

**L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter) de
Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la
guerre froide (1934 – 1977 – 1984)**

François Genton

► **To cite this version:**

François Genton. L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter) de Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la guerre froide (1934 – 1977 – 1984) . ILCEA, ELLUG, 2015, Le national-socialisme dans son cinéma, ILCEA 23 (23), <http://ilcea.revues.org/3320?lang=es>. <<http://ilcea.revues.org/3289>>. <hal-01187634>

HAL Id: hal-01187634

<http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01187634>

Submitted on 2 Sep 2015

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.

François Genton

***L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter)* de Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la guerre froide (1934 - 1977 - 1984)**

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

François Genton, « *L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter)* de Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la guerre froide (1934 - 1977 - 1984) », *ILCEA* [En ligne], 23 | 2015, mis en ligne le 09 juillet 2015, consulté le 02 juillet 2015. URL : <http://ilcea.revues.org/3320>

Éditeur : ELLUG

<http://ilcea.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ilcea.revues.org/3320>

Document généré automatiquement le 02 juillet 2015.

© ILCEA

François Genton

***L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter)* de Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la guerre froide (1934 – 1977 – 1984)**

- 1 Dans les civilisations de l'écrit, la (belle) littérature a inspiré tous les autres arts. Si une combinaison relativement stable de christianisme érudit et de culture antique a longtemps constitué le fonds commun des élites européennes, depuis les temps modernes se sont constituées plus ou moins rapidement des littératures « nationales » qui ont greffé sur ce fonds l'héritage redécouvert du Moyen Âge en y ajoutant des créations nouvelles : la victoire des Modernes sur les Anciens ne résulte pas seulement d'une querelle de la fin du XVII^e siècle, elle correspond à une tendance profonde des cultures européennes. Sur le plan des pratiques institutionnelles on constate au XIX^e siècle un double mouvement de « nationalisation », la reconstruction du passé d'un côté et le « balisage » du présent et de l'avenir de l'autre. Les élites nationales reconstruisent le passé de la nation déjà constituée (la France, la Russie, l'Angleterre, l'Espagne, etc.) ou en devenir (la plupart des pays de l'Europe actuelle, dont l'Italie et l'Allemagne) en définissant aussi un « génie » national. Ce passé « mythique » était, sur le plan politique, la représentation d'une continuité nationale et des projets qu'elle aurait portés. Ainsi, l'Allemagne non encore unifiée construit-elle la statue d'Arminius dans la forêt de Teutoburg pour cimenter l'idée de son unité nordique (sous tutelle prussienne) et de son indépendance par rapport à Rome, tandis qu'en réponse Napoléon III fait ériger à Alise-Sainte-Reine la statue de Vercingétorix, symbole ambigu de la fière « race gauloise », mais aussi, défaite oblige, de la culture gallo-romaine. La représentation « dominante » du présent et de l'avenir des nations est transmise et renforcée par le système scolaire et, en amont, par le système universitaire dont l'une des fonctions est de former les professeurs et les fonctionnaires qui fixent les programmes d'enseignement. On ne saurait donc surestimer l'efficacité de cet usage institutionnel de la littérature, relayé notamment par l'École, l'armée, une grande partie de la presse et les arts « populaires », de la chanson « folklorique » au cinéma, car il façonne les esprits, ne serait-ce qu'en leur constituant un fonds commun de mots et d'images.
- 2 Cette nationalisation institutionnelle de la littérature (et de tous les arts qu'elle inspire) ne concerne cependant qu'une manière d'orienter un usage social de l'art — quand il est de qualité, car il existe un art « conforme », « national », voire des restes d'une telle orientation dans des œuvres en soi bien plus ouvertes. Pour autoritaires qu'ils soient parfois, les régimes politiques antérieurs aux totalitarismes du XX^e siècle ont laissé à l'expression artistique une certaine autonomie, si bien que les « grandes » œuvres d'art à visée non utilitaire expriment, en Allemagne comme partout ailleurs, un point de vue « non institutionnel » et souvent opposé à celui que l'institution voudrait leur prêter *a posteriori*. Dans le cas du *Reich* fondé par la dynastie Hohenzollern en 1871, le discours institutionnel vise à imposer à l'Allemagne entière la représentation d'un « mouvement allemand » (*deutsche Bewegung*), expression forgée en 1935 par Hermann Nohl (1970) qui confond des phénomènes aussi différents que l'*Aufklärung*, le *Sturm und Drang*, le règne de Frédéric II de Prusse, le romantisme allemand, le nationalisme de l'ère napoléonienne, la politique de Bismarck, la conscience d'une mission allemande en Europe et dans le monde et la représentation, au départ annexe, mais de plus en plus envahissante, d'un génie ethnique, voire racial germanique. Or les « grands » textes littéraires allemands des XVIII^e et XIX^e siècles, dont le canon a relativement peu évolué depuis le début du XX^e siècle, ne peuvent être assimilés à cette représentation du « mouvement allemand » qu'au prix d'une lecture partielle et déformante.

