



**HAL**  
open science

# Temps linéaire, temps cyclique : Gundermann d'Andreas Dresen ou le mythe comme voie du salut

Valérie Carré

► **To cite this version:**

Valérie Carré. Temps linéaire, temps cyclique : Gundermann d'Andreas Dresen ou le mythe comme voie du salut. *Germanica*, 2021, 68, pp.97-112. 10.4000/germanica.10943 . hal-03849052

**HAL Id: hal-03849052**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03849052>**

Submitted on 20 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Gundermann d'Andreas Dresen : De la mythologisation d'un vécu**

### **Temps linéaire, temps cyclique: *Gundermann* d'Andreas Dresen ou le mythe comme voie du salut.**

Valérie Carré  
Sorbonne Université

Le film *Gundermann* d'Andreas Dresen (2018), s'ouvre sur l'irruption du personnage-titre, le chanteur Gerhard Gundermann, interprété par Alexander Scheer, face caméra, filmé en plan rapproché poitrine. Il semble directement s'adresser aux spectateurs. Ses propos sont confus, il souhaite la bienvenue, bafouille, puis prend sa guitare et entonne une chanson, *Gras* ; l'élocution est à présent bien assurée, le texte, poétique et nostalgique, évoque le passage du temps. Pendant la chanson, la caméra effectue un lent zoom sur Gundermann avant de dévoiler, à la faveur d'un contrechamp puis d'un panoramique, ses interlocuteurs, les membres du groupe *Seilschaft*. A la deuxième répétition du refrain, le chanteur s'interrompt brusquement et propose au groupe de partir en tournée avec lui. La scène se referme aussi brusquement qu'elle n'avait commencé et cède la place à l'apparition à l'écran, en lettres majuscules blanches sur fond noir, du titre, *Gundermann*.

Cette ouverture *in media res* laisse apparaître différentes temporalités et strates temporelles anticipant le principe narratif du film. La première strate temporelle est celle du présent de la narration qui s'étend de 1992 à 1995. La seconde, non présente ici, surgit sous forme de flashback ancrés dans les années 1970/80. La troisième strate qui me semble devoir être mise en évidence est celle du présent de l'énonciation du film, dans la mesure où cette ouverture intègre directement le spectateur confronté à un personnage à la fois attachant et dérangeant. Enfin, on note l'existence de temporalités concurrentes où l'une correspond à une conception linéaire d'un temps qui passe irrémédiablement, tandis que l'autre relève plus d'un temps cyclique, typique du mythe ou, comme ici, dicté par la nature. Ainsi, en dépit d'une histoire ancrée dans la réalité, relevant, de surcroît, du genre du biopic<sup>1</sup>, nous aimerions ici défendre l'hypothèse d'une forte dimension mythologique du film.

Nous développerons dans un premier temps la manière dont le film articule la narration du présent avec celle du passé. Le récit étant fait de ruptures temporelles, il s'agira de dégager en quoi l'alternance entre les trames temporelles contribue à l'élaboration d'un personnage complexe. Dans un deuxième temps, nous nous tournerons vers les diverses références aux récits mythiques qui traversent le film. Enfin, nous aborderons la manière dont *Gundermann*, à travers la mise en avant de temporalités concurrentielles, invite le spectateur à réfléchir sur la mémoire de la RDA.

---

<sup>1</sup> Le biopic dans sa forme traditionnelle privilégie le récit linéaire et souvent hagiographique. Des exemples plus récents comme ici, *Gundermann*, ou encore en France le film de Mathieu Amalric, *Barbara* (2017), renouvellent néanmoins le genre. Voir, sur les formes du biopic : Delphine Letort et Taïna Tuhkunen, « 'Inspiré d'une vie' : le genre biopic en question », *lisa*, 2/2016, <https://doi.org/10.4000/lisa.8949>, consulté le 20/04/2021.

## Discontinuité du récit

Au cœur de la première trame, celle du présent de la narration, on trouve la collaboration avec le groupe *Seilschaft* qui marquera la popularité montante de Gundermann à l'Est, sa vie de famille avec sa compagne, Conny, le travail à la mine de lignite, ainsi que la « découverte » de l'ampleur de sa collaboration avec la Stasi. La trame passée, ancrée dans la fin des années 1970, est celle des origines en ce qu'elle décrit les débuts : ceux de la carrière du chanteur, de l'intrigue amoureuse, de sa vie professionnelle et de son activité d'IM.

La séquence qui suit immédiatement celle de l'ouverture se déroule chez un marionnettiste que Gundermann a observé pour le compte de la Stasi. Ce qui frappe d'emblée, c'est la différence dans l'apparence des deux hommes, tant dans les codes vestimentaires que dans l'environnement bourgeois du marionnettiste (grand appartement, piano à queue, œuvres d'art au mur)<sup>2</sup>. Cette opposition est accentuée par la manière dont la scène est filmée, en champ/contre-champ. Lorsque le marionnettiste déclare au chanteur qu'il se contenterait de ses excuses, cela donne lieu au dialogue suivant :

- Gerhard, si tu veux t'excuser...
- M'excuser ? Il faudrait déjà que je sache pourquoi !
- Pourquoi ?! Tu ne sais pas pourquoi tu devrais t'excuser ?
- Ben oui, voir si c'est vraiment de moi, ce qui est écrit là. Ou d'un autre Gregori !
- Bien sûr que c'est de toi !
- Et qu'est-ce que j'ai dit ?
- Tu dois bien le savoir !
- Justement, je ne m'en souviens pas !<sup>3</sup>

