HAL
open science

Le "nouveau cinéma allemand" en France : histoire d'un label (1945-1984)

Elodie Valkauskas

▶ **To cite this version:**

Elodie Valkauskas. Le "nouveau cinéma allemand" en France : histoire d'un label (1945-1984). Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2021. Français. NNT : 2021LORR0227 . tel-03654404

HAL Id: tel-03654404

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03654404

Submitted on 28 Apr 2022

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.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Ecole Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE l'UNIVERSITE DE LORRAINE

Mention : Arts

par **Elodie Valkauskas**

Sous la direction de **Fabrice Montebello**

Le « nouveau cinéma allemand » en France : histoire d'un label (1945-1984)

17 décembre 2021

Membres du jury :

Directeur(s) de thèse :	**M. Fabrice MONTEBELLO**	**Professeur en histoire et esthétique du cinéma, Université de Lorraine, Metz**
Rapporteurs :	**Mme Réjane HAMUS-VALLÉE**	**Professeure en études cinématographiques, Université d'Evry – Paris Saclay, Paris**
	M. Joël AUGROS	**Professeur en études cinématographiques, Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux**
Examinateur :	**M. Jean-Marc LEVERATTO**	**Professeur émérite de sociologie, Université de Lorraine, Metz**

SOMMAIRE :

Remerciements 6

Introduction générale 10

PREMIÈRE PARTIE – Les ruines fondatrices du « jeune cinéma allemand » en France : des origines inexplorées (de l'après-guerre à 1965) 29

Chapitre 1. Le retour des films allemands sur le marché 31
1. La réapparition progressive des nouvelles productions allemandes sur le marché français depuis la Libération 31
2. L'augmentation et la stabilisation du nombre de films allemands sur le marché 33
3. La diversification des nouveaux films allemands distribués en France 34
4. La programmation des films allemands au sein des ciné-clubs 39
5. Le développement des coproductions en Allemagne 42
6. Le mode de distribution commerciale des films allemands 45

Chapitre 2. Institutions et associations : les deux formes de promotion culturelle des films allemands en France dans l'après-guerre 47
1. L'Allemagne(s) au festival de Cannes : la présence régulière de films depuis 1949 48
2. L'affaire « Nuit et brouillard » 50
3. Récompenses et débats 55
4. Les films promus en France : réalisateurs vétérans et jeunes cinéastes 58
5. Le rôle de *Peuple et Culture* dans la reconstruction de la culture cinématographique allemande 61
6. La reconfiguration de l'action de l'État allemand et des Länder en faveur du cinéma 66
7. Le « jeune cinéma allemand » comme phénomène interculturel 68
8. L'édition : premier lieu de « réconciliation » ? 71

Chapitre 3. Film allemand et cinéphilie cultivée : l'attente d'un « nouveau cinéma allemand » 78
1. Le néoréalisme et la valorisation du *Trümmerfilm* dans l'immédiat après-guerre 79
2. L' « auteur » et la valorisation des films allemands dans les années 1950 82
3. L'évolution des attentes de la critique : l'exemple de la réception des productions ouest-allemandes par la FFCC au début des années 1960. 88
4. La reconnaissance de la qualité de certains films réalisés sous le Troisième Reich 95
5. La critique de la médiocrité des productions allemandes des années 1950 97
6. Les années 1950 et la construction d'une jeunesse cultivée et engagée 106

Conclusion de la première partie 112

SECONDE PARTIE – la renaissance du cinéma allemand en France par le jeune cinéma (1966-1973) 115

Chapitre 1. L'introduction du « jeune cinéma allemand » en France au regard de l'offre allemande : genres, thématiques et circulation 116
1. Les films allemands en circulation de 1966 à 1973 : quels genres ? 116
2. Les coproductions : un enjeu dans la définition du film allemand et du « jeune cinéma allemand » 121
3. Des films labellisés « art et essai » : le « jeune cinéma allemand » dans les salles à Paris 125
4. Diffusion des films du « jeune cinéma allemand » au Festival de Cannes et dans ses sections parallèles 127
5. Le « jeune cinéma allemand » : objet de la contre-culture festivalière 131
6. Les spécificités thématiques des films du « jeune cinéma allemand » 134
   a. La thématique de la Seconde Guerre mondiale 134
   b. La jeunesse dans la société aliénante de l'immédiat après-guerre 136
   c. Le heimat « de gauche » 139
   d. Les artistes dans la société 145

Chapitre 2. Une nouvelle génération d'acteurs 148
1. Renouvellement générationnel : une nouvelle vague de spectateurs 148
2. Une jeunesse allemande : la politisation des jeunes allemands 152

3. Les expériences françaises des jeunes cinéastes allemands 158
4. La reconnaissance artistique du « jeune cinéma allemand » par les revues spécialisées de gauche ... 167
a. Les revues de cinéma face au « jeune cinéma allemand » 167
b. Les articles généralistes 172

Chapitre 3. La renaissance de la qualité allemande 175
1. Chronologie médiatique d'une renaissance : des *Désarrois de l'élève Törless* à *Scènes de chasse en Bavière* 175
2. L'épreuve du second film et la « renaissance » comme instrument de mesure 178
3. Comparaison à d'autres cinéastes reconnus 182
4. La reconnaissance d'une qualité nationale 185
5. Une histoire au présent de l'Allemagne. La « documentarisation » des films par la critique 195
6. Promoteurs et détracteurs du « jeune cinéma allemand » 197
a. Ciné-club versus Cahiers du cinéma 203
b. Les controverses sur l'œuvre « des Straub » 205
7. Le langage cinématographique 211
a. L'art du montage 213
b. Le style du récit comme instrument de mesure 217
Les relations entre passé et présent 222
c. Le fond de la forme et la forme du fond 223
8. La qualité d'auteur et la dénonciation des conditions de production cinématographiques 230

