

Sonja Kmec et Agnès Prum

La guerre au féminin : récit(s) et résistance(s)

Quand on parle de Résistance, certains actes emblématiques viennent à l'esprit : l'opposition à la destruction de la Gëlle Fra, le recensement d'octobre 1941 – avorté à cause des réponses contraires aux attentes nazies (le fameux *3 mol Lëtzebuergesch*) – et, surtout, la grève d'août/septembre 1942. Ce triptyque retenu par la plupart des récits sur la Seconde Guerre mondiale au Luxembourg¹ peut faire oublier d'autres stratégies de résistance, plus quotidiennes peut-être. L'épisode du *Spéngelskrich*, le port clandestin d'épingles patriotiques, fabriquées entre autres à partir de pièces de monnaie au portrait de la Grande-Duchesse, est certes souvent relaté. Pourtant, comme d'autres actes de résistance passive, il n'a pas fait l'objet d'une analyse historique². Dans ce contexte, il serait intéressant d'examiner les stratégies de résistance(s) sous l'aspect du genre : les actes des femmes se différencieraient-ils de ceux des hommes ? La réponse n'est pas aisée et mériterait une étude approfondie. Elle passe par le décodage de ce qui était considéré comme typiquement « féminin » ou « masculin » à l'époque. Elle doit également prendre en compte les représentations du genre dans les mémoires autobiographiques et dans les récits des témoins. En effet, les expériences individuelles s'articulent autour des attentes normatives de l'époque, mais aussi autour de celles du moment où on les raconte.

C'est dans cette optique que cet article s'intéresse aux représentations du genre dans le film *Léif Lëtzeburger*, sorti en

salle en 2008, aux récits qu'il véhicule, ainsi qu'à ceux qu'il ignore, mais qui n'en demeurent pas moins latents ou éclipsés, conduisant à ces moments de fissure, ou de résistance, inhérents à tout récit.

Entre nation et symbole

Centré sur le personnage de la Grande-Duchesse Charlotte, le film brosse son portrait en creux. Elle n'existe qu'à travers ses allocutions radiophoniques, les

D'après le film, le pouvoir de la Grande-Duchesse est [...] principalement symbolique, articulé à travers ses discours.

interprétations des historiens et les témoignages qui portent *sur* elle. Un des témoins les plus marquants est Mady, l'ancienne employée du Palais transformé par les nazis en taverne et centre culturel. Son geste de résistance, modifiant l'arrangement des tapis pour installer l'orchestre ennemi sur le « drapeau » luxembourgeois, est éminemment domestique, se déroulant à l'intérieur, dans la sphère dite « féminine ». Il est aussi hautement symbolique. A l'instar de Mady, le pouvoir de la Grande-Duchesse – tel qu'il est représenté dans le film – n'est ni celui de l'action directe, ni celui de la décision, mais celui du *symbole*. Par le biais du récit historiographique et ico-

nographique, elle incarne la promesse d'une nation unifiée et d'une stabilité identitaire à un peuple littéralement déchiré par la guerre et par l'occupation.

Le film a retenu notre attention en tant que document reflétant aussi bien les préoccupations de notre époque que celles d'une réalité passée. On peut en effet se demander pourquoi ce film est produit et distribué aujourd'hui ? Pourquoi la (re)production de ce symbole de mère protectrice, garante d'une nation unie, d'un passé commun ou d'une identité commune ? Serait-ce lié à la recherche d'une stabilité, d'un réconfort face à une société perçue comme éclatée et menacée par la globalisation et les flux accélérés des capitaux et de la main-d'œuvre ? Est-ce que le film se veut une réponse rassurante à Lady Rosa of Luxembourg (Gëlle Fra bis), l'installation artistique qui avait provoqué de si fortes réactions en 2001 ? Se situerait-il dans une optique similaire à celle de la campagne pour le remplacement du drapeau tricolore par les armoiries héraldiques ou celle de l'offensive (sic) pour la langue luxembourgeoise, lancée récemment ?