- 3 Le national-socialisme a repris tous les thèmes du nationalisme germano-prussien, amplifiant et développant ceux du racisme et du culte du chef. Il a voulu « éduquer » les masses en exerçant sur toutes les formes d'expression publique une dictature totalitaire qui n'avait plus rien de commun avec la relative liberté artistique et intellectuelle qu'avait connue l'Allemagne auparavant. Dans ce contexte, il est intéressant de se pencher sur la manière dont le national-socialisme a conçu l'adaptation cinématographique des « classiques » allemands, c'est-à-dire d'auteurs intégrés au canon diffusé par l'École et l'Université. Francis Courtade et Pierre Cadars (1972 : 261-276) ont consacré un chapitre éclairant aux adaptations littéraires. Les adaptations littéraires d'œuvres étrangères sont parfois réalisées, ajouterons-nous, pour témoigner d'un nouveau climat diplomatique : ainsi en 1940 *Le Maître de Poste* d'Ucicky, d'après Pouchkine, est-il réalisé à l'époque du pacte germano-soviétique. Les adaptations d'œuvres de Maupassant, assez nombreuses, récupèrent au cinéma dirigé par Goebbels un auteur très lu en Allemagne et dont l'œuvre confirme l'idée qu'on se fait d'une France dont le corps paysan est attardé et la tête urbaine viciée. Avec *Bel Ami*, adaptation du roman éponyme de Maupassant, l'Autrichien Willi Forst (1939) obtient un succès international qui confirme de manière éclatante l'*Anschluss* qui a eu lieu l'année précédente.
- 4 Dans le cas des adaptations littéraires, il est possible d'envisager plusieurs degrés d'implication idéologique. Le plus bas est représenté par les films dont la réalisation vise avant tout à rassurer le public. Il s'agit de lui procurer l'impression d'une double continuité artistique synchronique et diachronique : continuité entre les pratiques de consommation usuelles (par exemple des lectures bien établies) et le cinéma contemporain d'une part, mais aussi entre le cinéma culturel accessible d'avant 1933 et celui du *Reich* hitlérien de l'autre. De cette catégorie à faible impact idéologique direct relèvent une comédie comme *L'Habit fait le moine* de Helmut Käutner (*Kleider machen Leute*, 1940), d'après l'écrivain suisse Gottfried Keller, ou le drame *La Chair est faible* de Gustaf Gründgens (*Der Schritt vom Wege*, 1940) d'après le roman *Effi Briest* de Theodor Fontane. La charge idéologique est bien plus forte, selon nous, dans *L'Homme au cheval blanc*¹ (*Der Schimmelreiter*, 1934) de Curt Oertel et Hans Deppe, et il nous a paru intéressant de confronter cette adaptation de la nouvelle de Storm à deux adaptations ultérieures, réalisées à six ans d'intervalle, d'abord en République fédérale d'Allemagne par Alfred Weidenmann (1978), puis en République démocratique allemande par Klaus Gendries (1984). Gottfried Keller, Theodor Storm et Theodor Fontane sont les nouvellistes et romanciers germanophones de la deuxième moitié du XIX^e siècle les plus reconnus, leurs œuvres étaient traditionnellement lues et étudiées dans les établissements d'enseignement secondaire, une tradition qui s'est maintenue jusqu'à nos jours. Les plus prestigieux des narrateurs de langue allemande contemporains du national-socialisme ont dans l'ensemble rejeté Hitler et son régime. Thomas Mann, l'auteur du « premier » roman allemand qui ait percé sur le plan international au XX^e siècle, *Les Buddenbrooks* (*Buddenbrooks*, 1901), a choisi l'émigration, même si, désireux de bénéficier encore du marché allemand, il n'a proclamé son hostilité au régime qu'en 1936. Étant donné l'opposition déclarée des meilleurs auteurs allemands contemporains, le national-socialisme a besoin de s'appuyer sur le prestige des grands auteurs passés. Il ne peut se contenter de faire fabriquer des adaptations cinématographiques de récits de propagande hitlériens, comme, par exemple, *Hitlerjunge Quex*, film réalisé dès 1933 par Hans Steinhoff, d'après le roman de Karl Aloys Schenzinger. L'enjeu, on le voit, est considérable : il s'agit de décider la question de savoir si le national-socialisme rompt avec la « grande culture » de langue allemande ou, au contraire, s'il en est le meilleur continuateur et interprète.
- 5 Avant d'analyser dans cette optique le film tiré en 1934 de la nouvelle de Storm, il convient de présenter cet auteur et son œuvre du point de vue de la recherche d'aujourd'hui — qui n'est pas celui du nationalisme dominant dans l'Allemagne du début du XX^e siècle. Theodor Storm (1817-1888) n'est pas connu à l'étranger. Il en va de même de sa dernière œuvre publiée, *L'Homme au cheval blanc* (*Der Schimmelreiter*²), une longue nouvelle que l'écrivain malade eut la force de rédiger durant les derniers mois de sa vie parce que son entourage avait décidé de lui taire la nature du mal qui le frappait, un cancer de l'estomac (Laage, 1989 : 84). Cette ultime pièce d'une riche œuvre de nouvelliste et de poète en est souvent considérée comme le

couronnement. L'action se passe dans la patrie de Theodor Storm, à savoir la Frise du Nord, le littoral de la mer du Nord au Schleswig, avec ses îles, ses polders, ses digues et sa « capitale » Husum. Après avoir été longtemps administrée par le roi du Danemark, cette région lui a été arrachée par la Prusse et l'Autriche lors de la guerre de 1864, puis annexée par la Prusse en 1866 après Sadowa. Theodor Storm, juriste de formation, juge de métier, grand patriote allemand, aurait voulu que sa province entrât dans une Allemagne régie selon le principe de la souveraineté du peuple. Victime d'un interdit professionnel lorsque le Danemark reprit en main la région à la suite de l'échec de la Révolution de 1848, il avait dû s'exiler en 1853 au royaume de Prusse dont il n'approuvait pas l'autoritarisme ni l'esprit de caste digne de l'Ancien Régime. C'est dans un Schleswig bientôt annexé par ce royaume que Storm rentra en 1864.