Conclusion de la seconde partie 235

TROISIÈME PARTIE – Succès et déclin du nouveau cinéma allemand (1974-1984) 238

Chapitre 1. Les différents cadres de diffusion des films allemands sur le marché cinématographique français 239
1. La labellisation culturelle du jeune cinéma allemand : la visibilité accrue des films du « jeune cinéma allemand » 239
2. Des années érotiques : la nouvelle vague du sexe à l'écran 242
3. L'effacement des « anciens » réalisateurs et l'émergence des « jeunes » 246
4. Le réseau « art et essai » 249
5. La diffusion télévisuelle 253
a. La diffusion du patrimoine cinématographique allemand 254
b. La diffusion du « jeune cinéma allemand » 256
c. La promotion par les jeux télévisés : Les Fiches de Monsieur Cinéma 258
6. Festivals associatifs 262
7. Les ciné-clubs et la diffusion de films allemands 267
a. Les ciné-clubs scolaires 268
b. Le cas des ciné-clubs allemands en France : le Goethe Institut 273

Chapitre 2. Les principales thématiques des films allemands 279
1. Les références à des figures controversées du passé 279
2. La Seconde Guerre mondiale comme contexte de la narration 283
3. La lutte armée ou la violence politique 292
4. La sexualité 298
5. Anti-psychiatrie et marginalité 306
6. Appareils répressifs et appareils idéologiques d'État 309

Chapitre 3. Le « nouveau cinéma allemand » par la presse : promotion et discours 315
1. Les discours sur le « nouveau cinéma allemand » 315
2. Les types d'articles 322
3. Un regain d'intérêt pour le cinéma allemand en général 325
4. La nouvelle génération de cinéastes allemands 326
a. Les décadents : le kitsch et le baroque au service du pessimisme et du désespoir 328
b. Cinéastes de « l'errance » 337
c. L'aspect politique du pessimisme 343
d. L'underground 352

5. La valorisation du point de vue du cinéaste 354
a. L'auteur comme instrument de mesure 355
b. Le film politique et la lecture politique des films 359
c. « Œuvre » versus « marchandise » : le porno et le mélo 366
d. Lectures phénoménologique et psychanalytique : la naissance du spectateur construit 372

Conclusion de la troisième partie 376

Conclusion générale 378

Bibliographie 382

Cadre théorique et méthodologie 382

Interculturalité et relations franco-allemandes 383

Histoire du cinéma 385

Histoire du cinéma allemand 386

Histoire du cinéma en France 388

Festivals 390

France : histoire, culture 391

Critique cinématographique en France 392

Allemagne : histoire, culture 392

Théories du cinéma et histoire des idées 394

Écrits des cinéastes allemands 395

Travaux sur les cinéastes allemands 396

Index des films cités (titres français) 398

Remerciements

Je remercie en tout premier lieu Fabrice Montebello pour la qualité de sa direction et pour l'autonomie qu'il m'a permis d'acquérir. Je le remercie aussi pour son humanité. J'adresse toute ma gratitude à Jean-Marc Leveratto, l'homme tranquille, pour son soutien sans faille et ses conseils, toujours précieux. Je le remercie également pour sa sagesse et ses « leçons de vie ». Je les remercie tous les deux pour l'émulation intellectuelle qu'ils m'ont apportée pendant ces nombreuses années de doctorat.

Je remercie également les membres de mon jury pour avoir pris le temps – et sans doute la peine – d'expertiser ce long travail.

Travail qui n'aurait pas abouti sans mon amie, mon binôme, mon pilier, Sophie Turbé. Je la remercie infiniment pour tous nos échanges et tout ce qu'elle m'a apporté, tant sur le plan universitaire que personnel.

Je remercie mes collègues du département Arts, mes anciens « profs de fac » qui ont fait grandir en moi ma passion pour les films et la recherche. Je les remercie pour leur accueil, le soutien et les encouragements qu'ils et elles m'ont apportés continuellement, l'environnement de travail chaleureux et vivifiant qu'ils et elles ont contribué à créer autour de moi. À ce titre, je remercie tout particulièrement mes collègues et ami.e.s Caroline Renouard, Katalin Pór et Léo Souillès-Debats. Sans oublier Catherine Bourdieu, Olivier Goetz, Olga Kobryn et Pierre Ravenel. Je remercie aussi tout particulièrement Sabrina Sinigaglia-Amadio ainsi que mes collègues du département de sociologie de Metz.

Un grand merci à ma compatriote longovicienne et amie Nadège Mariotti, ainsi qu'à la lumineuse Violette, pour leur bienveillance, leurs mots, leur réconfort. Je les remercie pour ce qu'elles sont.

Je tiens à remercier également Natacha Thiéry, qui m'a accompagnée et soutenue lors de mes deux années de Master et qui m'a ouvert un monde. Je remercie également les femmes fortes que j'ai eu la chance de croiser sur ma route, Mélisande Leventopoulos et Geneviève Sellier.

Je remercie la Cinémathèque française pour m'avoir accordé le statut de chercheure associée pendant deux ans, et l'équipe de la Bibliothèque du Film. Ainsi que l'école doctorale Fernand Braudel, pour m'avoir permis de mener ces recherches en m'accordant un contrat doctoral. À ce titre, je remercie tout particulièrement Françoise Lartillot et Aude Meziani.

Je remercie mes collègues doctorant.e.s et docteur.e.s, dont l'équipe d'Univ'Arts Lorraine. Ainsi que l'ensemble des personnels administratifs, techniques et ouvriers, des UFR Arts, Lettres et Langues, et Sciences Humaines et Sociales, et de la Bibliothèque Universitaire du Saulcy, pour leur disponibilité, leurs sourires, leur travail, leur soutien, et leur sympathie. Je remercie aussi Blaise Aurora, pour m'avoir ouvert les portes de sa caverne d'Ali Baba et la Cinémathèque du Luxembourg.