Que la production du film s'inscrive dans un contexte luxembourgeois, malgré ses ancrages internationaux, est clair. Il a beau être réalisé par un Anglais (Ray Tostevin), sur l'initiative d'une Anglaise (Candice Allen-Olson, inspirée par les

récits de guerre de sa grand-mère luxembourgeoise) et co-produit par cette dernière et une troisième ressortissante britannique (Lynn Rothwell), il n'en reste pas moins que ces trois personnes ont reçu les insignes de chevalier de l'ordre du Mérite civil et militaire d'Adolphe de Nassau « en reconnaissance de leur contribution pour faire connaître à un large public l'histoire difficile dans l'histoire du Grand-Duché de Luxembourg illustrant en particulier l'action de S.A.R. la Grande-Duchesse Charlotte et son gouvernement en exil³ ». Par ailleurs, le film s'appuie sur l'historiographie écrite et parlée nationale et des témoins issus du pays, à l'exception du petit-fils de Roosevelt. *Last but not least*, il est financé par le Centre national de l'audiovisuel.

Exil et rédemption : en quittant le pays, elle s'octroie le droit à la résistance

Le film construit l'image d'un Luxembourg résistant, incarné par sa Grande-Duchesse. Ce pouvoir symbolique, elle l'occupe malgré son départ ou plutôt grâce à son départ : en quittant le pays, elle s'octroie, contrairement à sa sœur Marie-Adélaïde, le droit à la contestation et à la résistance. Si le récit de son départ s'aligne initialement sur les archétypes culturels de l'abandon par une mère indigne qu'on retrouve dans de nombreux mythes et contes (pensons à *Hänsel et Gretel*), il est transfiguré par sa prise de parole. D'après la psychanalyste Julia Kristeva, nous vivons dans une civilisation où la représentation *consacrée* (religieuse ou laïque) de la féminité est résorbée dans la maternité. Toutefois, à y regarder de plus près, cette maternité est le *fantasme* que nourrit l'adulte, homme ou femme, d'un continent perdu : il s'agit de surcroît moins d'une mère archaïque idéalisée que d'une idéalisation de la *relation* qui nous lie à elle, illocalisable...⁴

En ouvrant le dialogue, Charlotte devient une mère qui répond. Ses allocutions à la BBC sont le moment-clé du film. Avant, pays et récit semblent en proie à un chaos polyvocal : bruits, rumeurs, panique, départs hâtifs vers la frontière, sentiment d'être pris au piège, peurs, doutes, sentiment d'abandonner ou d'être abandonné... Après, l'Ordre est rétabli, le doute aboli, la protection (maternelle) affirmée. Parallèlement, la fuite se transforme par la prise de po-

sition pro-alliée en « exil » et se trouve rétrospectivement légitimée : la Grande-Duchesse devient ainsi irréprochable ou pour citer la conclusion du film, « She was beyond reproach ». Ceci est renforcé par l'expression d'une certaine fatalité. Tous – historiens, témoins, voix *off* – s'accordent à souligner que Charlotte ne pouvait faire autrement au

Le récit est bien ficelé, mais – comme toute narration – il n'échappe pas à ses propres contradictions et contient quelques ouvertures sur d'autres récits possibles.

vu des leçons tirées de l'expérience de sa sœur. Le récit filmique rappelle que Marie-Adélaïde était restée au Luxembourg lors de la Première Guerre mondiale et qu'elle avait été forcée de démissionner en 1918. Or la même absence de choix est évoquée pour Marie-Adélaïde, en particulier lorsqu'elle reçoit la visite du « Kaiser » : « Que d'autre aurait-elle pu faire ? » nous demande un témoin (de la Seconde Guerre mondiale). Résister était impossible.

Entre « cœur » et « raison » : un choix impossible ?

Cette absence de choix renforce l'aura de fatalité qui entoure « la faute » de l'une et « l'acte rédempteur » (la résistance) de l'autre. Une fissure apparaît uniquement lorsque l'ambassadeur américain tente de convaincre Charlotte de rentrer au Luxembourg : du moment où un choix est possible, c'est la panique ! Le commentaire « She was in tears, the ministers were appalled » instaure une dichotomie entre la Grande-Duchesse (le « cœur ») et le gouvernement (la « tête ») selon des clichés de genre traditionnels. Le choix (suivre son cœur ou sa raison) est répété avec beaucoup d'insistance en français et en anglais. Finalement, la raison (masculine) l'emporte, mais pratiquement toutes les citations des allocutions radiophoniques reprennent l'image du « cœur ». Le cœur, organe central de la circulation sanguine, est assimilé aux pulsions de vie, mais aussi au pouvoir de la conscience morale. Dans l'allocution du 13 septembre 1942, extrait cité et commenté par Paul Dostert, le cœur est conçu comme un espace de liberté intérieure. La métaphore se réfère implicitement à la Bible, où Dieu regarde dans le cœur, tandis que l'homme regarde dans les yeux (*Premier Livre de*