- 6 Le patriotisme local des poèmes et des narrations de Storm ne magnifie pas la région natale, son paysage et ses habitants, mais tente d'exprimer son « âme », c'est-à-dire aussi ses souffrances, ses contradictions, ses limites. L'histoire s'insère dans trois cadres narratifs : d'abord celui des souvenirs du vieux narrateur qui se transporte au temps de sa jeunesse, vers 1830 (premier cadre), lorsqu'il lisait dans un cahier le récit d'un voyageur (deuxième cadre) qui, de son côté, croyait avoir vu un jour de tempête un homme parcourant à grand galop une digue sur un cheval blanc. Cette vision inquiète les hommes auxquels le voyageur la rapporte dans une auberge. On court vérifier l'étanchéité des digues tandis qu'un vieil homme, plus rationnel, s'assoit pour raconter au narrateur l'histoire de l'homme réel dont la superstition locale a fait le fantôme du cavalier sur la digue (troisième cadre). L'histoire se déroule dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Hauke Haien, fils d'un veuf pauvre, est comme son père d'une grande intelligence. Jeune homme impulsif, il tue un chat qui lui dérobait le fruit de sa pêche. Son père décide de le faire travailler chez l'intendant de la digue. Hauke (c'est-à-dire Hugo, Hugues) assume rapidement toutes les responsabilités de l'intendant de la digue, un homme paresseux et gourmand. Elke, la fille de ce veuf, tombe amoureuse de Hauke. Après la mort de son père, en promettant aux notables de la ville qu'elle donnera ses biens à Hauke avant même de l'épouser, elle parvient à obtenir pour lui la charge d'intendant de la digue. Elke accouche d'une fille dont le père s'occupe avec d'autant plus d'affection que Wienke « restera toujours un enfant » (1991 : 117 *sq.*). Hauke achète à un mystérieux « Slovaque » un cheval blanc qu'il dresse et, au même moment, le cheval blanc que les valets superstitieux croient voir bondir sur un îlot proche de la côte disparaît. Le projet « rationaliste » d'une nouvelle digue, mieux conçue et susceptible d'arracher de nouvelles terres à la mer, est jugé diabolique par une grande partie de la population. Malgré les résistances, cette digue est construite, mais l'intendant, fatigué et malade, cède aux instances de la population locale et ne fait pas réparer l'ancienne digue, une faute fatale³. Cette dernière cède lors d'une tempête, entraînant la mort de Hauke Haien et de sa famille qui venait le rejoindre. Au lendemain de ce récit le narrateur parcourt sous un soleil triomphant la digue qui porte le nom de son concepteur : certes le grand intendant de la digue a payé de sa vie une négligence passagère, mais son œuvre l'a emporté sur les superstitions et résiste encore aux éléments déchaînés.
- 7 Même si le propre de la littérature fantastique, catégorie dont relève la nouvelle de Storm, est de ne pas décider entre explication rationnelle et « irrationnelle », le récit ne permet guère de doute quant à la hiérarchie des valeurs et des personnages : le savoir, la sagesse, la créativité, le progrès et l'intérêt général sont liés à la conduite rationnelle d'un personnage qui tente de s'imposer, avec des succès divers, aux forces de la nature, à une société routinière et superstitieuse, mais aussi à ses propres faiblesses psychologiques et physiques. Autrement dit, la région d'origine, si elle représente un cadre à forte charge affective, n'est en rien l'objet d'un culte aveugle : la vie y est dure au moral comme au physique et même un homme aussi estimable que Hauke Haien y est condamné à tout perdre, ses biens, sa famille et sa vie. Seule son œuvre lui survit, utile à une population qui ne la mérite pas, seul un esprit fort comme le maître d'école du deuxième cadre narratif a conscience de sa grandeur. La nouvelle est publiée dans un État-nation allemand tout récent, puisqu'il n'a été fondé que dix-sept ans auparavant. Dans cette Allemagne en construction et dont la nouvelle capitale (Berlin) est loin d'exercer le quasi-monopole culturel qui est celui des capitales des pays européens qui produisent les

grands récits du XIX^e siècle (Paris, Londres, Saint-Pétersbourg et Moscou), les narrations de Theodor Storm créent un univers nordique moderne propre à s'intégrer au grand récit national allemand. Cette contribution, qui ne mythifie ni la terre ni ses habitants, semble se contenter de dire que ce Nord allemand offre aussi un cadre littéraire, capable d'accueillir le mystère du fantastique... et un personnage aussi fort que Hauke Haien.

8 Pourtant, les différentes institutions de l'Allemagne wilhelminienne, faute — et pour cause — de se fonder sur les valeurs libérales et rationalistes de la nouvelle de Storm, fabriquent une autre interprétation que véhiculent les éditeurs, l'École et l'Université : dans les décennies qui suivent sa mort, Storm est « récupéré » comme artiste régionaliste (*Heimatkünstler*), voire, pendant la Première Guerre mondiale, comme un homme aux convictions nationales fortes diffusant un sentiment nordique de la nature⁴. Durant la République de Weimar et sous Hitler, on projette sur son œuvre quantité de représentations nationalistes, xénophobes et même racistes. Ainsi, le germaniste Wolfgang Kayser (1906-1960), promis à une brillante carrière après 1945, croit-il pouvoir opposer la nouvelle de Storm en tant que nouvelle de la personnalité (*Persönlichkeitsnovelle*) typiquement germanique aux nouvelles de l'événement (*Vorfallnovelle*) typiquement romanes (Kayser, 1938 : 53 sq.). Et en 1940 Hauke Haien représente « la volonté guerrière, la force créatrice de l'homme nordique » (Stuckert, 1940 : 99). Après 1945, la nouvelle a continué d'être une lecture très répandue dans les lycées allemands, mais il fallut quelques décennies pour que les interprétations se dégagent définitivement d'une lecture étroitement « ethniciste » (Hildebrandt, 1990 : 104-107 ; Holander, 2003). S'il est aujourd'hui possible de lire l'œuvre sans se préoccuper de ces interprétations que l'on peut juger falsificatrices, non seulement à l'égard de l'intention de l'auteur (ce qui en soi importerait aussi), mais surtout à l'égard de la cohérence du texte, de sa « structure » si l'on veut, il n'est pas possible de faire abstraction de ce contexte historique pour comprendre le film qui en est le produit.

9 Autant dire que les cinéastes qui dans les mois qui suivent l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler entreprennent de porter la nouvelle de Storm au cinéma empruntent une voie herméneutique déjà bien creusée. Le concept de *Path dependence* (« dépendance au sentier »), employé par les spécialistes d'économie, de sociologie ou de politique, s'impose ici, ou plutôt celui d'ornière dont on sort d'autant moins qu'on ne le souhaite pas. *Der Schimmelreiter*, le film de 1934, a été réalisé par deux hommes au parcours différent. Curt Oertel (1890-1960), à l'origine un cadreur, avait collaboré avec les plus grands artistes du cinéma et du théâtre de la République de Weimar, par exemple Georg Wilhelm Pabst et Erwin Piscator. Il dirigea en 1935 l'adaptation d'une autre nouvelle de Theodor Storm (*Pole Poppenspüler – Paul le montreur de marionnettes*⁵), puis se spécialisa dans le cinéma documentaire. Le coréalisateur, Hans Deppe (1897-1969), acteur au prestigieux *Deutsches Theater* de Berlin et dans des films connus, par exemple en 1931 *Berlin Alexanderplatz* de Phil Jutzi, d'après le roman d'Alfred Döblin, fit carrière après 1945 en tant que réalisateur de nombreux *Heimatfilme*, dont en 1951 le plus grand succès commercial du cinéma ouest-allemand (*Grün ist die Heide – Verte est la lande*). Le national-socialisme donnait à ces deux hommes la chance de réaliser un long métrage dans une Allemagne désertée par l'avant-garde du théâtre et du cinéma. Dans ses grandes lignes, le résultat ne pouvait qu'être conforme aux attentes suscitées.