Je remercie l'ensemble des étudiant.e.s en arts du spectacle et audiovisuel que j'ai pu rencontrer depuis ma première rentrée, et tout particulièrement la promotion des L3 de l'année universitaire 2017-2018 qui m'ont fait vivre des moments exceptionnels et m'ont fait aimer le métier d'enseignante.

Je remercie l'association Petits frères des Pauvres, et plus particulièrement les bénévoles et salariés de l'équipe de Metz et de la région Grand Est, ainsi que l'ensemble des personnes isolées que j'ai eu le plaisir d'accompagner, et souvent la douleur de perdre. Merci à Philippe, Elvira, Solange, Fernande, Blandine, Sophie, Aurélien, Benoît, Claude, Robert, Mohand, Marie-Thérèse, Francine, Henri « la classe », mon « petit » Raymond, et tous les autres.

Je remercie mes parents pour l'amour immense et la force qu'ils m'ont donnés et transmis, pour leur humanisme et leur ouverture d'esprit aussi, et le soutien permanent dont ils ont su faire preuve durant toutes ces années. Je suis également très reconnaissante envers ma merveilleuse belle-famille, en particulier Natalie.

Je remercie mon âme jumelle Marie, mes ami.e.s, Walter, Malou, Amal, Tiphanie, Valentin, Aurélie, Djamila, Goldyne, Pi, Sophie, Momo, Juliette, Anaïs, et tous mes camarades. Je remercie également Livio, pour nos « remèdes à la mélancolie ».

Je remercie finalement et surtout mon amour, Aurélien, qui a partagé mes joies et subi mes souffrances tout au long de mon doctorat, et qui a eu le courage de rester à mes côtés. Envers et contre tout.

À la mémoire de Joseph, Gilberte, Adrien, Mathilde, Béatrice, Marie et Jeanne.

À la mémoire de mes collègues Benjamin et Scylla.

Et à celle de mon camarade Guillaume.

Introduction générale

Notre étude prend pour objet ce que l'on nomme communément aujourd'hui, en France, le « nouveau cinéma allemand ». C'est justement ce caractère « commun » qui a motivé notre questionnement sur cet objet. À l'évocation de cette terminologie, ou de celle de « jeune cinéma allemand », des cinéastes nous viennent spontanément en tête, des acteurs, des films également, une période historique, des thèmes sans doute. Pourquoi ? Comment en est-on arrivé là ? De quoi ce « nouveau cinéma allemand » est-il le nom, en France ?

Pour nombre d'observateurs en Europe et dans le monde, le « nouveau cinéma allemand » possède une date et un acte de naissance quasi officiels : le 28 février 1962 à Oberhausen. Cette construction rétrospective de l'histoire du cinéma allemand fait disparaître sa dynamique propre et celle qui l'affecte quand les films ont la vertu et la capacité d'émouvoir d'autres spectateurs que ceux de leur pays d'origine. Étudier le cinéma allemand en France, c'est rappeler que tous les films en provenance de la jeune République Fédérale d'Allemagne ne passaient pas les frontières et que, parmi ceux qui le faisaient, tous n'étaient pas identifiés spontanément à ce que nous appelons aujourd'hui le « nouveau cinéma allemand ». Et parce que l'histoire est la seule discipline qui ne peut commencer au commencement[1], il importe de rappeler également ce que le cinéma allemand de l'immédiat après-guerre doit à l'action culturelle française, et à la circulation sur le marché des films français, de nombre de films à la fois français et étrangers, sans lesquels « le nouveau cinéma allemand » n'aurait été identifié et évalué comme tel.

Le but de cette étude est d'observer les conditions de cette apparition et de ce développement du « nouveau cinéma allemand » dans l'espace français. Il implique de reconstituer le marché des films germanophones en France et la manière dont les spectateurs ordinaires comme les critiques professionnels en ont fait l'expérience. Dans l'espace francophone, la qualité du cinéma allemand de l'après-première guerre mondiale, et sa lente désagrégation dans le nazisme et les ruines de la fin de la Seconde Guerre mondiale, expliquent la polarisation de la majorité des études sous l'angle d'une « histoire des représentations ». Comme pour le modèle proposé par Siegfried Kracauer d'une « histoire psychologique du cinéma allemand » - où l'analyse du

[1] La remarque de Jacob Burckhardt est connue dans sa formulation positive : « Dans toutes les sciences, sauf en histoire, l'on peut commencer par le commencement » in Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, Paris, Allia, 2001, p. 10.

film est prétexte à la reconstitution de la « mentalité collective » de la société allemande des années 1930 – les films allemands de l'après-guerre sont considérés comme des sources privilégiées de documentation et d'accès aux « représentations » que la société allemande se fait d'elle-même. Cette démarche développée par l'historien Marc Ferro oriente une première série de recherches.

Depuis les années 1980, le « nouveau cinéma allemand » – avec ses auteurs, ses films et ses motifs – est devenu un objet de recherche universitaire. Cette situation lui confère une légitimité intellectuelle. Au-delà de sa qualité artistique, c'est-à-dire de sa capacité particulière à satisfaire les amateurs de cinéma, et des débats qu'il suscite, il est devenu un objet digne d'intérêt pour les sciences humaines et sociales. La valorisation de la qualité historique de cet objet cinématographique s'accompagne d'une revendication de la qualité scientifique de l'étude qui en est faite, bien qu'elle s'inscrive dans le cadre d'une discipline littéraire, esthétique ou des sciences de l'information et de la communication. C'est le cas de plusieurs écrits réalisés, dans les années 1980, sous la direction de l'historien Marc Ferro dans le cadre des sciences de l'information et de la communication.