Lors de cet échange, les plans montrant Gundermann de face permettent d'apercevoir en arrière-plan une tête de marionnette qui ressemble au marionnettiste, métaphore d'un Gundermann qui tire les ficelles en coulisses et manipule, par ses rapports à la Stasi, celles et ceux qui l'entourent. L'image contredit ainsi le déni du chanteur. Tandis que ce dernier avoue ne se souvenir de rien, le marionnettiste, de face, s'éloigne et Gundermann reste seul au premier plan de l'image, mais flou : la rupture historique semble avoir mené à une déchirure dans la mémoire. Dès lors, les flash-backs qui rompent la chronologie du récit pourraient acquérir une dimension thérapeutique.

Pourtant, l'analyse des flash-backs montre qu'il n'en est pas vraiment ainsi. En effet, ces derniers mettent en avant les répétitions avec le groupe *Feuerstein*, sa conquête progressive de Conny et son rôle de rebelle dans la mine de lignite. C'est donc plutôt sous un jour positif qu'il apparaît ici<sup>4</sup>. Cela ne signifie pas pour autant que sa collaboration avec la Stasi soit absente.

---

<sup>2</sup> Insister de la sorte sur cette différence suggère d'une part le fait que la bourgeoisie l'a emporté sur le prolétariat. D'autre part, cela souligne aussi la propension du chanteur à se mettre en scène en prolétaire : son apparence immuable est un signe de reconnaissance mais aussi une manière de dire qu'il fait partie, comme il le revendiquait, des « perdants ». Voir à ce sujet : Hans-Dieter Schütt, *Tankstelle der Verlierer. Gespräche mit Gerhard Gundermann. Eine Erinnerung*, Dietz, Berlin, 2018.

<sup>3</sup> « Gerhard, wenn du dich entschuldigen willst... / Entschuldigen? Da müsste ich erstmal wissen, wofür / Wofür?! Du weißt nicht, wofür du dich entschuldigen sollst? / Na ja, ob es von mir ist, was da steht. Oder von einem anderen Grigori! / Na ja, das ist von dir! / Ja, was hab ich denn gesagt? / Das musst du auch selbst wissen! / Das weiß ich eben nicht mehr! ».

<sup>4</sup> Cela pose la question complexe du narrateur et de l'énonciation sur laquelle nous reviendrons en conclusion.

Nous reviendrons dans la deuxième partie sur la façon dont elle est mise en scène. Dans l'imédiat, on peut souligner qu'on ne voit jamais Gundermann écrire pour la Stasi ou observer qui que ce soit de son entourage. La seule mission visible se déroule à Budapest et concerne un Allemand de l'Ouest. Pourtant, la matérialisation du travail de Gundermann pour la police d'Etat est bel et bien présente à l'image : sous forme, bien sûr, de l'épais classeur posé sur le piano du marionnettiste dans la trame du présent de la narration, mais les flash-backs ne sont pas non plus exempts de ces traces que nul n'a envie de voir. Le premier signe est celui de l'autorisation, pour Gundermann et son groupe, d'aller jouer en Italie. Le second est le fait que Gundermann reçoive une machine à laver qu'il offre par la suite à Conny et sa famille. Eu égard à la rareté et au caractère onéreux de ces appareils ménagers, Gundermann ne peut avoir reçu cette machine qu'en échange de missions d'observation. Du reste, le film le suggère clairement puisque la séquence de la machine à laver (flash-back) succède directement à celle ancrée dans le présent de la narration où la journaliste Irene dévoile, après avoir lu son dossier, à Gundermann l'ampleur et la gravité de sa collaboration. Cette dernière séquence marque une césure et une évolution du chanteur qui passera du déni ou de la minimisation de son rôle à l'aveu public d'avoir été IM de 1976 à 1984.

Un objet en particulier joue, non sans ironie, un rôle important. Il s'agit d'un compotier que différentes personnes possèdent et qui resurgit sans cesse en gros plan. Or, on apprend à un tiers du film que celui de Gundermann lui a été offert suite à sa mission (calamiteuse) à Budapest pour avoir fait preuve d'une véritable « conscience de classe ». C'est dans cette même scène qu'il signe son engagement avec la Stasi. Lorsque, au début du film, Gundermann rentre chez lui après sa confrontation avec le marionnettiste, il se met à chercher frénétiquement quelque chose au fond des placards de la cuisine et en ressort ce même compotier. Enfoui, caché au fond des placards de la cuisine, le compotier devient le symbole d'un refoulement protéiforme. Lié d'abord à l'oubli, ce refoulement prendra une autre forme chez Volker, un ancien collègue de Gundermann. Tandis que ce dernier se rend chez lui afin de lui avouer l'avoir espionné pour le compte de la Stasi, il voit le même compotier posé sur une petite table du salon et déclare, étonné, posséder le même. Toutefois, aucun des deux ne semble faire le lien avec l'origine du compotier puis qu'ils tombent tous les deux des nues en découvrant qu'ils se sont mutuellement espionnés. Ici, le compotier n'est pas caché, il est tout juste détourné de sa fonction première (Volker déclare l'utiliser comme cendrier)<sup>5</sup> mais le refoulement vient du fait que tous deux savent pertinemment d'où provient l'objet mais ne se reconnaissent pas mutuellement comme IM. Paradoxalement, le compotier réveillera le souvenir et favorisera la prise de conscience dans les deux scènes où Gundermann et Conny évoquent ouvertement son activité d'IM. Dans la première, c'est l'oubli qui est au centre de la discussion<sup>6</sup>, dans la seconde, le constat, pour le chanteur, d'être allé beaucoup plus loin que ce qu'il voulait bien s'avouer à lui-même<sup>7</sup>. Dans les deux scènes, le compotier est posé sur la table de la cuisine ; ainsi, l'objet, hideux et symbole par excellence de l'esprit petit-bourgeois qui caractérisait la Stasi, a valeur de preuve et se fait ainsi le vecteur matériel entre le passé et le présent, entre l'oubli et le souvenir ; il est une

