

WELCOME IN VIENNA: RETOUR SANS EXIL ?

Alain Kleinberger

*On peut même concevoir le cas monstrueux d'un Juif
qui aurait la nostalgie de Vienne.*

Vladimir Jankélévitch

Le film d'Axel Corti *Welcome in Vienna* (1986) a laissé une trace bien vivante dans la mémoire des spectateurs français qui eurent la chance de le voir à sa sortie en salle, il y a aujourd'hui un quart de siècle¹. On se souvient de sa photographie en 35mm, du grain si particulier du noir et blanc qui semblait réanimer les bandes d'actualités d'après-guerre et du regard aigu et patient de l'opérateur, que d'aucuns jugèrent « digne du Rossellini d'*Allemagne année zéro* »². On était également sensible alors à la vigueur des dialogues, à la grande modernité du jeu des comédiens, le plus souvent acteurs de théâtre en Autriche, et à la tonalité poignante que conférait aux images l'adagio du Quintette à cordes avec deux violoncelles D 956 op. 163, que Schubert composa deux mois avant sa mort, et qui passe, non sans raison, pour l'un des plus bouleversants du répertoire de musique de chambre... On aura un peu oublié en revanche l'actualité politique qui marqua sa sortie et accentua sans doute son succès au box-office. Plus de 150 000 spectateurs français se déplacèrent en effet, ce qui reste un chiffre honorable pour un film exigeant, par ailleurs lauréat de nombreux prix internationaux³.

1. Le film devrait ressortir sur les écrans français fin novembre 2011.
2. Michel Mardore, « La loi du silence politique », *Le Nouvel Observateur*, 3 octobre 1986.
3. Sélection Officielle au Festival de Cannes 1986, prix du meilleur réalisateur au Festival Internatio-

Une trilogie

On se souvient surtout de l'histoire inédite de son personnage principal, Freddy Wolf (Gabriel Barylli) qui, fin 1944, revient au pays sous l'uniforme américain, après en avoir été chassé sept ans plus tôt. D'entrée de jeu, il serait donc plus juste d'associer au nom du réalisateur celui de son scénariste et ami, Georg Stefan Troller, puisque le film est la troisième et dernière partie de son autobiographie. Avec ses deux premiers volets réalisés pour la télévision autrichienne, *Dieu ne croit plus en nous* (1981) et *Santa-Fé* (1985), il conclut ainsi sa trilogie intitulée *Wohin und zurück*, traduit un peu platement en français sous le titre *Vienne pour mémoire*⁴.

Le premier avatar de Troller, celui par qui revit la fin de son adolescence, s'appelle en réalité Ferry Tobler (Johannes Silberschneider). Il n'a que

nal de San Sebastian 1986, prix du meilleur film au Festival International de Chicago 1986, prix du meilleur film au Festival de Baden-Baden 1986, Léopard de Bronze au Festival International de Locarno 1987...

4. L'expression *Wohin und zurück*, (Vers où ? et retour) aurait été inspirée à Troller par ce mot d'esprit bien connu et terrible : deux Juifs viennois se rencontrent, peu après la Nuit de Cristal :
 - Ça y est, je pars demain, j'ai pu obtenir un visa pour l'Australie.
 - L'Australie ! c'est loin...
 - Loin ? Loin de quoi ?

dix-sept ans en novembre 1938 quand il assiste à Vienne, évidemment impuissant, aux violences antisémites qui ont accompagné l'annexion du pays. Le suicide de son père, la spoliation de tous ses biens, le contraignent à la fuite et son histoire, dans le premier volet, n'est pas sans évoquer celle de Ludwig Kern, personnage en grand péril du roman d'Erich Maria Remarque, *Les Exilés*, balotté sans répit d'une frontière européenne à une autre, de centre de rétention en centre de rétention, parce qu'il est Juif, en situation illégale et indésirable⁵. Le premier film accompagnait le héros dans sa course et l'abandonnait brusquement en juin 1940, au détour d'une impasse, à Marseille, tandis que les rafles opérées par la Gendarmerie Nationale hypothéquaient fortement son avenir. Dans *Santa-Fé*, nous retrouvions pourtant le même personnage sans visa et interdit de débarquer à bord d'un cargo délabré, accostant dans la rade de New York en 1941. Pour tenter de sauver de la noyade une jeune émigrée échappée d'un camp et placée dans la même situation sans issue, il se jetait à l'eau et, contre toute attente, perdait la vie⁶.