Dans son mémoire de DEA (Diplôme d'Études Approfondies), soutenu en 1982, Béatrice Fleury s'intéresse à *La trajectoire de la faute dans le cinéma allemand de 1945 à nos jours*[2]. Ce premier essai académique la mènera à une thèse de doctorat soutenue en 1986 sous le titre de *L'époque nazie dans le cinéma allemand d'après-guerre : culpabilité et parcours de l'oubli*[3]. La thèse est publiée en 1995, par l'Institut Jean Vigo, accompagnée d'une préface de Marc Ferro[4]. L'historien avait dirigé également en 1987, Karin Dupont Diederichs, pour une thèse consacrée au *cinéma allemand comme critique de la société de 1962 à la fin des années 1970 (ouest-allemand)*[5].

---

[2] Béatrice Fleury-Vilatte, *La trajectoire de la faute dans le cinéma allemand de 1945 à nos jours*, Mémoire de D.E.A., soutenu à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1982.

[3] Béatrice Fleury-Vilatte, *L'époque nazie dans le cinéma allemand d'après-guerre : culpabilité et parcours de l'oubli*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1986.

[4] Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma et culpabilité en Allemagne : 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995.

[5] Karin Diederichs Dupont, *Le cinéma allemand comme critique de la société de 1962 à la fin des années 1970 (Ouest allemand)*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1987.

L'empreinte de Marc Ferro est sensible dans ces travaux. Aujourd'hui considéré comme un pionnier[6] quant au questionnement des rapports entre cinéma et histoire, Ferro développe, en effet, dès 1973[7], l'idée du film comme archive et outil de compréhension pour l'historien de la société qui l'a produit. Figure de l'EHESS et de l'École des Annales, à l'époque de la « Nouvelle Histoire », son approche s'inscrit bien dans l'histoire des représentations. Dans son ouvrage, *Cinéma et Histoire*, il défend l'idée que le film est un *document* et un *agent* de l'Histoire. Nous verrons, au cours de cette étude, que cette idée est *pratiquement* défendue par de nombreux promoteurs des films du « jeune cinéma allemand », elle est un argument de leur qualité. L'intérêt « documentaire » d'un film de fiction est également un véritable lieu commun de la critique cinématographique.

La thèse de Béatrice Fleury signale son souci de montrer la variation de cette préoccupation chez les jeunes cinéastes allemands selon l'actualité politique du moment et du pays. Cette orientation est au cœur de sa démonstration :

> « En analysant les films allemands qui, depuis 1945, ont choisi le nazisme comme sujet de narration, ce travail propose une confrontation de leur contenu avec la société qui les a émis. Ainsi, les films de chaque époque traitent le nazisme et la culpabilité qui lui est inhérente selon des modalités qui dépendent étroitement de la politique intérieure et extérieure de l'Allemagne. Par deux fois, et à des époques différentes, les films qui traitent le sujet l'ont éludé au profit d'une accusation envers des personnages étrangers, également mis en accusation par l'opinion de l'époque : le russe dans les années cinquante, l'américain dans la période contemporaine. Cette particularité mise en évidence par l'analyse stigmatiserait donc la difficulté des Allemands à aborder le nazisme sans utiliser de substituts comme filtre à leur mémoire. »[8]

---

[6] Voir par exemple le récent numéro de la revue éditée par les Presses de l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle : Martin Goutte, Sébastien Layerle, Clément Puget, Mathias Steinle (dir.), L'Histoire en images. L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro, *Théorème*, n°31, 2020.

[7] Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, n°28-1, 1973, p.109-124. Il apparaît comme symptomatique que la même année soit traduit pour la première fois en langue française le célèbre ouvrage de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

[8] Béatrice Fleury-Vilatte, *L'époque nazie dans le cinéma allemand d'après-guerre : culpabilité et parcours de l'oubli*, *op.cit.*

La thèse de Dupont s'inscrit dans le même cadre théorique et s'interroge quant à elle sur la représentation de la société contemporaine par les cinéastes, en faisant émerger des thématiques comme « La réussite sociale », « La rupture venant de l'Est », ou encore « Le réveil de la femme ».

Un autre groupe d'études spécialisées dans le cinéma allemand des années 1960-1970 utilise la formule plus classique de la monographie d'artistes, ici de cinéastes ou selon la formule consacrée par la Nouvelle Vague, « d'auteurs du cinéma ». Wim Wenders y est très représenté[9] avec quatre thèses[10]. On peut encore retrouver ce dernier au détour d'une approche comparative[11]. En dehors des études cinématographiques, qui se sont développées dans les Universités françaises au moment où le nouveau cinéma allemand triomphait sur les écrans, d'autres disciplines s'emparent de l'objet au fil du temps, les études de langue et civilisation

[9] On constate un désintéressement de la part des germanistes vis-à-vis de ce cinéaste, bien qu'il soit mentionné dans plusieurs thèses portant sur Peter Handke.

[10] Abbas Fahdel Ibrahim, *Analyse de l'œuvre cinématographique de Wim Wenders* sous la direction de Claude Beylie (Paris 1 – 1986) ; Denise Cayla, *Errance et points de repère chez Wim Wenders : analyse de trois films : Alice dans les villes, Au fil du temps, L'état des choses*, sous la direction d'Henri Agel (Montpellier 3 - 1988) ; Claude Winkler-Bessone, *Les films de Wim Wenders : la nouvelle naissance des images* sous la direction de Jean-Marie Valentin (Paris 4 – 1991) et Abdelkader Karim, *L'espace dans les films de Wim Wenders* sous la direction de Guy Borreli (Nancy 2 – 1995).

[11] Dominique Sipière, *Le statut des objets dans des films américains : Alfred Hitchcock, Michaël Curtiz, Raoul Walsh, Orson Welles, Billy Wilder, Wim Wenders*, thèse de doctorat dirigée par Jacques Darras (Amiens – 1991).

germaniques[12], les sciences littéraires[13], l'histoire contemporaine[14] et les sciences politiques[15]. On remarquera que les premières privilégient les auteurs, pendant que les secondes s'inscrivent dans la démarche ouverte par Marc Ferro. Au sein des cinéastes, Wenders et Fassbinder sont beaucoup plus privilégiés que Kluge, Schlöndorff ou Herzog[16].