10 L'acteur principal, Mathias Wieman, avait joué en 1932 le premier rôle masculin dans *La Lumière bleue* de Leni Riefenstahl et Béla Balázs, un film très apprécié par Goebbels et Hitler. Marianne Hoppe, l'interprète d'Elke, avait joué depuis 1928 dans de nombreuses pièces, notamment au *Deutsches Theater* dirigé par Max Reinhardt. C'était son premier grand rôle dans un film, le troisième d'un parcours entamé en 1933 seulement dans l'industrie allemande du film. Il s'agissait tant pour les réalisateurs-scénaristes que pour les premiers rôles de carrières cinématographiques récentes et accélérées par l'instauration du Troisième Reich.

11 Le texte qui défile dès le début du film ne laisse aucune ambiguïté :

Peuple fier, résistant aux intempéries, c'est ainsi que vivent les Frisons au bord de la Mer du Nord en Allemagne, menant une lutte tenace contre l'océan impitoyable qui s'attaque constamment à la terre et aux hommes. Il fut difficile de conquérir le sol. Il fut encore plus difficile de le défendre sans cesse contre le déchaînement des forces de la Nature. Les fermes se dressaient isolées dans

ce vaste paysage de marais. Taciturnes, pieux et aussi superstitieux, tels vivaient les hommes de ces lieux, lorsque commença l'histoire de Hauke Haien, le cavalier au cheval blanc.

12 Le fantastique de la nouvelle est respecté, quoique atténué (voir aussi Bandmann & Hembus, 1980 : 235), puisque le deuxième cadre (celui du récit lu vers 1830) disparaît et avec lui la figure du cavalier fantôme. De même, certains personnages secondaires portaient le fantastique : ils disparaissent (Wienke et sa mouette Klaus) ou sont traités dans une optique plus « ethniciste » (la vieille Trien' Jans). L'épisode du cheval blanc sur l'îlot est traité dans un esprit rationnel. Seul le valet simplet Iven Johns, incarné par le coréalisateur Hans Deppe, a cette vision qui n'est pas montrée à l'écran (elle le sera dans les adaptations ultérieures). Que ce même valet soit le seul à attribuer une nature diabolique au personnage qui vend le cheval blanc atténue aussi la portée fantastique du récit : dans la nouvelle, c'est Hauke Haien lui-même qui mentionne l'aspect diabolique du personnage (1991 : 84).

13 Avant de noter les lignes directrices du film d'Oertel et de Deppe, il convient de noter les plus importantes des nombreuses modifications que seules les personnes ayant un souvenir très précis du texte de Storm peuvent remarquer. Ces modifications facilitent l'insertion de ce qu'il faut bien appeler l'état d'esprit hitlérien dans une matière qui en est tout à fait dénuée. Notons les plus importantes :

- un *incipit* indique que la communauté ethnique, dont Hauke Haien est l'émanation, est le personnage principal du film ;
- l'action se passe au XIX^e siècle ;
- deux épisodes « communautaires » : l'un est plaqué sur le film, au début, l'autre le conclut. Ces épisodes sont inventés. La musique de Winfried Zillig (1905-1963), un élève de Schönberg, insiste sur le lien communautaire, par exemple en employant un *leitmotiv* pour les scènes festives de la vie paysanne. L'œuvre poétique de Theodor Storm apparaît comme la voix de la communauté dans les grandes occasions. Elke exprime son amour en chantant : « À peine t'avais-je vu... » (*Als ich dich kaum gesehen*) et dans la pièce principale de la ferme les vers (de Storm) « La douleur vient / La joie s'en va... » (*Es kommt das Leid / Es geht die Freud...*) sont encadrés, comme pour exprimer les saisons et les deuils après la mort du père d'Elke ;
- la communauté organise un spectaculaire tournoi au cours duquel les cavaliers doivent faire tourner sur elle une statue de bois nommée Roland. Ce *Rolandreiten* est certes une tradition attestée en Allemagne du Nord depuis le XVII^e siècle, mais on peut penser qu'elle a été choisie ici parce qu'elle est bien plus « guerrière » que le populaire lancer de boules de bois sur la glace (*Eisboseln*) de la nouvelle. Pas de neige ni de glace d'ailleurs dans le film ;
- le double mariage (détail érigé en séquence *heimatfilm* dans l'adaptation ouest-allemande de 1978) de Hauke Haien et de son rival Ole Peters, qui signifie l'unité fondamentale de la communauté au-delà des inévitables conflits interpersonnels, est un détail rajouté qui contredit la nouvelle dans laquelle le personnage de l'intrigant, ambitieux et superstitieux Ole Peters est l'incarnation des forces conservatrices opposées à la rationalité progressiste et technique représentée par Hauke Haien ;
- la mort de Hauke et des siens relève dans le film d'un nécessaire sacrifice expiatoire, comme si le chef et sa famille étaient des intermédiaires entre la communauté nordique et le Destin ou la Providence. Il s'agit dans la nouvelle d'une catastrophe tragique résultant de la faute de Hauke, qui pour des raisons compréhensibles avait négligé de réparer la vieille digue. Storm définissait en 1881 la nouvelle comme « la sœur du drame » (1992, t. 4 : 122 *sq.*) et emploie lui-même dans une lettre du 7 avril 1888 le terme de « catastrophe » (Laage, 1989) ;
- deux discours jouent un rôle central : celui par lequel Hauke Haien, singeant littéralement Adolf Hitler, ne parvient pas à convaincre la communauté de l'opportunité de son nouveau projet, une digue qui est faite pour durer, sinon mille ans, du moins « des siècles et des siècles » et celui que prononce, une fois les travaux terminés, le surintendant qui

se réjouit de cette conquête de nouvel « espace vital » (*Lebensraum*) au profit de toute la communauté ;

- entre ces deux discours, c'est bien par la contrainte que s'impose le projet de Hauke Haien, deux affiches signées par le surintendant le disent expressément.

À ces ajouts correspondent des suppressions :

- l'enfance de Hauke n'apparaît pas, ni la mention de certains traits de caractère (il peut s'emporter et être violent) ;
- Wienke, l'enfant attardé, objet de l'affection touchante de ses parents, disparaît (il ne paraîtra pas plus dans les adaptations ultérieures).