---

<sup>5</sup> Ironiquement, le seul à utiliser le compotier dans sa fonction première est l'agent de liaison. Contrairement à Volker et Gundermann, il ne tente pas de cacher son passé d'agent de la Stasi mais le revendique.

<sup>6</sup> Dans le gros plan sur le compotier qui ouvre la scène, Conny demande à Gundermann « Et tu ne te souvenais de rien ? ».

<sup>7</sup> Il avoue à Conny avoir transmis des lettres personnelles qui lui étaient adressées.

visualisation symptomatique d'une rupture biographique collective à laquelle de multiples stratégies tentent de répondre. Dans la deuxième scène avec Conny, Gundermann jette le compotier à terre sans qu'il ne se brise, signe du rejet impossible de cette partie de lui-même.

Ici donc, les deux strates temporelles s'éclairent l'une l'autre et mettent en évidence le refoulement<sup>8</sup> mais aussi le cheminement du chanteur.

Plus généralement, *Gundermann* aborde la rupture de 1989. Celle-ci se manifeste en particulier par la fermeture de la mine de lignite et par le chômage de certains des mineurs qui peinent à trouver leurs repères dans cette nouvelle Allemagne. C'est le cas de Volker par exemple dont le cadre de vie semble être réduit à son appartement exigu dans un *Plattenbau*. Si Gundermann est plus préservé, à la fois en tant qu'ouvrier qualifié et en tant qu'artiste, le film suggère clairement son inadaptation aux temps nouveaux, synonymes de changements et d'accélération<sup>9</sup>. L'une des métaphores de cela est la plongée récurrente sur l'autoroute, symbole d'accélération, avec un panneau indiquant « Berlin 143 km »<sup>10</sup>. Mais Berlin est loin de la Lusace et la temporalité y est tout autre. L'inadaptation de Gundermann apparaît clairement dans une scène où le chanteur recueille sur une route passante un hérisson blessé. À travers l'opposition marquée entre la vitesse des automobiles et la lenteur du hérisson, on comprend que ce dernier est une sorte de métaphore du chanteur qui tentera, en vain, de le sauver. Gundermann s'identifie au hérisson, animal inoffensif mais incommode du fait de ses piquants. La mort précoce de l'animal blessé annonce celle de Gundermann.

Enfin, le type de récit pour lequel Andreas Dresen et sa scénariste, Laila Stieler, ont opté, laisse transparaître une réflexion sur le rôle des individus dans l'Histoire à travers le prisme de la rupture générationnelle et de la transmission. Outre le lien temporel établi par le montage alterné entre les dernières années de la RDA et l'après chute du Mur, le récit se réfère à la période ayant précédé la RDA par l'intermédiaire de la génération des pères. Ainsi, lorsque le chanteur explique à Conny pourquoi son père a rompu toute relation avec lui, il raconte avoir exhibé, enfant, un fusil datant de la guerre et ayant appartenu à son père. Par la suite, ce dernier fut condamné et mis au ban de la société pour détention illégale d'armes à feu. A l'instar du compotier, le fusil du père est un objet caché mais conservé qui témoigne d'une tentative de faire survivre matériellement le passé – aussi douloureux soit-il – dans le présent. Ce qui domine dans la relation père-fils, c'est l'incompréhension, la méfiance mutuelle et l'incapacité à communiquer.

Pourtant, lorsque Gundermann, suite au décès de son père, pénètre dans l'appartement de ce dernier, il trouve dans la poche du peignoir paternel un peu de sel qu'il laisse alors filer entre ses doigts. En même temps, dans une autre pièce, Conny découvre des coupures de journaux consacrées au chanteur et contredisant ainsi le fait que le père aurait coupé les ponts avec son fils. Le sel qui passe entre les doigts de Gundermann fait penser à un sablier et visualise le temps révolu et perdu en même temps que la découverte de Conny réactive des souvenirs par le biais d'événements relatés dans les journaux et dont certains font l'objet de séquences dans

---

<sup>8</sup> On notera que ce refoulement concerne également les membres de son groupe ou à tout le moins Conny et Wenni qui auraient pu faire preuve de suspicion en voyant Gundi accéder à une machine à laver. Dans une autre scène, Conny s'explique les faveurs accordées à Gundermann par son appartenance au SED.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet : Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005.