Le « jeune cinéma allemand » des années 1960 est désormais un objet de recherche récurrent au sein des études cinématographiques qui privilégient l'approche esthétique traditionnelle centrée sur l'analyse des œuvres ou la monographie de cinéastes[17].

---

[12] Claire Kaiser, *L'identité du sujet et ses représentations dans l'œuvre cinématographique de Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction d'André Combes (Toulouse 2 – 2005). Françoise Dahringer, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité : ou des images dans les sons*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Bandet et de Jean-Pierre Berthomé (Rennes 2 – 1995) ; Kristina Hausler, *L'image de la femme dans la Nouvelle Vague et dans le jeune cinéma allemand après le manifeste d'Oberhausen de 1958-1968*, mémoire de maîtrise sous la direction de M.Guillard (Paris III Sorbonne Nouvelle – 1995).

[13] Françoise Maunier, *La Figuration du sujet dans le cinéma moderne : lectures de Michelangelo Antonioni et de Wim Wenders*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claude Taranger (Aix-Marseille – 1994). Stéphane Hervé, *De l'inactualité du théâtre : poétique et politique de l'hétérotopie chez Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction de Didier Plassard (Montpellier 3 – 2011). Benjamin Lenglet, *Néoromantisme(s) et esthétique de la postmodernité : la recréation cinématographique d'œuvres littéraires romantiques par Wenders, Gray, Sokourov, Coppola et Verheyde*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Mortier (Rouen – 2016).

[14] Adeline Hacquard, *Le cinéma allemand sous le regard des Cahiers du cinéma de 1951 à 1980*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Prévotat (Lille 3 – 1999) ; Adeline Hacquard, L'image du national-socialisme dans le cinéma allemand de 1977 à la fin des années quatre-vingt : histoire de l'évolution de la culpabilité du peuple allemand, mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Prévotat (Lille 3 – 2000) ; Cécile Michard, Cinéma, histoire et mémoire en République Fédérale d'Allemagne : représentation du nazisme dans le Nouveau cinéma allemand (1977-1982), mémoire de maîtrise sous la direction de Natacha Laurent (Toulouse 2 – 2001).

[15] Bastien Lanson, *La contestation politique dans le jeune cinéma allemand : l'exemple de Rainer Werner Fassbinder*, mémoire (Institut d'Études Politique, Aix-Marseille 3 – 1993).

[16] Maguelone Loublier, *Variations et métamorphoses, une voix allemande : Alexander Kluge*, thèse de doctorat sous la direction de Christa Blümlinger et de Vinzenz Hediger (Paris 8 – 2018) ; Gabriele Biotti, *Le cinéma à l'épreuve de l'anachronisme. Contribution à une réflexion sur le visible moderne à travers le film-essai. Le cas Godard, Marker, Kluge et Wenders*, thèse de doctorat sous la codirection de Edouard Arnoldy et de Gianluca Venzi (Lille 3 – 2013). Valérie Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, thèse de doctorat sous la direction de Christine Pflieger-Maillard et de Rolf Günter Renner (Strasbourg 2 – 2005) ; Christa Schoofs, *Narration textuelle et narration filmique : les choix de l'adaptation cinématographique chez Schlöndorff et Fassbinder, étude de Homo Faber et de Fontane Effi Briest*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Klein (Grenoble 3, soutenue en 2000).

[17] Tristan Grünberg, *Hantises : visages du fantastique dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction de Murielle Gagnebin (Paris 3 – 2010) ; Wissam Mouawad, *Pour un cinéma de la dislocation : Wim Wenders, Théo Angelopoulos, Jean Cocteau*, thèse de doctorat sous la direction de José Moure (Paris 1 – 2013).

L'attachement des universitaires à cet objet cinématographique (en même temps que la cohérence qui est conférée à l'ensemble des films que l'appellation désigne) possède plusieurs explications. La première est liée à l'attraction centrale pour l'analyse – au sens quasi thérapeutique – de « l'héritage » du nazisme chez les enfants nés en Allemagne au lendemain de la seconde Guerre mondiale. En effet, le nouveau cinéma allemand des années 1960, est aujourd'hui comme il l'était hier, associé spontanément à la critique radicale du totalitarisme nazi. Ce que traduisent très nettement plusieurs travaux universitaires (Michard, Hacquart, Fleury) pour lesquels le sentiment de culpabilité mis en scène par les jeunes cinéastes allemands est au centre de l'analyse, et au travers de ce sentiment, la réflexion sur la participation, plus ou moins massive, plus ou moins active, à la politique du nazisme. L'importance de cette association est visible dans les ouvrages plus contemporains où le nouveau cinéma allemand devient un chaînon indispensable de réflexion sur « l'héritage nazi » entre le cinéma qui l'a précédé et celui qui l'a suivi[18]. La seconde explication est l'attachement aux grandes figures d'auteurs de films que le « nouveau cinéma allemand » a contribué à valoriser, notamment celles de Fassbinder et Wenders. On devine ici la généralisation de la conception *auteuriste* du cinéma dans la manière, contemporaine, de s'approprier les films. Mais, cet attachement des universitaires au « nouveau cinéma allemand » des années 1960-1970 n'est pas réductible à ce milieu. Il témoigne d'une qualité artistique éprouvée, et d'une cohérence observée, dont nous pouvons retrouver la trace dans les dictionnaires et guides du cinéma, qui sont destinés à un plus large public.