Les principales lignes directrices du film sont les suivantes :

- Hauke Haien est un homme d'élite incarnant les meilleures qualités des Frisons, un peuple nordique tenace et courageux, mais superstitieux. C'est ainsi qu'il est filmé à plusieurs reprises, par exemple dans le discours (infructueux) qu'il tient à ses compatriotes, durant lequel la caméra oppose les plans de demi-ensemble de la foule hostile au gros plan en contre-plongée sur le visage du chef à l'expression volontaire ;
- son projet (la nouvelle digue), conçu en coopération avec des élites politiques et sociales compréhensives, défend les intérêts de la communauté ethnique, puisqu'il est destiné à conquérir un nouvel espace vital. L'échec de Hauke Haien est celui d'un homme qui n'a pas encore les qualités d'un vrai *Führer*, son charisme n'ayant pas suffi à forger une communauté s'identifiant totalement à son projet ;
- la communauté encadre le film, de la fête du début, quand hommes, femmes et enfants se réunissent, à la dernière séquence quand, recueillie, la communauté constate la signification du sacrifice accompli par Hauke et Elke.

14 Bref, Hauke Haien préfigure sur le mode tragique ce qu'Adolf Hitler réalise de manière positive depuis qu'il a été nommé chancelier. On est frappé sur le plan intellectuel par l'incohérence du propos qui est due à la résistance du sujet original, à savoir la nouvelle de Storm, au traitement idéologique qui lui est réservé. L'ethnicisme et le *Führerprinzip*, deux traits caractéristiques du national-socialisme, apportent à l'ensemble une tonalité tout à fait discordante, la trame du récit original étant par ailleurs à peu près conservée. Hauke Haien n'a rien du leader charismatique, il est intelligent, travailleur et créatif et n'est vraiment reconnu que par Elke, la fille de l'intendant de la digue, sans laquelle il n'aurait jamais pu faire carrière. Hauke Haien est encore moins un leader charismatique qui échouerait là où Adolf Hitler réussirait. Ses adversaires sont non seulement les membres de sa communauté eux-mêmes, leur routine, leur superstition, mais aussi ses propres limites, son incapacité physique et psychologique à réaliser un projet trop lourd pour lui. Dans la nouvelle, son sacrifice reste secret. Qui peut savoir, comme la nouvelle le rapporte, qu'il se précipite dans les eaux en furie en criant : « Prends-moi et épargne les autres ! » — alors qu'en vérité il veut rejoindre dans la mort sa femme et sa fille qui viennent d'être englouties ? Dans le film, nous l'avons vu, le sacrifice est solennellement constaté par une communauté qui, même plusieurs générations après les faits, est pourtant encore incapable de prendre la mesure du personnage dans la nouvelle. La lutte décrite par Theodor Storm (raison et technique contre routine et superstition religieuse), qui reste forcément présente dans le film, contredit un discours « communautaire » parfaitement artificiel. On n'est guère surpris au demeurant que la critique de l'époque fut des plus laudatives⁶ : Hauke Haien, malgré sa mort, avait gagné, « l'idée de la communauté avait fini par l'emporter » ou bien « le sang et la glèbe (*Blut und Boden*), tel est le contenu de ce film, le principe du *Führer* y prend vie... »

15 Des séquences « ethniques » mettent en valeur la communauté, par exemple le défilé des villageois qui se rendent à l'église ou une scène de repas collectif en plein air. Dans ces scènes la musique remplace tout dialogue : il est vrai qu'un dialogue ne pourrait que desservir l'image d'harmonie que les cinéastes imposent à un texte qui tire son intérêt de multiples conflits opposant le personnage principal à la communauté ainsi qu'à sa propre faiblesse vis-à-vis de cette communauté. Dans le film un personnage, en soi tout à fait négatif, sera, conformément à

la nouvelle, l'adversaire résolu de l'œuvre positive entreprise par Hauke Haien, mais aussi, en belle tenue folklorique dans les scènes ethniques, le digne représentant de la race nordique : la logique du *Heimatfilm*, avec des personnages simples (le benêt, le bel homme, la belle femme, les vieux, les enfants, le noble, le garde forestier, etc.), contredit la critique sociale du texte adapté. La mise en scène du paysage insiste sur la fragilité de la terre et de ceux qui l'ont conquise face aux éléments. Ainsi, la caméra oppose le vent, la mer et le ciel à l'apparence faible et vulnérable des êtres humains qui lors de l'enterrement du père d'Elke forment une file bien tenue sur la digue. Or, le père d'Elke est un personnage grotesque que personne ne peut regretter... et sa mort ouvre la voie au conflit opposant son successeur, Hauke Haien, au reste de la communauté : dans la logique du récit de Storm, cet enterrement annonce des divisions insurmontables et ne représente pas une occasion de souder la communauté. Klaus Gendries, en 1984, a imprimé un autre sens à cette file inquiétante, qui est celle des sectaires opposant leur superstition et leur médisance aux projets éclairés de Hauke Haien. Si l'on peut comprendre que le régime hitlérien a fait décerner par l'autorité de censure (*Filmprüfstelle*) la prestigieuse mention « qualité exceptionnelle » (*Prädikat besonders wertvoll*) au film de 1934, on peut aussi également comprendre que les auteurs du film n'aient pas poursuivi dans la voie du drame social. Curt Oertel a fini par renouer avec le documentaire. Hans Deppe a fabriqué de faciles comédies durant le Troisième Reich et a été à l'époque du miracle économique d'après-guerre l'un des principaux auteurs de *Heimatfilme* : dans ces films des années 1950, il diffuse l'image harmonieuse d'une communauté menacée ou plutôt inquiétée de manière tout à fait passagère par l'action déviante d'un personnage isolé. Il s'agit d'un monde idéal, écho lointain et étouffé — mais compensateur — de préoccupations bien réelles, d'où ont toutefois disparu le culte bruyant du chef et la revendication d'un espace vital. Le principal intérêt de ces films est d'avoir provoqué en tant que négation la réaction créatrice et démystificatrice que fut le « nouveau cinéma allemand ».