<sup>10</sup> Cela peut faire référence à ce qu'on appelait dans les années 1990 la « République de Berlin ».

les flash-backs du film. Ici est amorcée l'idée d'une coexistence entre une temporalité inexorablement linéaire et la possibilité d'un retour en arrière pour faire advenir une troisième voie qui permettrait de concilier les temporalités plurielles.

Toujours dans le contexte générationnel et à l'inverse de sa relation conflictuelle au père, Gundermann part du principe qu'un dialogue est possible avec le vétéran qui lui fait face lors de la procédure d'exclusion du Parti. Gundermann tente de créer une base de discussion et évoque le combat idéologique mené en 1933 par la génération de son interlocuteur pour défendre les idéaux du socialisme. Mais le vétéran se révèle être un pur représentant du dogmatisme du SED, allant jusqu'à déclarer que « toute l'Europe envie la RDA pour son chef de Parti ». Le raidissement du SED, son incapacité à composer avec une attitude critique et pourtant acquise à l'idée de socialisme, provoquent la perplexité, la colère et la déception de Gundermann. Ainsi, le cadre local du Parti, présent à l'entretien, explique au vétéran :

- Le camarade Gundermann refuse de reconnaître le rôle dirigeant du Parti et pense devoir avoir sa propre opinion sur tout.
- Marx dit : Tu dois douter de tout !
- Mais ce n'est pas ce qu'il a voulu dire !<sup>11</sup>

Le cadrage insiste sur l'irréductible conflit tant entre les générations qu'entre la conception de Gundermann et celle des dirigeants locaux du Parti où les deux hommes sont assis côte à côte mais optiquement séparés dans le cadre par le piétement des chaises posées sur les tables<sup>12</sup>. Gundermann est convaincu du bienfondé du socialisme dans sa version marxiste et refuse le dogme du Parti tout en insistant pour pouvoir le transformer de l'intérieur. Que ce combat soit voué à l'échec, cela est suggéré dans le film par une autre dimension temporelle qui sera à présent abordé.

### Une autre conception du temps

Lorsque Gundermann, dans la dernière partie du film, retourne voir le marionnettiste pour lui faire part de son intention de rendre public le fait d'avoir été informateur informel de la Stasi, il se retrouve face à une marionnette le représentant et déclamant le célèbre monologue d'Hamlet, « Etre ou ne pas être » (Acte II, Sc. 1). Par cette mise en abyme – le marionnettiste prépare visiblement une adaptation de *Hamlet* avec le chanteur dans le rôle-titre –, Gundermann se retrouve face à lui-même, ou plutôt face à une interprétation de lui-même, ce qui ne manque pas de l'interpeler. Les deux hommes s'entretiennent alors et on les voit de part et d'autre du cadre avec, en arrière-plan, optiquement entre eux, le crâne de Yorick, bouffon du roi, qui donne lieu à l'autre célèbre monologue de la pièce (Acte V, Sc. 1) dans lequel Hamlet insiste sur le temps qui passe et sur le caractère éphémère de la vie. De fait, dans tout le film de Dresen s'accumulent les symboles de la *vanitas* (les fleurs à la maternité au début du film, le hérisson, le crâne

---

<sup>11</sup> « Der Genosse Gundermann lehnt die führende Rolle der Partei ab und meint, er müsste sich zu allem eine eigene Meinung bilden. / Marx sagt "Du sollst an allem zweifeln." / Ja, das hat Marx aber so nicht gemeint. »

<sup>12</sup> La séquence fait beaucoup penser au film *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966) dans lequel un jeune cadre promoteur est exclu du Parti pour comportement immoral. Au cours de son parcours, il est passé du statut de jeune dirigeant modèle dogmatique et bureaucratique à celui d'un être pris en étau entre le devoir moral et les sentiments.

de Yorick et le motif du sablier). Dès lors, le personnage et le film entreprennent de conjurer le sort d'un temps linéaire pour y opposer, comme tentative de salut, un temps cyclique permettant le renouveau, la régénérescence. A cette tentative correspond un lieu, la mine à ciel ouvert, et une œuvre, les chansons de Gundermann.

Mon hypothèse ici est que Dresen enchâsse son biopic dans des éléments qui le rapprochent d'un récit mythique. Jan et Aleida Assmann ont différencié sept acceptions du terme de « mythe »<sup>13</sup>. Si l'on s'en réfère à cette classification, *Gundermann* relève d'une part des mythes du quotidien (les mythologies de Barthes<sup>14</sup>) en ce qu'il tente de générer un collectif à travers un récit fédérateur. Par ailleurs, en ayant recours à des récits littéraires, *Hamlet* donc, ainsi qu'à la figure du diable (pouvant faire référence à *Faust* bien sûr, mais aussi à *Peter Schlemihl* ou encore, pour le cinéma, à *L'étudiant de Prague*), le film contribue à donner un sens au vécu en l'intégrant dans des variations de récits connus et donc familiers. Ce faisant, le mythe désamorce la peur de l'inconnu et apporte des éléments de réponse à des questions anthropologiques existentielles.