5. Erich Maria Remarque, *Les Exilés* (*Liebe deinen Nächsten*), 1939 ; Paris, Plon, 1962 pour la traduction française. Le roman, expurgé de toute allusion à la judéité des personnages, connut néanmoins une belle adaptation au cinéma sous le titre *So Ends our Night* (J. Cromwell, 1941).

6. « Quand je suis arrivé à New York, j'étais mort, tout simplement mort à l'intérieur, après avoir perdu ce qui me nourrissait : la mère-patrie, au sens le plus classique du terme. Comme si en perdant la patrie, on perdait contact avec ses propres sentiments. C'est le sens de la mort de Ferry Tobler, à l'arrivée en Amérique, qui passe le relais à Freddy. Cela casse à dessein l'identification possible à un héros, mais cela correspond surtout à une vraie

C'est son compagnon d'infortune, rencontré durant la traversée, Alfred Wolf, dit Freddy, qui prend en quelque sorte sa suite et devient le second avatar du scénariste. Nous le suivons à New York, et rencontrons le cercle des émigrés allemands et autrichiens qui survivent plus ou moins difficilement dans cette Amérique encore bien insensible aux drames qui se jouent en Europe. Finalement, pénétré du désir irrépressible de retourner en Autriche, Freddy décide de s'engager dans l'*Army*, et c'est avec les galons de sergent américain que nous le retrouverons en Alsace, en 1944, au début de *Welcome in Vienna*.

Retour à Vienne

Pour parvenir jusqu'à Vienne, il lui faudra encore patienter plusieurs mois, car ce n'est qu'en septembre 1945, après trente-cinq minutes de projection, qu'il pénètre enfin dans la ville en grande partie détruite. Il appartient désormais aux forces d'occupation américaines qui, avec les Soviétiques, les Britanniques et les Français, comme à Berlin, se partageront la capitale jusqu'en 1955. Ce retour est de nouveau placé sous l'influence de Schubert : les premières mesures de l'adagio qu'interprète le quatuor Alban Berg signalent une ellipse mais aussi une pause dans le récit, une respiration. Elles donnent toute leur gravité aux images de la traversée en ambulance militaire, et le véhicule n'aura pas été choisi au hasard tant il est vrai que la ville meurtrie semble désormais nécessiter des soins intensifs. Les mouvements lents mais incessants de la caméra, qui naturalisent le trajet en camion et la curiosité des deux passagers, dévoilent d'abord,

mort, intérieure. » Anne Laurent et Michel Prat (propos recueillis par), « Vienne pour mémoire, entretien avec Axel Corti et Georg Stefan Troller », *Esprit* n°124, mars 1987.

ici et là, des grands portraits de Staline, des indications de direction en alphabet cyrillique, des étoiles rouges ; on fait la queue, un seau à la main, devant une pompe à eau sur le trottoir ; seules circulent pour les civils de rares voitures à cheval, mais femmes et enfants poussent à bras d'homme de lourdes charrettes à bras. Les passants portent force valises et paquets : partout on déblaie à la pelle car la ville est très largement en ruine. De nombreuses habitations branlantes sont soutenues par des étais, à l'instar de ce grand mutilé de guerre qui traverse l'écran de part en part, soutenu par ses bêquilles. « Vive l'Armée Rouge libératrice de Vienne » proclame fièrement une banderole. Freddy tourne le regard à gauche et à droite, regarde de tous ses yeux, atterré, et son camarade juif berlinois Adler, muni d'un appareil photo, reste silencieux à ses côtés. Des archives d'actualité – les seules du triptyque – habilement intégrées au décor se reflètent dans le pare-brise de leur véhicule, le mouvement lent de l'ambulance semble rythmé par celui de la mélodie. Autant d'impressions muettes devant des images de désolation qu'il n'est pas nécessaire, pour les comprendre, de comparer à celles de la Vienne d'avant-guerre, que reproduisait le premier volet.