Le « nouveau cinéma allemand » est majoritairement abordé sous l'angle d'une approche esthétique, au sens de science du Beau, et d'une approche historique "à la Ferro". En fait, ces approches sont directement héritées de la pratique de la critique cinématographique par la cinéphilie cultivée, qui a contribué au développement des théories du cinéma. Les chercheurs, comme les critiques, se sont longtemps intéressés aux styles des cinéastes. Ils ont tenté de trouver des caractéristiques communes aux films pour définir le « nouveau cinéma allemand » comme un courant cinématographique à part entière. C'est ce dont témoigne le premier ouvrage

[18] Hélène Camarade, Elizabeth Guilhamon, Claire Kaiser (éds.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Mondes germaniques », 2013 ; Eric Dufour, *Le mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2014.

publié en France sur cet objet – alors que le « nouveau cinéma allemand » est *en train de se faire* –, réalisé par le critique et professeur d'histoire dans le secondaire : Francis Courtade[19].

Paraissant sous la forme d'un ouvrage, l'étude est en fait un numéro de la revue lyonnaise *Premier Plan* qui se distinguait par ce type de format. D'autres ouvrages, plus contemporains, s'inscrivent dans une approche similaire. S'il s'agit d'ouvrages sur le cinéma allemand en général, ils incluent le « nouveau cinéma allemand » : *Histoire du cinéma allemand* préfacée par Volker Schlöndorff, *Le cinéma allemand* et *Cent ans de cinéma allemand*[20]. Ces documents, écrits par des amateurs de cinéma – parfois sans qualification universitaire – proposent différentes histoires du cinéma allemand, plus ou moins bien documentées, qui reposent davantage sur l'appropriation des films par les critiques, et par les goûts personnels des auteurs de ces ouvrages.

Parallèlement, force est de constater qu'aucune étude, en France, ne propose à ce jour d'observer le « nouveau cinéma allemand » sous l'angle de sa réception. Deux travaux sont tout de même à signaler. L'article de Juliette Farcy qui porte sur une période courte, dix ans, et qui réduit le cinéma ouest-allemand de la période uniquement aux films du « nouveau cinéma allemand »[21]. La seconde qui analyse la série des westerns ouest-allemands produits au cours des années 1960 mettant en scène le héros inventé par l'écrivain allemand Karl May, *Winnetou*. Cette série a circulé en même temps que les films du « nouveau cinéma allemand » mais n'a rencontré aucun succès en France[22].

L'angle de la réception en France a bien été utilisé dans les études sur le cinéma d'outre-Rhin mais non sur la période et l'observation spécifique du nouveau cinéma allemand. La question de

---

[19] Francis Courtade, *Le jeune cinéma allemand*, Lyon, SERDOC, 1969.

[20] Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Le Cerf, « 7ème art », 1999. Bernard Eisenschitz, Francis Vanoye (dir.), *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan, « 128 », 1999. Une seconde édition a été publiée en 2004, puis en 2008, Paris, Armand Colin. Monika Bellan, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, « Les essentiels de la civilisation allemande », 2001. Il faudrait noter ici, dans le même genre d'études, la tentative à contre-courant, inédite et originale de Michel Azzopardi, qui s'est volontairement penché sur le « tunnel » qui a séparé la période historique de la UFA de celle de l'émergence du Jeune cinéma allemand, *Vingt-ans dans un tunnel : le cinéma ouest allemand de 1946 à 1966*, Paris, Debresse, 1987.

[21] Juliette Farcy, « Réception et circulation du cinéma ouest-allemand en France de 1974 à 1984 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n°26, février 2007. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2007-2-page-35.htm].

[22] Henry Larski, « Winnetou, fleuron du cinéma populaire allemand des années 1960, un rendez-vous véritablement manqué avec le public français ? », *Strenae*, n°9, 2015. [En ligne : https://journals.openedition.org/strenae/1443].

la réception des films d'Allemagne de l'Est est notamment abordée par Perrine Val dans sa thèse de doctorat[23]. Le germaniste Marc Lavastrou a étudié sous cet angle une autre période du cinéma allemand, celle de l'époque de la République de Weimar. Sa thèse de doctorat réduit cependant « la réception » à l'identification du discours de la presse cinématographique spécialisée de l'année 1921 à 1933[24]. Le chercheur a tendance à développer l'« histoire française du cinéma allemand » qu'il revendique, à partir de l'appropriation et de la légitimation des films par les critiques, sans prendre en compte la réalité du marché, ce qui fait que les périodes du cinéma allemand qu'il identifie repose exclusivement sur l'engouement qu'il a pu susciter chez des figures de la cinéphilie cultivée, à l'image de Louis Delluc. Jérôme Bimbenet propose quant à lui d'observer la circulation et la perception, en France, de trois films réalisés par la cinéaste de propagande nazie Leni Riefenstahl – *Les Dieux du stade*, *Jeunesse Olympique* et *Le Triomphe de la volonté* –, sur la vaste période qui s'étend de 1926 à 2002[25]. Enfin, une étude plus innovante, centrée sur la consommation (plutôt que « la réception ») des films allemands et nazis en Moselle annexée pendant la Seconde Guerre mondiale, s'appuie, entre autres, sur la reconstitution systématique du marché des films et des programmes proposés dans les salles de cinéma de l'époque. Elle permet de dégager de cette reconstitution la dynamique de la consommation. Elle fait ainsi apparaître la force *progressiste* du loisir cinématographique même lorsqu'il est utilisé et contrôlé par une puissance politique répressive et liberticide[26]. Influencée par l'anthropologie du spectacle développée par Jean-Marc Leveratto, la thèse est une bonne illustration des études de consommation cinématographiques menées au sein de l'université de Lorraine à Metz. Le jugement esthétique n'étant pas considéré comme une catégorie logique de perception, mais une situation pratique où le corps du spectateur est mis à l'épreuve pour évaluer la qualité

[23] Perrine Val, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992)*, thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Lindeperg et Matthias Steinle, soutenue en 2018, Université Paris 1.

[24] Marc Lavastrou, *La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française de 1921 à 1933*, thèse de doctorat sous la direction d'André Combes, soutenue en décembre 2012, Université Toulouse 2 – Le Mirail. [En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00793003/document].