16 Quatre décennies passèrent avant que d'autres adaptations fussent tournées dans les deux Allemagnes. Alfred Weidenmann adapta la nouvelle de Storm en 1978 en RFA⁷ et Klaus Gendries⁸ réalisa une autre adaptation en 1984 en RDA. L'ornière nationaliste dans laquelle le film de 1934 s'était enfoncé avait pu être en partie comblée dans les esprits, mais certains choix esthétiques et narratifs opérés dans le film de 1934 se sont révélés contraignants. Le réalisateur-scénariste de l'adaptation ouest-allemande, Alfred Weidenmann (1918-2000), qui avait environ vingt ans de moins que Curt Oertel et Hans Deppe, avait entamé sa carrière cinématographique pendant la guerre en tant qu'auteur des actualités filmées de la jeunesse hitlérienne (*Junges Europa* ; voir Steinlein, 2007). Le plus connu des films de ce réalisateur prolifique (un grand nombre d'épisodes de la série *Derrick*) est *Buddenbrooks* (1959), d'après le roman de Thomas Mann. Du film de 1934 celui de 1978 retient l'organisation globale du récit : l'action se passe au XIX^e siècle, la vie de Hauke Haien avant son arrivée chez l'intendant de la digue n'apparaît pas, ni Wienke, son unique enfant ; le double mariage permet de renforcer l'aspect « folklorique », l'action se passe au XIX^e siècle et le jeu remporté par Hauke Haien est le même tournoi que celui du film de 1934. Le natalisme de l'Allemagne du *baby boom* finissant tourmente Elke qui demande ce qui lui vaut le malheur de ne pas donner d'enfant à son mari. Dans l'ensemble, l'élément fantastique est renforcé. Hauke Haien, joué par l'acteur américain John Phillip Law, n'est plus le *Führer* inabouti de 1934, mais le film s'en prend à deux reprises à la tentation démocratique. D'abord les paysans sont obligés de reconnaître l'autorité de l'intendant qui leur impose son projet. L'un d'entre eux dit plaisamment : « Votre devoir consiste à obéir. Dorénavant vous avez tous le droit de partager son avis. » Puis, vers la fin du film, par un vote très majoritaire, les paysans se prononcent contre l'entretien de la vieille digue. La faute de l'intendant est d'accepter le résultat de ce vote au lieu d'imposer son autorité. Il meurt en reconnaissant son erreur, ce qui est conforme à la nouvelle... où cependant aucun vote n'intervient !

17 L'adaptation est-allemande s'efforce de suivre la nouvelle, de la jeunesse de Hauke Haien jusqu'à sa fin. L'action se passe cette fois au XVIII^e siècle, les deuxième et troisième cadres apparaissent nettement. Le film, réalisé pour la télévision comme coproduction RDA-Pologne, a été tourné dans la région de Gdansk (autrefois Danzig), c'est-à-dire là où était situé le récit

qui a inspiré la nouvelle au narrateur... et à l'auteur⁹. Le conflit central est, comme dans le texte originel, celui qui oppose Hauke Haien à une majorité conservatrice, envieuse et superstitieuse. Ce dernier trait a été (assez lourdement) accentué ainsi que l'opposition entre le couple « éthéré » que forment Hauke et Elke par rapport aux trop sensuels Ole et Vollina. Certaines modifications trahissent le point de vue du réalisme socialiste finissant : d'abord la scène d'embauche de Hauke Haien, qui est examiné et palpé par le père d'Elke comme s'il s'agissait d'un esclave, ensuite l'insistance, typique de la RDA des années 1980, sur le féminisme : Vollina Harders, la femme de l'envieux Ole Peters, apporte une soupe à Elke malade (détail ajouté) et Elke se sacrifie après la mort accidentelle de son mari à la fin. À la fin, ce n'est pas le soleil triomphant de la nouvelle qui éclaire la digue Hauke Haien, mais un ciel de nuages. On notera aussi une nouveauté esthétique : non seulement le lancer de boules de bois sur la glace remplace comme de juste le viril tournoi des deux adaptations précédentes, mais le froid, la neige et la glace marquent, sans doute aussi de manière symbolique, le paysage. Le fantastique est assez proche de celui de la nouvelle, le cavalier fantôme, le cheval blanc sur l'île sont montrés, mais là où le film de 1934 imposait comme explication dernière le sacrifice du chef pour sa communauté ethnique, celui de 1984 suggère fortement l'idée selon laquelle Hauke Haien et les siens sont victimes d'une société réactionnaire. La faute n'apparaît pas, ni d'ailleurs l'inquiétant personnage du « Slovaque » qui vend le cheval blanc. Un détail amusant : le film de 1984 a confié le rôle du père d'Elke à Lech Ordon, un acteur polonais qui est quasiment le sosie de Gert Fröbe, intendant de la digue du film de 1978, ces deux acteurs ayant quelque ressemblance avec Wilhelm Diegelmann, l'intendant Tede Volkerts de 1934. Même si cette adaptation a paru à la critique plus fidèle et plus réussie que celles qui l'ont précédée, elle n'échappe pas à un double conditionnement, d'un côté par les films de 1934 et 1978 et de l'autre par l'espace politique et mental de la RDA des années 1980, quand la critique des sociétés qui ont précédé celle de la RDA ne porte plus seulement sur une injuste hiérarchie sociale, mais aussi sur l'asservissement des femmes.

18 Ainsi, les ruptures de l'histoire allemande durant le XX^e siècle marquent-elles les films inspirés par une longue nouvelle fantastique de la fin du XIX^e siècle. Ce texte incontestablement « régionaliste » se caractérise par un esprit rationaliste et libéral d'un côté et une grande méfiance, de l'autre, à l'égard de l'esprit réactionnaire et superstitieux de la société paysanne d'Ancien Régime. Comme ces films semblent proposer une sorte de « pacte de fidélité » en s'affichant, dès le titre, comme des transpositions cinématographiques d'un texte connu, il semble légitime d'examiner la validité de ce pacte. Il ne suffit pas cependant de se reporter au texte. Il faut aussi s'immerger dans l'esprit d'une époque, dans les interprétations parfois concurrentes et opposées du texte en leur temps et dans l'évolution de ces interprétations selon les époques, les régimes politiques, les priorités du moment et des principaux auteurs du film. Dans le cas d'un texte aussi connu, en Allemagne, que la nouvelle de Storm *L'Homme au cheval blanc*, l'adaptation cinématographique représente aussi un enjeu herméneutique important : quels aspects du texte le cinéma doit-il mettre en valeur ?

19 Il apparaît d'abord que les films se conditionnent mutuellement, d'abord parce qu'ils adoptent, voire développent les solutions narratives, visuelles, musicales choisies par les prédécesseurs. Le personnage du père d'Elke, l'intendant de la digue glouton et paresseux, est traité sur le même mode, plutôt comique, dans les trois films : le personnage de l'enfant déficient en est absent : l'affection que lui porte son père est pourtant un aspect important du texte. On note un traitement proche du paysage, coincé entre une mer impétueuse et un ciel menaçant, ligne fragile sur laquelle se déplacent lentement des hommes inquiets de leur présence en ce lieu hostile.

