

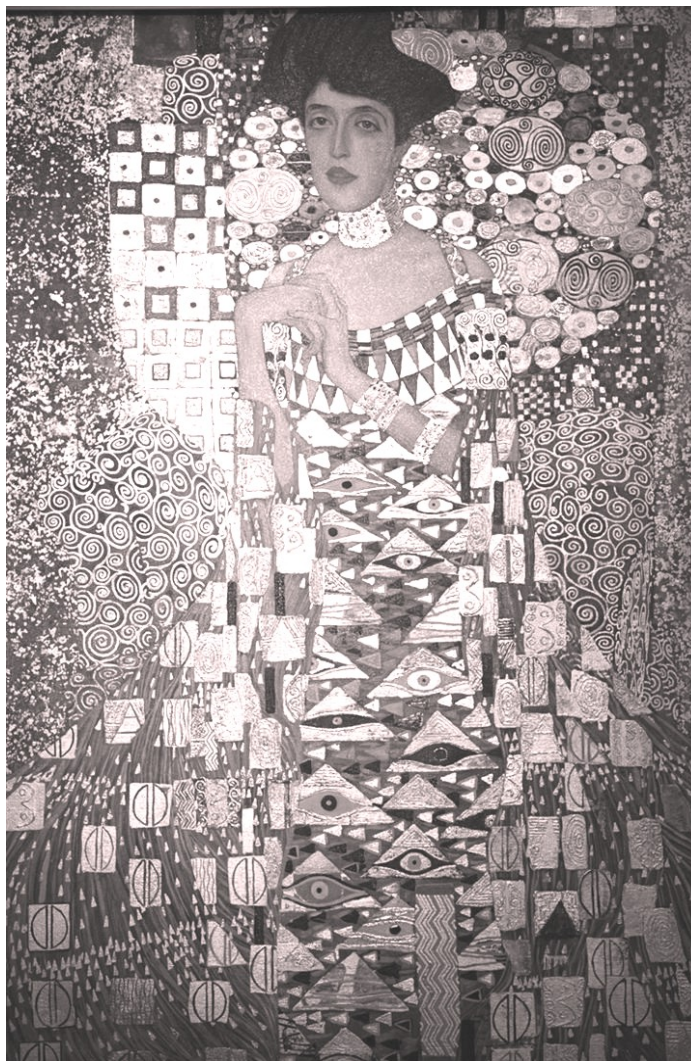
film et culture

La femme au tableau

réalisation : Simon Curtis
scénario : Alexi Kaye Campbell
image : Ross Emery
musique : Martin Phipps, Hans Zimmer

Helen Mirren *Maria Altmann*
Tatiana Maslany *Maria, jeune*
Max Irons *Fredrick « Fritz » Altmann*
Ryan Reynolds *Randol « Randy » Schoenberg*
Allan Corduner *Gustav Bloch-Bauer*
Nina Kunzendorf *Teresa Bloch-Bauer*
Antje Traue *Adele Bloch-Bauer*
Katie Holmes *Pam Schoenberg*
Daniel Brühl *Hubertus Czernin*
Moritz Bleibtreu *Gustav Klimt*
Justus von Dohnányi *M. Dreimann*

biopic, G-B / USA, couleur, 2015, 1h41.



**« Au cœur de ce monde [viennois] se trouve une femme
dont nous nous disputons le portrait » R. Schoenberg, 2006.**

Résumé

A Los Angeles, en 1998, dans les papiers de sa sœur Luise, qui vient de mourir, Maria Altmann découvre quelques lettres datant de 1948, qui concernent la restitution des biens spoliés par les nazis, en Autriche, dès 1938. Souhaitant un conseil, elle s'adresse à une amie, Barbara, la fille d'un des artistes viennois les plus importants du début du XXe siècle, le compositeur Arnold Schönberg. Quelques jours plus tard, Maria rencontre le fils de Barbara, Randy Schoenberg. Cet avocat américain, qui traverse une mauvaise période et a surtout besoin d'argent, et celle qui a été longtemps auparavant une jeune fille heureuse dans une famille de la bourgeoisie juive riche et éprise d'art, dans la Vienne d'avant l'Anschluss, n'ont rien en commun. Sauf *Struwelpeter*, un conte horrifique du passé : une histoire que, curieusement, on racontait aux enfants, le soir, avant de s'endormir. Cette fiction pleine d'effroi scelle la bonne entente entre la vieille dame, qui souhaite obtenir la restitution des tableaux volés à sa famille, et le jeune homme, qui pour l'instant ne sait presque rien du passé de sa famille.