Une des problématiques abordées par le film, nous l'avons vu, concerne la culpabilité d'un chanteur que beaucoup considéraient comme exemplaire : à la fois mineur et chanteur, Gundermann est par ailleurs resté fidèle à sa ville d'origine, Hoyerswerda, et exprime dans ses chansons des pensées dans lesquelles, beaucoup, à l'Est, se reconnaissent. La chute du personnage suite aux révélations sur son rôle d'IM fut brutale, ce sur quoi le film n'insiste pas vraiment<sup>15</sup>. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette deuxième partie, c'est de mettre en évidence la manière dont le réalisateur transcende le destin individuel pour atteindre à un récit qui se fait le relais d'un vécu collectif et ainsi contribue à l'élaboration d'une mémoire culturelle. De fait, on a ici deux aspects, où le premier tente de faire d'un destin individuel une histoire plus universelle, proche de celle d'un héros mythologique. Le second cherche à intégrer l'histoire de la RDA dans un récit qui expliquerait sa fin.

Avec son film, Andreas Dresen érige un monument à la mémoire d'une industrie, de ses ouvriers et d'un paysage en voie de disparition, la mine de lignite. D'une beauté saisissante, les plans de la mine s'imposent aux spectateurs dans leur multiplicité sémantique. Ils jouent bien sûr un rôle important dans la conduite du récit en ce que Gundermann, après avoir quitté l'école d'officiers, est devenu simple mineur puis, suite à une formation, conducteur d'excavatrice à godets. Toutes les scènes tournées à la mine ne servent donc pas seulement d'arrière-plan social, elles ont une véritable fonction dans la narration. Mais parallèlement à cela, elles participent de la transmutation du récit en mythe et ce, pour plusieurs raisons. La particularité du paysage, l'étendue des mines, la manière dont la surface de la terre est transformée, façonnée, le rendent propice à l'ancrage d'un récit crépusculaire qui relaterait la disparition d'une industrie, d'un type d'ouvrier, d'un Etat et d'un chanteur. On perçoit par ailleurs une lecture animiste dans la manière dont les immenses machines sont filmées. Cela est sous-tendu par l'exclamation de Gundermann : « Une vieille excavatrice comme ça, elle doit bien avoir une âme, comme un vieil arbre ». De fait, ces engins surdimensionnés font penser à des dinosaures que l'on sait proches d'une disparition inexorable.

---

<sup>13</sup> Jan et Aleida Assmann, « Mythos », in : Hubert Cancik (dir.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Stuttgart/Berlin/Köln, Verlag W. Kohlhammer, 1998, p. 179-200.

<sup>14</sup> Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

<sup>15</sup> Dans le livre d'entretiens *Tankstelle für Verlierer*, il revient sur cette révélation. Voir H.-D. Schütt, *op. cit.*, p. 69 puis 87-103.

Symbole de la fierté industrielle est-allemande, la roue surdimensionnée de l'excavatrice à godets, qui tourne de surcroît dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, porte en elle-même le signe d'une Histoire qui n'est pas si irréversible que ne veulent bien le faire croire les apparatchiks du Parti. En effet, l'image introduit l'idée de circularité qui vient contredire le mythe étatique d'un temps linéaire qui consacrerait la victoire du socialisme sur le capitalisme<sup>16</sup>. Lors de la visite d'un dirigeant régional du Parti, celui-ci rappelle que les acquis du socialisme sont irréversibles, ce à quoi Gundermann répond par une citation de Marx : « Un nouveau système social n'a vaincu le précédent que lorsqu'il est devenu plus productif que l'ancien »<sup>17</sup>. Par le biais de Marx, Gundermann, lui-même, met en doute le caractère irréversible du cours de l'Histoire et introduit l'idée d'un possible revers. Celui-ci sera effectif des années plus tard.

L'une des caractéristiques des scènes de la mine est de montrer les mineurs, et en particulier Gundermann, aux prises avec un paysage qui les surplombe et les domine irrémédiablement<sup>18</sup>. Cela permet d'intégrer la disparition du moyen d'existence des mineurs dans un récit et ainsi de tenter, sinon de lui trouver du sens, du moins de l'accepter plus facilement, notamment parce qu'elle ne fut pas abandonnée sans combat. L'intempérance de Gundermann mais aussi sa persévérance, son entêtement et son endurance permettent de l'associer à des héros, tels que Prométhée défiant les dieux ou encore Hercule au caractère imprévisible mais à la force remarquable. Ici, la dimension mythologique du film insiste sur la duplicité fondamentale de Gundermann en l'associant à des personnages tantôt issus des récits mythiques, tantôt de la littérature, à la fois rebelle contre le régime (ici aussi il refuse de s'excuser après avoir jeté à terre un représentant du Parti) mais voué à l'échec et marionnette de ce dernier. Ainsi, le spectacle en préparation du marionnettiste est particulièrement clairvoyant. Hamlet, dans la lecture de Goethe, est un personnage noble auquel une grande action est imposée sans qu'il ait la capacité de l'accomplir<sup>19</sup>. De la même manière, Gundermann fait preuve de grandeur d'âme et de courage lorsqu'il défie le Parti pour l'alerter sur les conditions de travail des mineurs mais s'avère incapable de résister à la tentation diabolique et à la trahison de ces mêmes ouvriers qu'il observe pour le compte de la Stasi. Pris au piège de son propre orgueil, il s'avère incapable de faire preuve de grandeur d'âme, d'où la résurgence de la phrase « Il faudrait déjà que je sache pourquoi je devrais m'excuser. »