La Grande-Duchesse visite une usine à Portland durant le « Good Will Tour ». Archives CNA (droits réservés)



Samuel 16:7). Par ailleurs, la poésie européenne associe depuis le Moyen-Âge le cœur soit à l'amour terrestre, soit à l'amour mystique et céleste du *sacré-cœur*⁵. Il fait donc référence à l'amour (maternel) de la Grande-Duchesse pour son enfant-peuple. On perçoit ici un alignement des allocutions sur le discours marial : comme la Vierge Mère, la Grande-Duchesse est physiquement absente, mais spirituellement confortante. Le film mentionne ce recoupement des symboliques, tout en renforçant le trait : la population « croyait » en elle et les enfants princiers chantent la prière mariale/nationale « *O Mamm, léif Mamm, do uewen* ». La force de ce « culte » de la Grande-Duchesse nous a d'ailleurs été confirmée lors d'un entretien réalisé après une séance spéciale du film pour seniors : « Si war eng Helleg.⁶ »

D'après le film, le pouvoir de la Grande-Duchesse est donc principalement symbolique, articulé à travers ses discours. Le pouvoir concret lui échappe et ses allocutions mêmes sont (ré)écrites par le ministre Bech. Les relations entre la chef d'Etat et son cabinet restent elliptiques. Le film offre très peu d'informations sur la technicité du pouvoir, sur ce que régner ou gouverner représente en pratique, ni sur le nombre exact des discours BBC, qu'il mélange d'ailleurs avec les discours adressés aux Américains lors de sa tournée *good-will*⁷. L'accent est mis sur le caractère *réconciliant* de ces discours, notamment la compassion pour les enrôlés de force, et sur leur aspect *émotionnel*. Leur effet sur la population estompe les stéréotypes du genre : « Grouss Männer hu gekrasch wa se d'BBC gelauschtert hunn », relate un témoin. Néanmoins, l'écoute (passive) du *Feindsender* est rapidement masculinisée : les historiens Paul Dostert et Georges Heisbourg insistent sur le danger qu'encourraient les auditeurs, risquant jusqu'à la peine de mort.

Entre femme et symbole – « She was a woman, a mother, a wife... »

L'image de la Grande-Duchesse en tant que femme s'inscrit dans un cadre familial : elle est à la fois mère et enfant. Le fameux « my dear child » et le ton paternel de Roosevelt à l'égard de Charlotte sont expliqués comme témoignant de l'affection, du « soft spot » d'un homme d'un certain âge pour une femme jeune, belle et pleine de charisme, de sang

royal de surcroît⁸. Or cette expression reflète davantage encore les relations entre hommes et femmes dans les années 1940 et notamment la mise sous tutelle des femmes mariées, que la loi luxembourgeoise impose jusque dans les années 1970. Le film commence par la phrase emblématique : « She was a woman, a mother, a wife... » L'empathie qu'elle laisse percer lors de ses allocutions radiophoniques est soulignée par Heisbourg : « She talked like a mother, she talked like a wife. » Elle s'adresse en particulier aux mères (luxembourgeoises et américaines) et leur « heart-breaking experience », et s'inscrit ainsi dans une lignée de femmes militantes, telles que Harriet Beecher Stowe par exemple, dont la force persuasive réside dans la fiction d'un dialogue et d'une empathie entre mères. *Uncle Tom's Cabin*, le

roman ou « pamphlet abolitionniste » de Harriet Beecher Stowe, est axé sur la séparation prématurée et arbitraire de mères esclaves et de leurs enfants. Sa portée politique s'articule essentiellement de manière émotionnelle : cette séparation est barbare et injustifiée/injustifiable et, par là même, indigne d'un bon chrétien – qu'il ou elle (!) soit abolitionniste ou non. D'après la légende, le président Lincoln lui-même aurait salué Beecher Stowe en tant que « little woman who wrote the book that started this great war ». La guerre de Sécession s'inscrit donc elle aussi dans une rhétorique alliant sensibilité maternelle et grands courants politiques.

La Grande-Duchesse est montrée en interaction avec ses propres enfants (représentés par des enfants-acteurs lors de

10 mai 1940 : Le Luxembourg neutre et désarmé est occupé par les troupes allemandes. La Grande-Duchesse Charlotte et les membres de son gouvernement quittent le territoire national pour se réfugier en France.