[25] Jérôme Bimbenet, *La réception des films de Leni Riefenstahl en France*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claire Hoock-Demarle, soutenue en 2002, Université Paris Diderot (Paris VII). La thèse a été publiée depuis : Jérôme Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France*, Panazol, C.Lavauzelle, « Histoire, mémoire & patrimoine », 2006.

[26] Anthony Rescigno, *Les films allemands en Moselle annexée (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié*, thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Montebello, soutenue en décembre 2017, Université de Lorraine.

(artistique/technique) du film[27]. Cette orientation fait de la reconstitution du marché un préalable indispensable à toute étude de « réception » ou plutôt de « consommation » des films.

Notre étude a la prétention de l'appliquer au nouveau cinéma allemand tel qu'il est apparu aux yeux des spectateurs français au début des années 1960. En effet, la plupart des études sur le « nouveau cinéma allemand » relèvent, comme nous l'avons déjà dit, de l'approche esthétique, au sens de *science du Beau*. Héritière de la philosophie de Baumgarten, l'esthétique du cinéma en France réduit cependant cette science du beau à l'exégèse des oeuvres, et place l'analyse *interne* du film au cœur de ses observations. Dans ce cadre, le chercheur – souvent personnellement attaché au film – s'emploie à décrire les formes, dans leur articulation avec le contenu, au sein de l'œuvre d'un auteur, ou un ensemble d'œuvres, pour en dégager – et en défendre – les qualités. Si ces études peuvent faire cas – dans une moindre mesure – du contexte de production et de réception, force est de constater qu'elles ne prennent pas en compte les individus investis dans la production, la diffusion, et l'évaluation des films. Le même défaut peut être signalé à propos des histoires du cinéma "à la Ferro" qui, en considérant le film comme une *archive* ou un *document* de la société qui l'a produit, font de l'histoire *avec* le cinéma, plutôt que de l'histoire *du* cinéma (Lagny, 1992). Inversement, les études sur le public ou « la réception », s'intéressent d'abord aux êtres humains – en « [faisant] défiler des cinéphiles, des salles, des publics, des professionnels, des ouvriers, des intellectuels, des gens de la ville, de la campagne ou encore des fonctionnaires en charge des questions cinématographiques » – et elles le font au détriment des films eux-mêmes, et de l'action de ces derniers sur les spectateurs[28].

Notre étude ne vise pas à proposer un discours de plus sur la qualité *effective* – plus ou moins grande – de certains films, auteurs, ou acteurs du « nouveau cinéma allemand » en général. Elle ne vise pas non plus à interroger, une fois de plus, les « représentations » de l'Allemagne véhiculées dans les films, pour en souligner la qualité documentaire. Nous reconnaissons l'existence et la justesse de ces qualités, puisqu'elles ont été *effectivement* évaluées et éprouvées par des personnes ayant été en contact avec les œuvres. En ce sens, notre étude se place dans une approche esthétique, comme *science des sensibilités*. Nous cherchons à comprendre les conditions de production de ces films, notamment les meilleurs d'entre eux, et la manière dont ils sont éprouvés, évalués et promus.

---

[27] Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, « Essais », 2006.

[28] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France depuis 1930*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005, p.IX.

Les études précédemment citées sont utiles et précieuses en ce qu'elles participent, en effet, à révéler la qualité des films et des auteurs : elles nous disent justement ce que les œuvres sont capables de produire sur les spectateurs lorsqu'individus et films entrent en interaction par le biais de la projection.

C'est justement parce que nous considérons que la qualité des films et des auteurs existe bel et bien que nous cherchons à comprendre, dans cette étude, à la fois ce qu'elle désigne, et surtout par quels biais elle est éprouvée : comment s'y prend-t-on pour évaluer la qualité d'un film ? À partir de quelles modalités pratiques et symboliques est évaluée la qualité des films allemands en France ? Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné, des personnes se sont déplacées pour aller voir un film allemand dans une salle de cinéma ? Qu'est-ce qui a motivé les critiques à prendre la plume pour exprimer, justifier, publiquement, leur amour – ou leur rejet – d'un film, d'un ensemble de films, ou d'un auteur ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons mobilisé le modèle de la sociologie de la qualité, qui accorde une large place à l'acte de l'évaluation (l'expertise) des objets fabriqués par les arts et les industries culturelles. Jean-Marc Leveratto propose justement d'adapter la sociologie de l'expertise – développée notamment par Jean-Yves Trépos – aux « mondes de l'art » (Becker, 1982), en évitant d'opposer « sociologie de l'art » et « sociologie de la culture »[29].

Adaptée au cinéma, cette conception non élitiste de l'expertise, fait reposer la compétence du spectateur à identifier la qualité des films, non pas sur la possession d'un niveau de culture (un « capital culturel » par exemple), mais sur sa familiarité plus ou moins grande avec les objets de son plaisir. Comme le rappelle l'étymologie latine du mot « expert » - expertus « éprouvé, qui a fait ses preuves » – l'expert est celui qui connaît par expérience. C'est au contact répété des films que le cinéphile, qu'il soit un professionnel de la critique ou un simple amateur de cinéma, aiguise et affine son jugement.

[29] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000. On notera la proximité de ce modèle avec les propositions de Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

Les travaux menés par Fabrice Montebello[30] témoignent de l'intérêt d'expérimenter ce modèle pour l'esthétique et l'histoire du cinéma. Dans leur continuité, nous proposons, dans ce travail doctoral, d'ouvrir les portes d'une « histoire [française] du cinéma [allemand] »[31]. Dans ce cadre, faire l'histoire *du* « nouveau cinéma allemand » en France, c'est tout d'abord observer la circulation des films allemands dans l'espace hexagonal et leur valorisation dans le cadre de séances de projection.