Le « retour » proprement dit se réalise dans la deuxième partie de la séquence, à la nuit. Il commence par un rapide fondu enchaîné qui ressemble à une ouverture à l'iris : c'est le faisceau d'une lampe de poche qui découvre un encadrement de fenêtre béant tandis que la musique de fosse s'éteint doucement : voici l'intérieur d'un immeuble dont il ne reste rien, rien qu'un fragment de mur au fond d'un terrain vague. Freddy a entraîné son camarade sur les lieux de son enfance :

Adler : Tu es sûr ?

Freddy : Oui, c'est là. Ici, c'est le marchand de bonbons. Et là c'était notre pharmacie.

Adler : Merde !

L'hésitation dans l'emploi des temps verbaux trahit assez le trouble bien compréhensible du personnage qui retrouve un désert en lieu et place de la maison de sa naissance : « *Hier ist das Zuckerlgeschäft, und da war unsere Apotheke* ».

« Freddy : Sept ans, ça fait combien de jours ?
Adler : Je ne sais pas... deux mille cinq cents ?

Freddy : Alors depuis deux mille cinq cents jours j'ai attendu ce moment. Là-haut, c'était ma chambre (...).

Adler : Est-ce qu'il restait des gens de ta famille à Vienne ?

Freddy : En trente-huit, oui.

Adler : Maintenant, c'est toi qui es là.

Freddy : Ok ! Ok ! Ok ! Ça valait vraiment la peine ! Ça valait vraiment la peine... »

On pourrait croire que ces derniers mots de Freddy concernent son projet de retour et possèdent une connotation ironique, mais la suite du dialogue nous détrongera : c'est au caractère tragiquement dérisoire de l'entreprise nazie que Freddy fait allusion. Car, étrangement, rien ne semble devoir détourner le héros de son entreprise, pas même le non-lieu qu'est devenu celui de sa naissance. Certes, Freddy est bien *là* désormais, mais cet « être là », la suite du film n'aura de cesse que de le remettre en question en resserrant les limites. Si Freddy parvient, avec plus ou moins de facilités, à faire son deuil de son enfance et de ses friandises, comment expliquer que rien ne vienne émousser sa farouche, son absurde volonté de retour ?

Retour aux sources

Car Freddy-Troller, véritablement ne fut jamais *chez lui* en Autriche, pays de vieille tradition antisémite selon l'auteur, où l'on est antisémite « comme on porte de petits chapeaux de

chasseur ou des vêtements gris-vert pour montrer son amour de la patrie »⁷. Les propos peu amènes que les anonymes viennois distillent autour du héros, l'injure antisémite qu'ils semblent toujours avoir au bord des lèvres, qu'ils profèrent encore en allemand devant lui mais qu'ils ne manqueront sans doute pas de traduire en anglais dès qu'il aura ôté son uniforme, ne font pas nécessairement du pays un havre de sérénité pour un Juif. Dès lors, et puisqu'il est un homme du commun, méprisé puis pourchassé dans sa jeunesse, puisqu'il n'appartient pas à l'aristocratie intellectuelle d'un Joseph Roth ou d'un Stefan Zweig, son retour ne saurait tout à fait se confondre avec celui d'un exilé. « Je n'ai jamais entendu le mot exil. Dans notre famille, dans nos cercles, dans cette foule avec laquelle j'étais mélangé, j'étais un rien, un zéro parmi d'autres zéros, dans cette foule-là le mot exil n'existe pas. "Exilé" c'était quelque chose de bien supérieur à nous »⁸.