David contre Goliath

Adèle Bauer, fille d'un riche banquier viennois, se marie en 1899 avec Ferdinand Bloch. Mondaine, Adèle réunit régulièrement des écrivains, des hommes politiques et des intellectuels à son domicile. Ferdinand achète des œuvres de Gustav Klimt et Adèle sert de modèle au peintre (notamment pour le tableau *Judith et la tête d'Holopherne*). En 1903, Ferdinand Bloch-Bauer commande à Klimt un portrait de sa femme, qui ne sera achevé qu'en 1907. La réputation de Klimt grandit et le portrait est régulièrement prêté dans des salons jusqu'à l'Exposition Universelle de Paris en 1937.

En 1923, Adèle rédige un testament dans lequel elle formule le vœu que, à sa mort, les tableaux de Klimt soient donnés à l'État autrichien et exposés au musée du Belvédère. Mais ce testament ne peut avoir qu'une valeur *précative*. Il n'est qu'un simple souhait puisque Ferdinand est l'héritier légal des tableaux.

Adèle meurt en 1925 d'une méningite. Son mari fuit l'Autriche en 1938 et s'installe en Suisse. Ses biens sont confisqués par l'administration nazie et, en 1941, le *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* est confié au musée du Belvédère, accompagné d'une note stipulant la volonté d'Adèle. A la fin de la guerre, en 1945, Ferdinand Bloch-Bauer rédige un testament qui annule les précédents, dans lequel il précise que l'ensemble de ses biens doit revenir à ses descendants (c'est-à-dire, en 1998, sa nièce, Maria Altmann).



Après la défaite allemande, les acquisitions nazies sont déclarées nulles. La famille Bloch-Bauer tente de récupérer ses biens. En 1946, une négociation avec l'État autrichien aboutit à un compromis : les biens sont rendus à condition que les principaux tableaux de Klimt restent au musée du Belvédère (le testament d'Adèle étant le principal argument).

L'épopée judiciaire du film commence en 1998. Elle se compose de cinq grandes étapes : 1. le Comité de Restitution de Vienne, 2. l'audience menée auprès de la juge Florence Cooper, sur le sol américain, 3. la démarche auprès de la Cour suprême à Washington, 4. la médiation auprès du procureur autrichien Dreimann (toujours aux États-Unis), 5. l'arbitrage de Vienne, qui a lieu en 2006. Au terme de 8 années de batailles et de procédures, Maria Altmann, avec son avocat et le journaliste autrichien Hubertus Czernin, peut enfin se réjouir d'une victoire éclatante : personnelle, morale, politique et mémorielle.

Le titre

Les titres anglais (*Woman in gold*) et français jouent tous les deux, mais différemment, sur leur polysémie. *Woman in gold* (*La Dame en or*) renvoie, d'une part, au nom du tableau de Klimt qui est l'enjeu du combat juridique. Alors que le peintre l'a baptisé *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* en 1907, le musée du Belvédère, lorsqu'il l'acquiert en 1941, le nomme *La Dame en or*. Le but est d'effacer toute référence au modèle et au propriétaire juif. D'autre part, ce titre désigne Maria Altmann en

rendant hommage à sa ténacité, signalant du même coup que le véritable enjeu du film est humain. Le *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* serait alors, selon l'expression d'Alfred Hitchcock, un MacGuffin, un prétexte au développement du scénario.

Le titre français reprend la même idée mais sans évoquer la peinture de Klimt : *La Femme au tableau* rappelle plutôt les deux personnages associés et mis en miroir par le récit : le modèle Adèle Bloch-Bauer et sa nièce Maria Altmann.

Héritage et mémoire

La Femme au tableau appartient au genre qu'on appelle « film de procès ». Derrière l'intrigue à suspense qui se dénoue lors de la décision de justice rendue par un tribunal (ici une conciliation entre Maria Altmann et le gouvernement autrichien), le film développe une belle réflexion sur les notions de mémoire et d'héritage.

Maria

Dans les faits, c'est, en 1998, la *Déclaration de Washington* (signée par 44 pays, elle facilite la restitution des œuvres d'art spoliées) qui motive la démarche de Maria Altmann. Dans le film, cette décision est liée à la mort de sa sœur. Voyant les derniers témoins de son histoire disparaître et anticipant sa propre disparition (elle a alors 82 ans), Maria souhaite se confronter à son passé et réparer une injustice.