Il est frappant de constater que les séquences ancrées dans le passé montrent un Gundermann impulsif tandis que celui des années 1990 est plus calme et se livre à un travail d'introspection qui a lieu essentiellement à la mine. Or, ce travail d'introspection se fait aussi par le biais de variations de récits littéraires. Nous avons évoqué plus haut le fait que les flash-backs étaient liés à l'action du présent par un certain parallélisme où les premiers apparaissaient comme l'origine de la seconde. Or, on remarque également que, dans l'enchaînement des séquences, un travail d'exploration, de creusement, à l'instar de son travail de mineur, à travers les souvenirs

---

<sup>16</sup> Il y a néanmoins dans cette image l'idée d'un échec grandiose auquel fait écho le ridicule du vainqueur : lorsque Gundermann se rend chez Volker, la télévision est allumée et on y voit, suprême ironie, un jeu télévisé qui fait intervenir une roue de la chance colorée. Ici, la réalité a disparu, la victoire du capitalisme sur le socialisme est dénoncée sous forme d'une image qui ne renvoie qu'à elle-même, à l'absence de réalité qu'elle dissimule, donc au simulacre. Voir à ce sujet : Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981.

<sup>17</sup> « Ein neues Gesellschaftssystem hat das alte erst dann besiegt, wenn es eine höhere Arbeitsproduktivität hervorbringt. »

<sup>18</sup> Durant l'accident de l'hiver 1979, un mineur est englouti par un éboulement de terrain.

<sup>19</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1998, p. 255.



se fait jour<sup>20</sup>. Dans la trame du présent, le chanteur s'enregistre sur un dictaphone en même temps qu'il travaille à la mine. Dans la première occurrence, il déclare :

Je fais partie des perdants. J'ai misé sur le bon cheval mais il n'a pas gagné<sup>21</sup>.

On voit ensuite un très gros plan de la roue à godets creuser la roche dans un reflet rougeâtre qui fait penser aux Enfers. Peu à peu apparaît sur ce plan le reflet de Gundermann, flou d'abord, puis de plus en plus net. Cette apparition progressive montre à quel point l'histoire de Gundermann est liée à celle de la mine<sup>22</sup>. Cela est corroboré par la scène suivante dans laquelle le chanteur offre un concert à ses collègues et entonne une chanson dans laquelle il évoque la mémoire des mineurs qui ont travaillé là de génération en génération, la fermeture de la mine et l'absence de perspectives pour ceux qui viendront après. On voit à quel point l'histoire de Gundermann est indissociablement liée à une histoire ouvrière que tous partagent mais aussi comment la chanson permet de continuer à faire exister cette histoire. Mais le reflet de Gundermann dans la vitre peut aussi être interprété comme une visualisation du travail d'extraction des souvenirs avec plusieurs couches successivement mises au jour, ce qui correspond à la série de flash-backs qui suit immédiatement le concert. On y voit la candidature (malheureuse) de Gundermann pour entrer au SED, la nouvelle de la deuxième grossesse de Conny et surtout l'approche du chanteur par un agent de la Stasi. Dans cette scène, Gundermann est seul dans le studio de répétition et s'accompagne à la guitare. La caméra initie un travelling en forme d'ellipse à travers les coulisses et s'arrête là où l'on suppose le personnage qui reste toutefois invisible. Gundermann ne remarque sa présence que tardivement, au moment où retentissent des applaudissements. S'engage alors un dialogue :

- Formidable ! Une chanson formidable ! Ça continue ?
- Qui est là ?
- Un admirateur.
- Qu'est-ce qu'il y a à admirer ? La dignité du raté ?
- Plus que tu ne le penses en tout cas.
- Qui es-tu ?<sup>23</sup>

L'irruption soudaine du personnage, son maintien hors champ, la question récurrente de savoir qui il est, le tutoiement, la flatterie puis l'amorce de perspective donnée à un moment de profond désespoir dont témoigne le texte de la chanson<sup>24</sup>, et enfin le caractère mystérieux et le fait qu'il ne révèle pas son identité permet d'associer l'agent de la Stasi à la figure du diable. Dans la

---

<sup>20</sup> Ce travail d'introspection est souvent accompagné d'un personnage discret mais important : Helga. Beaucoup plus âgée que Gundermann, elle est l'ouvrière qui porte la mémoire de la mine et qui accompagne le chanteur à la fois dans sa formation comme conducteur d'excavatrice et dans son travail d'introspection.

<sup>21</sup> « Ich gehöre zu den Verlierern. Ich habe auf das richtige Pferd gesetzt, aber es hat nicht gewonnen. »

<sup>22</sup> Le hasard a voulu que la mise en eau de la mine (1998) et donc sa fermeture soit réalisée l'année du décès soudain de Gundermann.

<sup>23</sup> « Toll, tolles Lied. Geht es noch weiter? / Wer ist denn da? / Ein Bewunderer. / Was gibt's hier zu bewundern? Die Würde des Versagers? / Mehr als du denkst jedenfalls. / Wer bist denn du ? ».