11 mai 1940 : La Grande-Duchesse et quatre des cinq ministres du gouvernement s'établissent à Paris. Le ministre Nicolas Margue n'a pas réussi à rejoindre la France.

24 juin 1940 : La Grande-Duchesse et ses ministres atteignent le Portugal.

29 juillet 1940 : Le gauleiter Gustav Simon est nommé chef de l'administration civile au Luxembourg, dépendant directement de Hitler.

14 août 1940 : En guise de protestation, de nombreux Luxembourgeois portent l'insigne au « lion rouge » distribué lors des fêtes du centenaire (*Spéngelskrich*).

29 août 1940 : La Grande-Duchesse Charlotte se rend à Londres.

5 septembre 1940 : Première allocution radiophonique de la Grande-Duchesse à la BBC.

7 septembre 1940 : Début des raids aériens nocturnes de la Luftwaffe contre l'Angleterre (*Blitz*).

21 octobre 1940 : Destruction du monument du souvenir Gëlle Fra à Luxembourg-Ville.

6 janvier 1941 : Le gouvernement établit officiellement son siège à Londres.

12-14 février 1941 : Le président Roosevelt accueille officiellement à Washington la Grande-Duchesse Charlotte, le prince Félix ainsi que le Grand-Duc héritier Jean.

30 août 1941 : La Grande-Duchesse retourne à Londres et y séjournera jusqu'au 21 mai 1942.

10 octobre 1941 : Recensement fiscal avec questionnaire supplémentaire « racial ». Les mouvements de résistance demandent de répondre par « 3x Lëtzeburg ».

(Suite p. 33)

la fuite en 1940 ou par des films d'archives) et avec d'autres enfants lors de sa tournée aux États-Unis (témoignage de Jim Leyder). Elle est en outre décrite comme une « deuxième mère » par Mady, l'employée du Palais, qui est censée représenter le « peuple ».

La guerre dans le discours : fissures, traditions et résistances

Le film met en opposition ce discours patriotique (nation – mère – consolatrice) ainsi que le discours nazi et sa tentative d'acculturation symbolisés par le slogan *Heim ins Reich* (« the bosom of the mother country »). Sur une colonne d'affiches on peut lire « Eure Muttersprache ist Deutsch ». Or la mère patrie allemande est une marâtre, comme on la trouve dans les contes, et elle est assimilée – sur la même colonne – par un tract clandestin au portrait de la « vraie mère », Charlotte. Par ailleurs, toutes les références aux nazis sont déshumanisantes. Leur armée est un « mad dog on the march », une image aux connotations de pathologie (la rage, l'infection, la folie) et de danger incontrôlable. Ce sentiment d'impuissance ressort aussi de la description de la Wehrmacht comme une machine sur laquelle on n'a aucun contrôle, et en un instant terrifiant, les inoffensifs et ridicules « Panzer aus papier mâché » se transforment en ennemi invisible, perceptible uniquement dans « le bruit des avions et des chars », annonceurs de destruction et d'invasion par le biais du récit.

La seule « arme » dont dispose le Luxembourg, d'après une citation de Hugues Le Gallais, « est la propagande qui réside presque entièrement dans la personnalité de S.A.R. Madame la Grande-Duchesse ». Le récit est bien ficelé, mais – comme toute narration – il n'échappe pas à ses propres contradictions et contient quelques ouvertures sur d'autres récits possibles. Parmi ces « fissures » ou « jarring moments » figure une photo qui montre la Grande-Duchesse dans une manufacture d'armes américaine. À ses côtés, on aperçoit une ouvrière qui lui montre des cartouches de mitraillette. Cette image n'est pas commentée et elle est placée de manière trop subtile pour générer une véritable alternative aux stéréotypes de genre ambiants. Elle pourrait cependant offrir un récit alternatif, celui du travail des

femmes dans les usines et leur relégation dans la sphère domestique à la fin de la guerre. Or cette image n'est significative qu'à l'extérieur du film ; dans le film même, aucun autre élément ne permet de thématiser ce récit.

Si la Résistance est passive et féminisée, la Libération est représentée comme le retour des « mâles », selon l'expression de Paul Dostert. Le consort de la Grande-Duchesse, le prince Félix, présenté tout au long du récit dans son rôle familial et apolitique, revient en héros de guerre, porté sur les épaules de la foule en liesse.

Dans les monuments de guerre, les femmes qui sont honorées sont les mères éplorées de fils tombés, pas les victimes de viol ou de violence.