Les flash backs qui ponctuent le récit et évoquent la jeunesse de Maria sont de deux natures

distinctes. Ce sont soit des moments nostalgiques qui rappellent une enfance heureuse sous l'œil bienveillant de deux figures tutélaires, son père, Gustav Bloch-Bauer, et sa tante, Adele Bloch-Bauer, soit des moments dramatiques qui dénoncent la violence et le racisme des nazis en 1938 et apportent des arguments pour le procès en cours.

Les voyages à Vienne, le difficile travail de mémoire qu'il impose, et le procès semblent, pour Maria, avoir le même but : il s'agit, d'après la définition qu'elle donne du mot lors de la première conférence à Vienne, de « restaurer », c'est à dire « rétablir une chose en son état premier ». A la fois retrouver l'âge d'or de l'enfance, l'honneur perdu d'une famille et, par la restitution du tableau, tenter de réparer ce que l'histoire a détruit.

Elle semble n'avoir passé ces 8 années de combat juridique que pour répondre au dernier vœu de son père : « Ne nous oublie pas ».

Randy

La démarche de Randy Schoenberg est tout autre. C'est, au départ, une vague relation familiale qui l'oblige à rencontrer Maria comme on accomplit une corvée. Accaparé par ses problèmes familiaux et professionnels, Randy se consacre au présent d'une vie à construire. Son engagement (comme celui du cabinet qui l'emploie) devient ensuite intéressé. A l'évocation du portrait d'Adèle Bloch-Bauer par Maria, il comprend l'importance des sommes en jeu.

Mais il y a une raison particulière pour laquelle le récit donne une place égale à Maria et Randy. Pour le réalisateur, les enjeux mémoriels portés par chaque personnage sont d'égale importance. Chez Randy, le déclic a lieu à la moitié du film devant le mémorial juif à Vienne. L'évocation de la mort de ses arrière-grands-parents dans le camp de Treblinka provoque une émotion violente qui le submerge. Il prend soudain conscience de l'héritage qu'il porte en lui, dont il a la responsabilité et qu'il a, jusque-là, volontairement ignoré. Randy incarne la jeune génération à cause de laquelle les crimes nazis pourraient être effacés, ce que lui reproche discrètement Maria. Comme elle le dit : « Le temps profite aux criminels ».

Hubertus

Le film met en scène une autre forme d'héritage : celui d'Hubertus Czernin. Ce journaliste d'investigation est à l'origine de « l'affaire Waldheim » qui, en 1986, déstabilisa Kurt Waldheim, président de l'Autriche. Bien qu'il ait été un officier SS impliqué notamment dans plusieurs crimes de guerre en Yougoslavie, Waldheim ne fut jamais accusé d'avoir directement participé à ces crimes.

Le travail d'Hubertus Czernin est également essentiel dans la restitution des tableaux volés. Le film de Simon Curtis a tendance à minimiser le rôle du journaliste : il est pourtant le premier, en 1998, après avoir eu accès aux archives du musée du Belvédère, à produire une série d'articles qui ont alerté Maria Altmann. Il y signale notamment des « erreurs » à propos des testaments d'Adèle et de son mari, Ferdinand Bloch-Bauer.

L'objectif de Czernin était le même que dans « l'affaire Waldheim » : confronter l'Autriche à son passé nazi. Ce travail le touche personnellement puisqu'il s'agit en même temps d'assumer son propre passé familial : son propre père était nazi. Comme Randy Schoenberg, il est un héritier, mais d'un passé honteux qu'il a le courage de regarder en face.

L'Autriche

La place de l'Autriche dans la Seconde Guerre mondiale est ambiguë. L'Autriche d'après-guerre le sera tout autant. Sous la menace, elle est annexée par l'Allemagne en 1938. L'armée nazie entre à Vienne sous les acclamations des Autrichiens pro-allemands. Volontaires ou contraints, les Autrichiens vont participer activement à l'effort de guerre et à la Shoah. Après la défaite, l'Autriche est occupée par les forces alliées pendant une dizaine d'années et redevient un état indépendant en 1955. Bien que certains officiers nazis autrichiens aient été condamnés, l'Autriche, contrairement à l'Allemagne, n'a pas fait son « travail de mémoire ». La question de la responsabilité du peuple autrichien a été éludée pendant 50 ans, ce qui explique les scandales tardifs de la présidence Walheim ou des tableaux volés.