De fait, si la question du retour admet une réponse, on ne la trouvera donc pas immédiatement, pas explicitement dans le film, et son scénariste a lui-même mis en doute la capacité de transposition du cinéma à ce sujet: « Mais la chose essentielle, cette humiliation cachée, dont nous avons le pressentiment chez Kafka, et qui veut qu'à partir d'un certain moment on ne fera plus que jouer sa vie parce qu'on se trouve dépossédé à tout jamais d'une demeure sur cette terre : je me demande si elle ressort clairement dans

ces films.⁹ » La patrie perdue que Troller-Freddy est venu rechercher en Autriche ne se situe pas entre le Danube et le lac de Constance, mais elle pourrait bien se réincarner ailleurs, au théâtre par exemple, ou au cinéma !

A Vienne, Freddy est tombé amoureux de Claudia qui a préféré rester en Autriche plutôt que de suivre son père responsable du contre-espionnage nazi, le colonel Schütte, auquel les Américains s'empressent d'offrir l'hospitalité. La jeune fille, naguère comédienne au *Landestheater* de Salzburg, connaît bien Schnitzler, et ne confond pas Schiller et Grillparzer... Pour Freddy, le retour au pays, ce pourrait donc être cette jeune femme aimée et, à travers elle, le théâtre viennois qu'il peut contribuer à faire renaître en accord avec son camarade Adler, devenu officier de liaison en charge des affaires culturelles. Mais il faut rapidement déchanter : le nouveau répertoire est américain. On montera donc *The Skin of our Teeth* de Thornton Wilder, car les acteurs « seraient heureux s'ils pouvaient jouer les nouvelles pièces, les pièces démocratiques, américaines, dont ils ont été privés si longtemps ». La privation n'a cependant pas dû être insupportable : l'affiche de la pièce antisémite *Rothschild vainqueur à Waterloo*, commanditée durant la guerre par l'organisation nazie *Kraft durch Freude*, trône encore fièrement dans le théâtre, et personne, en dehors de Freddy qui la déchire rageusement, ne semble s'en émouvoir outre mesure.

Mais il y a pire, certains comédiens ont un passé plus que douteux et le metteur en scène Oskar Pelz lui-même est un ancien SS. Nous verrons plus loin que les hommes de théâtre ont

7. Gérard Pangon (propos recueillis par), « La Sale Histoire », *Télérama* n° 1916, 1/10/86.

8. Alain Dhote, « Entretien avec Georg Stefan Troller », revue *Chimères* n° 2, été 1987. Article accessible en ligne : http://www.revuechimeres.fr/drupal_chimeres/files/02chi10.pdf

9. Georg Stefan Troller, « Ecriture et tournage », *Welcome in Vienna*, Avant-scène Cinéma n° 354, novembre 1986, p. 14. « Ces films » sont ceux de la trilogie.

aussi du sang sur les mains. Qu'importe, « les Viennois aiment tant leurs acteurs, comment leur interdire de jouer ? ». Freddy qui ne parvient pas à renoncer à ses espoirs a pourtant bien perçu la dimension hautement symbolique de ces petits et grands renoncements accumulés. Ils relèvent de la realpolitik et concernent aujourd'hui le grand théâtre du monde :

« En Autriche, ils continuent de jouer avec la même distribution, et sans entracte. Nous en sommes au cinquième acte, et c'est nous qui nous sommes dépêchés de le leur écrire ».

Derrière la galerie de nos personnages, tantôt autobiographiques et tantôt archétypes, ce premier grand film autrichien à faire ainsi retour sur le passé du pays interroge aussi le monde du cinéma et son relatif silence. Axel Corti connaît bien *Le Troisième homme* (1949), le film de Carol Reed, sur un scénario de Graham Greene qui, on s'en souvient, situait son action dans cette même Vienne de l'immédiat après-guerre, et auquel il emprunte un certain nombre d'éléments : une demoiselle en détresse, le cabaret, le théâtre, un atroce trafic de médicaments et jusqu'à l'évacuation de Santa-Fé... Mais c'est pour dresser un bilan beaucoup plus clair et plus terrible des compromissions. Dans *Welcome in Vienna*, il est encore question de la dénazification d'Emil Jannings, le grand acteur du muet adoubé par Goebbels que les alliés interdirent d'écran après la guerre. Pourtant, on aura saisi que l'arbre, ici, cache la forêt, que l'amnistie n'est pas loin — elle a déjà gagné les esprits — et que les anciens nazis retrouveront rapidement droit de cité. Freddy en fait bientôt la douloureuse expérience, son amie de cœur, se livrant à un chantage affectif transparent, lui déclare en effet toute honte bue qu'elle est tout à fait déterminée à travailler avec un

ancien SS, du moment qu'elle peut travailler... Quelle place le jeune Freddy entendait-il donc tenir, lui qui se refuse à oublier, dans cette Vienne qui aspire à se reconstruire en faisant table rase de son récent passé ?