<sup>24</sup> Le texte de la chanson *Trauriges Lied vom sonst immer lachenden Flugzeug* témoigne de l'impossibilité pour le je lyrique de trouver un ancrage dans la société. De ce fait, il erre sans cesse, ne peut atterrir en dépit d'un réservoir vide. Dans le film, Gundermann interprète cette chanson après avoir appris que celle qu'il aime, Conny, est de nouveau enceinte d'un autre.

scène suivante, il fait miroiter au chanteur la possibilité de se produire dans des pays capitalistes. Cette fois-ci, on le voit de face mais l'éclairage insiste sur sa duplicité en ce que son visage est à moitié dans la pénombre. Quelques scènes plus tard, on le verra tendre un stylo à Gundermann pour la signature du pacte. A partir de ce moment, le temps se dérègle. Au sein d'un flash-back, la chronologie des événements n'est plus respectée puisqu'on a une prolepse dans l'analepse : Tandis que l'agent de liaison explique sa première mission à Gundermann, on voit ce dernier faire sa valise (prolepse). Dans l'ensemble de cette courte scène, les perspectives sont par ailleurs déformées (le cadre est oblique, les perspectives en forte plongée ou contre-plongée)<sup>25</sup>. C'est à l'issue de cette première mission qui est pourtant un échec qu'il recevra le compotier dont il a été question plus haut et que le groupe de Gundermann recevra l'autorisation d'aller jouer en Italie<sup>26</sup>.

Le pacte avec le diable a un autre type d'implication temporelle. Dans l'adaptation cinématographique de *Faust* par Murnau, Mephisto utilise un sablier afin de mesurer le temps qui reste à Faust pour signer le pacte, dans un premier temps, puis pour le faire repasser à l'état de vieillard tandis qu'il rejoint Gretchen sur le bûcher. Dans *Gundermann*, nous l'avons déjà évoqué, le motif du sablier apparaît lorsque le chanteur plonge la main dans le peignoir du père, y trouve du sel qu'il fait couler entre ses doigts. Dans la scène suivante, Irene le confronte à l'ampleur de sa collaboration avec la Stasi. Pour Gundermann, le temps est venu, une fois le sable écoulé, d'affronter la réalité de son pacte avec les forces du mal.

Dans son ouvrage *Aspects du mythe*, Mircea Eliade s'intéresse à la question de la mémoire et de l'oubli et se concentre plus particulièrement sur le cas de la déesse Mnémosyne, « mère des Muses »<sup>27</sup>. Il distingue deux dimensions de la mémoire : la mémoire primordiale et la mémoire historique. Au sujet de la première, il écrit :

Lorsque le poète est possédé des Muses, il s'abreuve directement à la science de Mnémosyne, c'est-à-dire surtout à la connaissance des « origines », des « commencements », des généalogies. [...] Le passé ainsi dévoilé est plus que l'antécédent du présent : il en est la source. En remontant jusqu'à lui, la remémoration cherche, non à situer les événements dans un cadre temporel, mais à atteindre le fond de l'être, à découvrir l'originel, la réalité primordiale dont est issu le cosmos et qui permet de comprendre le devenir dans son ensemble<sup>28</sup>.

À de nombreuses reprises dans le film, Gundermann est montré en train de composer ses chansons tandis qu'il travaille comme conducteur d'engins. L'excavatrice à godets, qui extrait le charbon du sol, symbolise, nous l'avons vu, le travail sur le refoulement, l'effort de mettre au jour les couches enfouies sous terre pour ainsi accéder aux origines et vaincre l'oubli. Or, ce travail est articulé dans les paroles des chansons qui traitent de manière récurrente du conflit entre le temps linéaire, qui passe irrémédiablement, et le temps cyclique qui offre une chance de rachat et de salut grâce au souvenir. Sont omniprésentes les figures contradictoires de la mort et du renouveau, du temps perdu et du temps à recouvrer, de l'absence de futur et de l'espoir. Ainsi, la chanson d'ouverture, nous l'avons déjà vu, évoque de manière nostalgique l'enfance perdue mais insiste aussi sur l'itératif (l'herbe repousse toujours). De la même manière,

---

<sup>25</sup> On pourra songer ici à l'expression allemande « auf die schiefe Bahn geraten ».

<sup>26</sup> Dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, le diable rend visite à Adrian Leverkühn tandis qu'il séjourne en Italie.

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 152.

<sup>28</sup> *Ibid.* M. Eliade cite ici J. P. Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire en Grèce ».

lorsqu'il évoque la figure du père, c'est le constat d'échec qui domine du fait de la perte du bonheur lié à une époque depuis longtemps révolue. Mais, parallèlement à la conscience de cette perte, le souvenir permet d'actualiser sans cesse cet âge d'or pourtant révolu<sup>29</sup>. Ainsi, Gundermann, inspiré par les Muses, s'avère, à travers ses chansons et peut-être à travers ses chansons seulement, en mesure de recouvrer le souvenir des origines d'une défaillance morale mais aussi du bonheur. Que ses chansons parviennent à exprimer des émotions collectivement partagées, c'est ce que montrent les nombreux concerts où le public – parmi lequel on reconnaît, telle une apparition, le marionnettiste puis Conny – fait siennes ces paroles.