20 La question des aspects « idéologiques » de l'adaptation des « classiques », posée au début de cette étude, est particulièrement légitime lorsque l'État contrôle la création cinématographique, ce qui est le cas en 1934 sous Hitler et Goebbels, mais aussi en 1984 en RDA. Ainsi, si le film de 1934 peut se fonder sur une herméneutique nationaliste déjà bien enracinée, il ajoute à l'ethnicisme ambiant les éléments nationaux-socialistes que sont le culte du *Führer* et le thème de l'espace vital en plaquant sur le film le procédé pseudo-documentaire du *Heimatfilm* (la communauté en costume folklorique) et l'esthétisation du discours du chef.

Cette violence faite à la nouvelle originale, dont sont conservées pourtant les grandes lignes narratives, enlève au film toute cohérence. Le film de 1984 accentue des éléments assez discrets dans la nouvelle de Storm, par exemple une revendication d'égalité sociale et sexuelle et un discours antireligieux, l'adaptation se conformant ici au « progressisme » affiché par « l'État des ouvriers et des paysans allemands ». Il atteint cependant un degré d'exactitude « philologique » bien supérieur aux films précédents et rétablit des aspects centraux du texte : l'action se passe au XVIII^e siècle, le conflit principal oppose un héros intelligent et visionnaire, mais peu communicatif, au conservatisme religieux, social et technique de la société paysanne. Quant au film de 1978, en RFA, s'il se libère des aspects ouvertement nationalistes de l'adaptation de 1934, il reste tributaire de ses choix « folklorisants », si bien qu'il fait assez pâle figure.

- 21 Comme dans beaucoup d'autres domaines liés aux mentalités et à la culture en Allemagne et aux pratiques collectives qui s'en suivent, il n'aura pas fallu moins de deux guerres mondiales et de longues décennies de guerre froide pour que l'on puisse comprendre « pour soi » l'univers de l'écrivain libéral Theodor Storm, sans lui imposer des procédés et un discours qui n'ont rien à y voir (le nazisme) ou sans gommer sa critique de la société paysanne traditionnelle. Il se confirme ici, dans le cadre de l'adaptation cinématographique d'un « classique » de la littérature allemande comme dans d'autres domaines de la vie intellectuelle et artistique, que l'apport de la RDA à la « transition démocratique » allemande n'a pas été négligeable : autant certains films militants ont considérablement vieilli, notamment ceux qui ont été réalisés dans la phase ultra-stalinienne des années 1950, autant, dans sa volonté pédagogique de corriger l'appréhension du passé historique et culturel, le cinéma de RDA aura apporté une contribution importante.

Bibliographie

Note bibliographique

Pour une analyse sommaire des différents films ainsi qu'une bibliographie (en partie ici reproduite) : <w3.storm-gesellschaft.de/index.php?seite=92292> (page consultée le 11 mai 2015).

BANDMANN Christa & HEMBUS Joe (dir.) (1980), *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960*, Munich : Goldmann.

BARZ Paul (2000), *Der wahre Schimmelreiter. Die Geschichte einer Landschaft und ihres Dichters Theodor Storm*, Hambourg : Convent.

BOLL Friedrich (1976), « Über die Verfilmung von Werken Fontanes und Storms », *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 25, 61-74.

COURTADE Francis & CADARS Pierre (1972), *Histoire du cinéma nazi*, Paris : Éric Losfeld.

GAST Wolfgang (1995), « Theodor Storm / Curt Oertel: Der Schimmelreiter (1934). Unter Berücksichtigung der Adaptionen von Alfred Weidenmann (1978/1982) und Klaus Gendries (1984) », Wolfgang Gast *et al.* (dir.), *Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge* (53-76), Francfort.

GRETZ Daniela (2007), *Die deutsche Bewegung. Der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation*, Munich : Wilhelm Fink.

HOLANDER Reimer Kay (2003), *Der Schimmelreiter – Dichtung und Wirklichkeit. Kommentar und Dokumentation zur Novelle „Der Schimmelreiter“ von Theodor Storm*, Bredstedt (1^{re} éd. 1976).

JØRGENSEN Sven-Aage (1993), « Die verlorene Mehrdeutigkeit Hauke Haiens. Zur DEFA-Verfilmung von Storms Novelle „Der Schimmelreiter“ », *Text & Kontext*, 18, 108-120.

KAMPF Iris (2008), *Literaturverfilmungen als Spiegel ihrer Zeit? Die drei filmischen Adaptionen nach Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“ aus den Jahren 1933/34, 1877/78 und 1984 im Vergleich*, Sarrebruck : VDM.

KAYSER Wolfgang (1938), *Bürgerlichkeit und Stammestum in Theodor Storms Novellendichtung*, Berlin : Junker & Dünnhaupt.

LAAGE Karl Ernst, (1989), *Theodor Storm. Leben und Werk*, Husum (5^e éd.).

LAAGE Karl Ernst (dir.) (2009), *Theodor Storm. Der Schimmelreiter. Text, Entstehungsgeschichte, Quellen, Schauplätze, Aufnahme und Kritik*, Heide (13^e éd.).

NIES Martin (2008), « Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von „Literaturverfilmungen“: Der Schimmelreiter, Curt Oertel / Hans Deppe (D 1934); Mit einer Analyse zentraler Aspekte der Novelle von Theodor Storm », E. Spedicato & S. Hanuschek (dir.), *Literaturverfilmung: Perspektiven und Analysen* (39-70), Würzburg : Königshausen & Neumann.

NOHL Hermann (1970), *Die Deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770-1830*, éd. O. F. Bollnow et F. Rodi, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

SCHMIDT Klaus M. (1999), « Novellentheorie und filmisches Erzählen vor dem Hintergrund moderner Stormverfilmungen », *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 48, 95-125.

SEGEBERG Harro (1987), « Theodor Storms Erzählung „Der Schimmelreiter“ als Zeitkritik und Utopie », H. Segeberg, *Literarische Technikbilder. Studien zum Verhältnis von Technik und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (55-106), Tübingen : Niemeyer.

SPURGAT Günter (1987), *Theodor Storm im Film. Die Kino- und Fernsehverfilmungen seiner Werke. Mit einem Beitrag von Karl Ernst Laage über Theodor Storms Lübecker Zeit*, Lübeck : Graphische Werkstätten.

STEINLEIN Rüdiger (2007), « Der nationalsozialistische Jugendspielfilm. Der Autor und Regisseur Alfred Weidenmann als Hoffnungsträger der nationalsozialistischen Kulturpolitik », M. Köppen & E. Schütz (dir.), *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich* (217-245), Berne : Lang.

STORM Theodor (1945), *L'Homme au cheval blanc*, traduit de l'allemand par Raymond Dhaleine, Paris : Aubier.