Retour sur soi

« Et cette obsession-là de vouloir vraiment avoir une patrie, de vouloir être dans un pays où l'on parle ma langue... on ne peut pas imaginer comme c'est fou... ce que j'ai fait pour avoir un livre allemand à lire. Je me rappelle, j'étais à Pau, dans les Basses Pyrénées, il n'y avait rien, pas un mot d'allemand, il fallait que je lise en allemand et je rêvais la nuit qu'il devait y avoir une bibliothèque publique dans le château. Il devait y avoir un livre sur la littérature allemande... ils auraient peut-être quelques lignes, quelques citations en langage original. Effectivement, ils avaient ça. Ils avaient des poèmes avec des livres sur la littérature allemande ancienne et il y avait deux lignes de poésie là, une ligne de poésie là, aussitôt copiée, apprise par cœur, parce qu'il y avait un tout petit peu de Hölderlin, un tout petit peu de Goethe... Il me fallait ça. Sans ça, je ne pouvais pas survivre (...) C'était comme ça pendant des années. C'était une soif tellement immense d'avoir ma langue autour de moi »¹⁰.

On l'aura compris, le désir de retour qui saisit le personnage n'est pas la nostalgie d'une improbable Ithaque ; peu de trace chez lui d'une fascination du lieu natal qui tiendrait à « la nature intrinsèque » du lieu ou au simple fait d'y être né. Freddy ne revient pas non plus en « justicier et en

10. Alain Dhote, « Entretien avec Georg Stefan Troller », *op. cit.*

vengeur, l'épée haute, pour rétablir le statu quo et remettre les choses en l'état ». Même s'il serait injuste de ne voir en lui que ce « poète attendri » dont parle Jankélévitch¹¹, son véritable pays natal, c'est sa langue. D'où, dans le film, ces allusions récurrentes à l'allemand, cette impression que la langue américaine s'efface peu à peu à son profit, ce rappel liminaire, dès la première séquence, de la spécificité même de la langue autrichienne aux multiples variations, à l'accent réputé plus mélodieux et dont le Berlinois Adler ne comprend pas toujours toutes les subtilités. D'où encore, dans le second volet, la figure si attachante du Dr Treumann, écrivain viennois devenu, pour survivre, épicer à New York, contraint d'écrire en anglais pour économiser les frais de traduction, et qui finit par mourir d'être privé de sa propre langue. Le personnage est inspiré de Robert Pick, l'oncle du scénariste, ami de Remarque et d'Hermann Broch dont il fut aussi l'éditeur.

Troller nous désigne ainsi l'origine matricielle de sa propre culture, à laquelle il rend aussi un hommage dans la composition et la dureté des dialogues qui nous renvoient à la grande tradition satirique viennoise, celle des Karl Kraus, des Tucholsky ou des Nestroy. On pense, par exemple, à la discussion scabreuse avec les voisins, les membres de la famille Kleinhöfler auxquels la mère de Freddy aurait miraculeusement « cédé » la pharmacie avant de disparaître, mais aussi à la naïveté d'Adler espérant trouver chez les Soviétiques un modèle de démocratie, au cimetière de Mozart dont on abat les arbres centenaires sans vergogne, à la lettre de Washington du père de Claudia, que Freddy ne peut s'empêcher de lire en catimini, de plus en plus abasourdi :

11. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 285.