Un symbole

Ce film comporte des détails qu'il s'agit d'interpréter et qui sont autant de petits défis que le réalisateur lance aux spectateurs... *Der Struwwelpeter* (littéralement « Pierre l'ébouriffé »), est un livre pour enfants qu'on trouve en début et fin de récit. Il est également l'objet qui scelle l'amitié, alors que tout les oppose, entre Maria Altmann et Randol Schoenberg.



Publié en 1844 par le Docteur Heinrich Hoffmann, c'est un recueil de contes allemands destinés à faire l'éducation des enfants (sujets aussi différents que la mauvaise hygiène, le racisme, la maltraitance animale, mais aussi l'anorexie, etc.).

Il a d'abord un rôle actif dans le scénario. Alors que Randol se méfie de l'histoire du tableau, le livre retient son attention (sa grand-mère le lui lisait quand il était enfant). Ce recueil, plus qu'un chef-d'œuvre de Klimt, a le pouvoir de relier les générations (en sortant le livre d'une étagère Maria dit à Randol : « Je dois m'efforcer de préserver ces souvenirs. Les gens oublient, tu sais. Surtout les jeunes... C'est aussi une question de justice. ») Il annonce ainsi la réaction de Randol à Vienne devant le mémorial de la Shoah et son engagement personnel dans cette histoire. Du côté de

Maria, la dernière scène, qui mélange présent et passé, est très significative : la vieille dame y retrouve le recueil qui, autant que le portrait d'Adèle Bloch-Bauer, la rapproche de ceux qu'elle a aimés.

Par ailleurs, c'est un livre de morale qui invite le lecteur à bien se comporter, à rechercher ce qui est juste. Cela vaut pour le gouvernement autrichien ainsi que pour les deux protagonistes. Paradoxalement, quand ils évoquent le livre, Maria et Randol semblent redevenir en quelque sorte des garnements (Randol : « Terrifiant. L'histoire de l'enfant emporté par le vent » - Maria : « Une terrible aventure. Elle m'effrayait aussi. »). Ils ont, à ce moment, un sourire espiègle qui en dit long : la sagesse voudrait qu'ils laissent passer l'affaire, fassent le dos rond et restent tranquillement chez eux. Ils feront le contraire de ce que recommande l'auteur et se lanceront dans une dangereuse tempête.

L'Histoire de Robert qui s'est envolé

Quant il pleut et quand sur la terre
Le vent mugit avec colère,
Garçons et filles gentiment
Restent dans leur appartement.
Mais Robert pensait : « Non, je gage
Que c'est magnifique, un orage ! »
Et dehors, parapluie en main,
S'en va patauger le gamin.

[...]

Il faut croire (c'est le pari, nous dit le scénario, du tandem formé par Maria et Randol) que les orages sont magnifiques et valent le risque d'être emporté.

Le cas français

La France est parmi les pays qui s'opposent le plus fermement aux restitutions. Dernièrement, sous la présidence d'Emmanuel Macron, cette position s'est quelque peu infléchie. En 2018, Bénédicte Savoy, professeur au Collège de France, a remis un rapport sur la possibilité de restituer certains biens culturels, notamment africains, « mal acquis ».

Car les œuvres d'art ne sont pas forcément pillées (comme c'est le cas pour la plus grande part du butin de guerre nazi). Au terme de *spoliation*, Bénédicte Savoy préfère celui de *translocation* pour nommer l'appropriation de patrimoine qui lèse un tiers plus faible militairement ou économiquement. Les cas liés à un contexte de guerre ne sont en réalité qu'une sous-catégorie de la dispersion des œuvres d'art. Par exemple, dans sa période coloniale, la France a acquis, souvent légalement, des œuvres maîtresses pour des sommes dérisoires (exemple : le prix d'une douzaine d'œufs...). Aujourd'hui, les musées français possèdent près de 90 000 pièces issues du continent africain. Cette richesse a nourri la culture européenne (Picasso, le surréalisme, etc.) mais privé de nombreux pays de ce dynamisme culturel ainsi que de leur patrimoine, de leur mémoire.

Pierre Guivarch, Film et Culture, sept.2020

Sources : Dossier de presse ; *Le Monde* daté du 20 juin 2006