STORM Theodor (1991), *Der Schimmelreiter*, Stuttgart : Reclam.

STORM Theodor (1992), *Sämtliche Werke*, Berlin : Aufbau.

STUCKERT Franz (1940), *Theodor Storm. Sein Leben in seinem Werk*, Halle : Niemeyer.

VINÇON Hartmut (1972), *Theodor Storm in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek : Rowohlt (Rowohlt Monographien 186).

VINÇON Hartmut (1973), *Theodor Storm*, Stuttgart : Metzler (Sammlung Metzler 122).

WAGENER Hans (1976), *Theodor Storm. Der Schimmelreiter. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart : Reclam.

WEGNER Bernd (1999), « Intertextualität und Intermedialität. Oder: Vom kinomorphen Text zum Film-Text — am Beispiel der kinematographischen „Schimmelreiter“-Transformationen (1934/1978/1984) », G. Eversberg & H. Segeberg (dir.), *Theodor Storm und die Medien: Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten* (209-245), Berlin : Erich Schmidt.

Notes

1 Nous préférons ce titre, conforme à celui de la traduction française de la nouvelle, à celui de *Le Cavalier blanc* qu'emploient Francis Courtade et Pierre Cadars.

2 Nous nous référons à une édition populaire (1991, 1^{re} éd. 1963). La nouvelle a été traduite par Raymond Dhaleine (1945).

3 « *Er trägt eine Schuld, aber eine menschlich verzeihliche.* » (« Il a commis une faute qui est pardonnable d'un point de vue humain. ») Lettre de Theodor Storm du 7 avril 1888 à Ferdinand Tönnies, éditée par Dieter Lohmeier : « Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Ferdinand Tönnies », G. Eversberg et al. (dir.) (2000), *Storm-Lektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag*, Würzburg : Königshausen & Neumann, p. 123.

4 Voir Friedrich Düsel (dir.) (1917), *Theodor Storm. Gedenkbuch*, Brunswick : Westermann, p. 75, cité par Laage (1989: 89).

5 Outre *Der Schimmelreiter* et *Pole Poppenspüler*, Theodor Storm a inspiré un autre film sous le nazisme, le sentimental *Immensee* (*Le Lac aux chimères*, 1943) réalisé d'après la nouvelle éponyme par Veit Harlan.

6 Nous traduisons ici le quotidien *Berliner Lokalanzeiger* du 30 janvier 1934 et « Ein Gespenst, eine Novelle und ein Film », texte qui paraît dans le magazine *Daheim*, 70(20), 1934, p. 3. Ces extraits sont reproduits par Spurgat (1987 : 13 *passim*).

7 Le scénario est signé par Alfred Weidenmann et Georg Althammer. Ce dernier a surtout scénarisé des séries télévisées, notamment policières.

8 Klaus Gendries a signé le scénario avec Gerhard Rentzsch, Berd Schirmer contribuant à la « dramaturgie ». Né en 1930, Klaus Gendries a fait à Berlin-Est surtout une carrière d'acteur et de metteur en scène au théâtre et à la télévision. Il a aussi réalisé en 1989, sur un scénario de Gerhard Rentzsch,

Immensee, une autre adaptation d'une nouvelle de Theodor Storm portée au cinéma sous le nazisme. Gendries a continué de tourner pour la télévision dans l'Allemagne unifiée.

9 Au début, le narrateur cite deux titres de magazines dans lesquels il pourrait avoir lu l'histoire. En fait, en 1838, avait paru dans la revue *Danziger Dampfboot* (14 avril, n° 45, p. 344 sq.) une histoire intitulée « Der gespenstige Reiter » (« Le cavalier fantôme »). Voir Wagener (1976 : 60 sq.).

Pour citer cet article

Référence électronique

François Genton, « *L'Homme au cheval blanc (Der Schimmelreiter) de Theodor Storm à l'écran du national-socialisme à la guerre froide (1934 – 1977 – 1984)* », *ILCEA* [En ligne], 23 | 2015, mis en ligne le 09 juillet 2015, consulté le 02 juillet 2015. URL : <http://ilcea.revues.org/3320>

À propos de l'auteur

François Genton

ILCEA4, Université Grenoble Alpes

Droits d'auteur

© ILCEA

Résumés

Une longue nouvelle publiée en avril 1888 par Theodor Storm, trois mois avant sa mort, son œuvre la plus classique et la plus connue. Et trois films diffusés sous trois régimes, en 1934 sous Hitler, en 1978 dans la République fédérale d'Allemagne limitée à l'Allemagne de l'Ouest, en 1984 en République démocratique allemande ou Allemagne de l'Est. Cette contribution vise à montrer comment d'une part le premier film fonde une tradition par rapport à laquelle les adaptations ultérieures tentent, avec plus ou moins de succès, de définir un point de vue spécifique et comment, d'autre part, l'adaptation qu'il faut bien appeler national-socialiste ne parvient pas à concilier de manière cohérente ses préjugés avec la matière initiale de la nouvelle fantastique et pourtant rationaliste de Theodor Storm.

Der Schimmelreiter im Film vom Dritten Reich zum Kalten Krieg

Eine lange Novelle, die Theodor Storm im April 1888 drei Monate vor seinem Tod veröffentlicht hat, sein bekanntestes und klassischstes Werk... und drei Filme, die in drei verschiedenen deutschen Staaten gedreht und gezeigt wurden; 1934 unter Hitler, 1978 in der noch „nur“ westdeutschen Bundesrepublik Deutschland und 1984 in der ostdeutschen DDR. In diesem Beitrag geht es zunächst um die traditionsbegründenden Akzente, die der erste Film gesetzt hat, wobei er die späteren Adaptionen gezwungen hat, sich negativ oder positiv an ihm zu orientieren. Dann wird auf den ideologischen Gehalt der ersten Adaption eingegangen, auf den zum Scheitern verurteilten Versuch, Elemente der nationalsozialistischen Weltanschauung mit dem Stoff der fantastischen aber auch rationalistischen Vorgabe Theodor Storms zu vereinbaren.

Entrées d'index

Mots-clés : Theodor Storm, Hans Deppe, Alfred Weidemann, Klaus Gendries, Heimatfilm, film nazi, adaptation cinématographique d'œuvres littéraires

Schlagwortindex : Theodor Storm, Hans Deppe, Alfred Weidemann, Klaus Gendries, Heimatfilm, Film im Dritten Reich, Literaturverfilmungen