« Chère Petite,

Merci de tes nouvelles. Ce que tu me dis de la vie en Autriche est vraiment étrange et impressionnant. Ici, en effet, tout est bien mieux. Tu en serais étonnée... Franchement, et même si tu m'as expliqué pourquoi, je ne comprends pas comment toi, ma fille, tu as pu commencer une liaison avec un Juif. Même ici en Amérique, ce serait absolument impossible, dans notre milieu... Certes, tu dis que ce Juif pourrait actuellement t'être très utile d'un point de vue professionnel... pourtant, tu devrais cesser le contact avec lui le plus tôt possible. Aucun de mes amis américains ne voudrait... son enfant... avec un Juif... »

On pense surtout au personnage de Treschensky, espèce de soldat Chveik qui aurait mal tourné, ancien concierge du lycée de Freddy qui n'a pas oublié les humiliations que le personnage infligea naguère à ses professeurs juifs, après l'Anschluss. Totalement opportuniste, l'homme fut tour à tour membre des Jeunesses communistes (il en a conservé la rhétorique), accessoiriste, nazi, soldat de la Wehrmacht, bourreau, et bientôt proche des forces conservatrices, futur membre du Parti Populaire... Grâce au marché noir, il entame une nouvelle carrière après guerre, se livre à des trafics en tout genre : fausses montres américaines « Mickey », cigarettes, fourrures, saccharine... Petits puis gros trafics puisqu'il détourne aussi des cargaisons entières de pénicilline... C'est à lui que revient de prononcer la phrase titre, ô combien ironique, à l'adresse de Freddy : « Welcome in Vienna » ! Et pourtant, comme Freddy en fait lui-même l'amère expérience, l'insidieux personnage est bien difficile à haïr. Ne protégea-t-il pas le jeune homme et ses amis juifs, au lycée, chaque fois que les antisémites les attaquaient en ne demandant rien en échange ? Rien... sinon un

casse-croute, voire un schilling ! Adler a toutes les raisons de conclure en citant Schnitzler : « L'âme est une terre étrangère »...

Retour impossible

Les articles qui accompagnèrent la sortie du film à Paris, en octobre 1986, proposent dans leur grande majorité, on l'a dit, une lecture très politique de l'œuvre de Troller et Corti. Il est vrai que la revue autrichienne *Profil*, puis le *New York Times*, avaient récemment révélé que l'autobiographie de Kurt Waldheim, ancien Secrétaire Général de l'ONU et candidat à l'élection présidentielle en Autriche, était étrangement lacunaire. Le trouble concernait évidemment son activité pendant la période 1938-1945, mais les graves accusations portées contre lui ne l'empêchèrent pas d'être élu, au contraire disent les plus cyniques... Pour les critiques qui se souviennent que les alliés avaient décidé, dès 1943, de considérer les Autrichiens comme les premières victimes de la guerre, le film aborde avant tout la question des rapports Est-Ouest, des compromissions en tout genre, du passé nauséabond qui continue d'empuantir le présent, de la dénazification manquée et celle du comportement des Autrichiens envers leur propre minorité. Les journalistes sensibles à la question de l'extermination et de sa représentation, telle qu'elle se pose de manière pourtant très aiguë ici, selon nous, paraissent beaucoup plus rares, en dépit de *Shoah*, le grand film de Claude Lanzmann sorti un an plus tôt. Tout se passe un peu comme si la mise en scène de l'antisémitisme autrichien – et son évocation critique scandalisée – faisaient écran. La scène d'ouverture du film d'Axel Corti aurait pourtant pu alerter ces spectateurs.

À travers la plaine d'Alsace enneigée de cette fin de décembre 1944, dans la jeep qui les ramène à l'Est et qui progresse en effet de la droite vers la gauche de l'écran, Freddy Wolf et son compagnon

Adler rouent sans discontinuer, sans se soucier des soldats vaincus qui font route en sens inverse, et sans même paraître ralenti par les nombreuses explosions qui forment de dangereux cratères alentour. Bientôt, devant eux, adossé à une carcasse de tank puis debout, un soldat ennemi en déroute fait signe en hurlant qu'il se rend. Il porte dans ses bras une forme qui ressemble à celle d'un être humain. Adler doit se résoudre à stopper. Bien qu'elle demeure en grande partie hors-cadre, on finit par percevoir que la forme est en réalité une femme, en costume rayé, que le soldat, interrogé, prétend avoir protégée et portée durant la nuit, et qui serait morte deux heures plus tôt. On peut donc le comprendre d'emblée, pour Wolf la voie du retour est comme interdite, elle est ici dramatiquement barrée par le cadavre encore chaud d'une déportée.