Le prince héritier, parti enfant, revient en jeune homme portant l'uniforme des Irish Guards avec qui il a contribué au combat pour la liberté (« fighting for freedom ») et même son jeune frère Charles « revient en uniforme ». Leurs sœurs sont brièvement mentionnées comme conduisant des ambulances de la Croix-Rouge. Mais leur présence réelle s'efface derrière la présence symbolique des princesses sous forme de canons portant leur nom. Hautement symbolique à nouveau l'acte de Mady : elle nettoie/purifie « la maison » en jetant un buste d'Hitler du balcon du Palais sur le pavé, où il éclate en mille morceaux, puis se retire à l'intérieur.

Cependant, contrairement à leur apport symbolique, le sort réel des femmes en temps de guerre et lors de la Libération n'apparaît pas dans le film. La tonte des collaboratrices est un exemple qui, même s'il peut sembler hors contexte dans cette discussion, n'en reste pas moins symptomatique d'une omission de taille, puisque la collaboration elle-même, porteuse de désaccord et de désunion, n'est jamais évoquée dans ce récit. Elle aurait cassé le discours de la nation unifiée, sujet principal du film.

Le film est une métanarration sur la Grande-Duchesse comme symbole, qui reproduit en même temps ce symbole. Les nations sont souvent représentées par des femmes : sous forme allégorique (Marianne, Germania ou Britannia) ou

incarnées par de vraies femmes, qui sont violées par des soldats lors de la conquête d'un territoire. Cette réalité – liée à la guerre même et qui reste donc d'actualité – apparaît dans certaines tournures de phrase (« un pays violé, une neutralité violée »), mais elle n'est rarement évoquée en tant que telle. Dans les monuments de guerre, les femmes qui sont honorées sont les mères éplorées de fils tombés, pas les victimes de viol ou de violence. L'installation artistique Lady Rosa of Luxembourg a tenté de récupérer cette iconographie au profit des femmes et de l'expérience spécifiquement féminine de la guerre. Les réactions fortes qu'elle a provoquées étaient liées à la remise en question de l'iconographie masculine traditionnelle, qui sanctionne et glorifie les guerres. Le film-monument porte le regard sur une femme d'exception, mais l'inscrit dans des représentations de genre figées et conservatrices. Il documente certes l'image de la femme et de l'homme, telle que le discours ambiant des années 1940 la construisait, mais ne va pas au-delà, n'exploite pas le champ des possibilités qui lui était offert. ♦

¹ Voir : Benoît Majerus, « Besetzte Vergangenheiten. Erinnerungskulturen des Zweiten Weltkrieges in Luxemburg – eine historiographische Baustelle », in: Luxemburg, Stadt in Europa, éd. M.-P. Jungblut, M. Pauly et H. Reif, à paraître

² Les travaux scientifiques sur la Seconde Guerre mondiale au Luxembourg se limitent à la politique des nazis et s'intéressent également depuis peu à la collaboration. La Résistance est un sujet plus présent dans les mémoires que traités par l'Histoire.

³ Service information et presse, Première au Royaume-Uni du film Charlotte. A Royal at War (Léif Lëtzebuerg). Communiqué de l'ambassade de Luxembourg à Londres (20 septembre 2008). www.gouvernement.lu/salle_presse/communiqués/2008/09-septembre/20-film-londres/index.html

⁴ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Editions Denoël, 1983, p. 294.

⁵ Encyclopédie des symboles, Paris, 1996, s.v. « cœur » ; voir André Linden, « Léif Lëtzebuerg, ... dir dohém a mir hei baussen... Les allocutions radio-phoniques de la Grande-Duchesse Charlotte de l'exil (1940-1944) ». In : « ...et war net alles esou einfach ». Questions sur le Luxembourg et la Deuxième Guerre mondiale (Publications scientifiques du MHVL 10). Luxembourg, 2002, p. 208-231, ici p. 227.

⁶ Entretien réalisé le 21 avril 2008 au cinéma Utopolis.

⁷ Cet amalgame se trouve déjà dans l'article de Linden, qui recense 14 allocutions au total. Son analyse est reprise par la narration du film.

⁸ Voir : Thierry Grosbois, « L'attitude de Roosevelt à l'égard du devenir du Luxembourg ». In : « ...et war net alles esou einfach ». Questions sur le Luxembourg et la Deuxième Guerre mondiale (Publications scientifiques du MHVL 10). Luxembourg, 2002, p. 198-207.