## Conclusion

Le film d'Andreas Dresen revient sur la vie du chanteur Gerhard Gundermann, connu à l'Est, méconnu à l'Ouest. À la fois chanteur, mineur, communiste convaincu, critique du régime et collaborateur de la Stasi, Gundermann est un personnage tout en contradictions. Ce faisant, le réalisateur et sa scénariste ont opté pour une narration faite de ruptures et de continuités, d'oubli et de mémoire, de déni et d'aveux. Le film insiste d'une part sur la discontinuité et d'autre part sur l'importance du dialogue entre le passé et le présent. Il le fait à travers le va et vient entre une trame ancrée dans les années 1990 et une autre dans les années 1970 pour définir un éventuel futur tout en mettant en avant l'incapacité immédiate de Gundermann à envisager autrui dans les potentielles conséquences de ses actes. A plusieurs reprises, on exige du chanteur qu'il s'excuse, que ce soit vis-à-vis des cadres du Parti qu'il a agressés ou vis-à-vis des personnes qu'il a espionnées. Mais il refuse catégoriquement de le faire et se montre incapable d'empathie (« il faudrait déjà que je sache pourquoi ») ou opte pour la fuite en détournant l'attention : « Au printemps, notre jardin s'enflamme de chants d'oiseaux » s'exclame-t-il lors d'une des discussions de fond avec Conny. Ce qui apparaît au premier abord comme un manque flagrant de discernement acquiert vers la fin du film une nouvelle dimension : « Je ne peux pas m'excuser [ent-schuldigen], seuls les autres le peuvent ». En prenant le sens littéral de « entschuldigen », donc « libérer quelqu'un de sa culpabilité », Gundermann fait preuve à la fois d'une noble attitude éthique et d'un égoïsme exacerbé sans que le film ne tente jamais de résoudre la contradiction.

Mais la thèse défendue ici est aussi que l'œuvre dépasse le cas individuel du chanteur et vise à une portée plus collective, voire universelle, ce dont semble témoigner l'intérêt porté au film, même à l'Ouest où la notoriété de Gundermann était toute relative. En exploitant le potentiel iconographique des immenses engins des mines à lignite, en filmant ses personnages à des échelles mettant en évidence l'écrasement des humains dans un paysage qui les domine, le réalisateur octroie à son film le caractère d'un combat inégal entre des géants et des humains. Ce combat est aussi mis en évidence par la concurrence entre deux temporalités que sont le temps historique et le temps cyclique. A l'échelle humaine, le premier mène à la mort tandis que le second permet la régénération, le renouveau. A l'échelle métaphorique, le premier promet un progrès constant tandis que le second porte en lui l'idée même de retour, de fin puis d'un renouveau. Au cours du film, Gundermann parvient, grâce à la force méditative que lui procure l'observation de la roue à godets creusant la paroi en face de lui, à composer avec ces contradictions fondamentales qui font écho à ses propres contradictions, puis à les transformer en chanson.

---

<sup>29</sup> Voir par exemple le texte de la chanson *Weisstunoch*.

Il convient enfin de revenir sur deux points qui nous paraissent importants. Nous avons souligné au début que les flash-backs présentaient le chanteur sous un jour plutôt favorable. De fait, on constate un hiatus entre ce dont se souvient Gundermann et la réalité de sa collaboration avec la Stasi dont on ne fait qu'entr'apercevoir l'ampleur par le biais de personnages intermédiaires (le marionnettiste et la journaliste Irene) ou par Gundermann lui-même. Ce dernier plonge alors dans une crise existentielle – il s'enferme dans son bureau et s'isole totalement au point de déclencher chez Conny une crise d'angoisse. Cette prise de conscience n'a lieu que dans la trame du présent. De même, le fait de représenter l'agent de la Stasi comme une figure du diable permet de relativiser la culpabilité en insistant là encore sur l'inégalité des forces en présence. Mais on décèle l'intervention de ce que l'on pourrait qualifier avec Gaudreault/Jost d'un méga-narrateur<sup>30</sup> qui invite à la distance critique. Ce « grand imagier »<sup>31</sup> intervient de temps à autre sous la forme par exemple d'un plan d'ensemble dans la scène qui suit immédiatement la prise de contact de l'agent avec Gundermann. La scène est généralement filmée en champ/contre-champ et en plans rapprochés poitrine. Un plan toutefois vient interrompre ce principe : il s'agit d'un plan d'ensemble qui montre les deux hommes et la pièce dans laquelle a lieu la rencontre. Il y a là littéralement une prise de distance vis-à-vis de l'action, peut-être une mise en garde à l'intention du spectateur. Et c'est là le dernier point que nous aimerions aborder. Nous avons évoqué en introduction une trame temporelle surajoutée aux autres, celle de l'énonciation. Elle est sensible dans les quelques séquences où le film renvoie à lui-même. Cette autoréférentialité prend des formes diverses : l'adresse directe au spectateur en ouverture ou encore la prise de distance soudaine par rapport à l'action dont il vient d'être question. Parmi les multiples couches sémantiques qu'offre la roue à godets, on pourra encore évoquer le fait qu'elle fait par endroits penser à un projecteur de cinéma, en particulier quand elle est filmée dans un jeu de lumière cachant et montrant alternativement le soleil, ce qui fait écho au principe même de la projection cinématographique<sup>32</sup>. Par ces différents signes d'énonciation, le film rappelle au spectateur sa condition de spectateur qui assiste à une représentation et intègre le temps de l'énonciation — 2018 — au spectacle. Ce faisant, il invite le public à la réflexion sur ce qu'il est en train de voir et plus largement à regarder en face ce passé qui concerne tout un chacun.

---

<sup>30</sup> André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 105.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Dans une projection classique, l'entraînement de la pellicule se fait par un dispositif appelé « croix de Malte » qui alterne projection (lumière) et obturation (noir) de l'image.