Des camps, il sera fait allusion à plusieurs reprises dans *Welcome in Vienna*. Sur le mode mineur d'abord, dans la première partie, où l'on croit parfois discerner en arrière-plan d'autres costumes pareillement rayés; dans les dialogues aussi, et si l'on en croit les autochtones, il conviendrait désormais d'oublier: « la vie doit tout de même continuer ». Mais l'évocation du génocide concerne aussi le scénario. Dans la dernière demi-heure du film – nous sommes à l'hiver 1945 – Freddy se rend chez Stodola, le père de Susi, elle-même secrétaire à la délégation culturelle des affaires militaires. L'homme est dessinateur et bricoleur à ses heures. Sur une étagère, une étrange maquette de bois intrigue le jeune homme: c'est la balançoire de Boger, le bourreau d'Auschwitz de sinistre mémoire. On ne saurait imaginer représentation plus minimalist. Sur ce modèle réduit, Stodola explique calmement le fonctionnement de l'instrument de torture et la curiosité de Freddy va bientôt se trouver satisfaite. Lui-même, explique le vieil homme, était

à Mauthausen, mais un de ses camarades en a fait l'expérience directe. Non, précise-t-il, les SS n'étaient pas les seuls à « fouetter les gens avec passion ». « Plus tard, les gardiens ordinaires y ont pris goût. Et peu avant la fin de la guerre, ils ont mobilisé l'ensemble du personnel masculin du Théâtre allemand de Prague, des Allemands et des Autrichiens. (...) Quand ils sont arrivés, ils ont fait preuve d'une imagination ! d'une imagination... ».

En mettant en scène l'itinéraire erratique de Ferry Tobler *alias* Freddy Wolf dans l'Europe des années de guerre, Troller et Corti, on le voit, ne sont pas passés à côté de l'essentiel. Leur film pose avec une grande mesure, mais opiniâtrement, la question de la représentation du désastre. Il propose des réponses scénaristiques convaincantes et signale l'indicable avec une grande économie de moyens. Les auteurs éprouvent également les possibilités esthétiques de leur art. Une des dernières scènes de *Welcome in Vienna* mérite enfin d'être signalée à cet égard.

Alors que les relations entre Freddy et Claudia se distendent, la jeune femme reprochant à son amant de « vouloir tout briser parce qu'ils [l]l'ont brisé [lui] », nous sommes soudain plongés dans la nuit. Face à l'écran, émergeant du brouillard et apparemment éclairée par la lumière crue de projecteurs, une locomotive

à vapeur se dirige de trois-quarts vers l'écran dans un hurlement de sirène. On pense évidemment à la fameuse séquence du film originel de Wanda Jakubowska, *La Dernière étape* (1948), qu'Alain Resnais empruntera pour illustrer son propre film¹². Mais ici, la scène ne se réduit pas à un simple hommage. Nous sommes bel et bien dans une gare de triage, une voie en pente permet, par gravité, de manœuvrer les wagons de marchandises : des wagons à bestiaux. En champ contre champ avec le regard de Freddy interdit, et filmé en gros plan, la caméra s'attarde assez longuement sur les wagons isolés qui paraissent emprunter, sans raison apparente, leur itinéraire aléatoire. Cette scène nocturne de séparation des wagons aurait pu à son tour inspirer Arnaud des Pallières, qui réalise *Drancy Avenir* une dizaine d'années plus tard :

« C'était une image de l'extermination qui avait dérivé lentement jusqu'à moi, jusqu'à mon présent. Il n'y a aucun sens caché derrière cette image, simplement elle traîne dans notre monde d'aujourd'hui, disponible pour qui veut la saisir (...) c'est une image, irremplaçable, qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle ».

12. Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1955.