Depuis ses débuts, le cinéma est une activité internationale. Le marché des films, en tant que « lieu théorique où se rencontrent l'offre et la demande »[32], doit donc être inscrit dans le contexte de la mondialisation. C'est là une manière d'insister sur le fait que le cinéma en France ne se réduit pas au cinéma français, et que les films qui y circulent proviennent également de l'extérieur. La cinéphilie française se constitue autant à partir de films étrangers, que de films nationaux.

Il importe de s'arrêter un instant sur les problèmes que pose l'usage des termes de « marché » et de « consommation », lorsqu'il s'agit d'aborder « l'art cinématographique ». L'association de ces trois termes heurte l'esprit, notamment en France, où l'État joue un grand rôle dans le financement des activités artistiques et la valorisation intellectuelle du cinéma. La dénonciation du mauvais cinéma s'accompagne de la dénonciation du « cinéma commercial » accusé de dénaturer « le sens humaniste de l'activité artistique qu'entraîne la recherche de sa rentabilité »[33]. L'opposition manichéenne entre « cinéma d'auteur » et « cinéma commercial », « grand art et art de masse », « cinéma intellectuel » et « cinéma populaire » ne fait pas sens dès lors que les films circulent à l'intérieur d'un même marché, accessible à tous.

Les films du « nouveau cinéma allemand » s'inscrivent dans une offre, à la disposition des consommateurs, qui doivent faire des choix parmi celle-ci. En même temps que l'offre dépend en partie de la demande. En fait, les interactions entre l'offre et la demande sont complexes, et sont permises par tout un ensemble d'acteurs, humains, et non-humains. Pour comprendre

---

[30] Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960)*, thèse de doctorat sous la direction de Yves Lequin et Heinz-Gerahrd Haupt, soutenue en 1997 à l'université Lyon 2 ; Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit*.

[31] « […] une histoire nationale du cinéma mondial. » : Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*, p.XII.

[32] Dictionnaire *Larousse* en ligne.

[33] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, *op.cit.*, p.71.

comment l'expérience répétée de films de langue germanique et de culture germanophone, finissent par distinguer, aux yeux des spectateurs et de la critique, un « jeune cinéma allemand », il faut pouvoir restituer l'ensemble de ces films.

Il faut également identifier l'ensemble des personnes qui contribuent à la fabrication des films, leur distribution, leur exploitation, leur valorisation et leur évaluation professionnelle. Les professionnels autant que les amateurs. Le marché cinématographique, « en réunissant [...] les professionnels, les films, les consommateurs [...] [est l'intermédiaire par lequel nous pouvons prétendre] analyse[r] le cinéma à partir de l'expérience que tout un chacun en fait »[34]. La réalité du marché permet de décrire des situations concrètes d'expertises : de penser à la fois le cadre dans lequel l'expertise s'exerce et les individus qui y sont engagés.

Un des objectifs de cette étude est d'identifier les films et les personnes, et la manière dont ils nouent des liens entre eux. Dans cette perspective, le « nouveau cinéma allemand » est un moyen commode et partagé de distinguer certains films parmi une offre globale. Comme toutes les appellations qui désignent des ensembles de films, le « nouveau cinéma allemand » sert d'abord de caractéristique pour désigner la production globale dont on estime qu'elle donne une image inédite de l'Allemagne, avant de servir progressivement de « marque qui garantit l'origine et la qualité » des films (il s'agit ici de la définition du terme « label » telle qu'elle est proposée par le dictionnaire *Le Petit Robert*, 2017).

L'appellation « nouveau cinéma allemand » apparaît en effet dès les années 1950. Son emploi tend, au cours de la décennie suivante, à être supplanté par la terminologie de « jeune cinéma allemand », pour mieux revenir en force à partir des années 1970, et jusqu'à nos jours. Il importe cependant de préciser que les deux appellations ont, en réalité, toujours cohabité pour signaler la double rupture politique (le cinéma allemand est nouveau au regard du fourvoiement nazi et guerrier des années 1933-1945) et générationnelle (le cinéma allemand est « nouveau » et « jeune » car il est porté par une « nouvelle vague » de cinéastes) que ce cinéma incarne aux yeux de la majorité des critiques et des spectateurs, d'hier et d'aujourd'hui[35].

---

[34] Fabrice Montebello, *op.cit.*, p.X.

[35] De nos jours, les histoires du cinéma allemand utilisent ces appellations comme des outils pour périodiser ce qu'on considère comme l'évolution d'une « école » cinématographique. Le « jeune cinéma allemand » est souvent utilisé pour décrire les années 1960 avec l'arrivée de films réalisés par des cinéastes allemands alors inconnus (généralement associé à Schlöndorff, Straub, Kluge et Fleischmann), quand le terme « nouveau » sert pour qualifier dans les années 1970, l'arrivée de ce qu'on considère comme une « nouvelle génération » de cinéastes allemands (associé à Fassbinder, Wenders et Herzog).

Plus globalement, l'emploi des termes « jeune » et « nouveau » devient récurrent dans l'histoire du cinéma, notamment après la Seconde Guerre mondiale, pour catégoriser, et distinguer, un ensemble de productions qui font rupture. Il est symptomatique d'un certain regard porté sur le cinéma et son évolution. Il traduit le sentiment et la constatation, par les spécialistes du cinéma – les critiques comme les historiens – qu'un changement majeur a lieu dans l'art cinématographique, à ce moment-là. De nombreux observateurs associent l'apparition de ce vocabulaire et la chose qu'elle désigne à la naissance du « cinéma moderne ».

Afin de questionner cela, nous avons employé une certaine méthodologie, qu'il convient maintenant d'exposer, avant de passer au plan, puis au cœur du sujet. Le corpus principal de films qui a servi de base à cette étude est constitué de l'ensemble des productions et coproductions de langue allemande distribuées et diffusées sur le marché cinématographique français de 1962 à 1984. Par conséquent, il intègre également des productions et coproductions germanophones : autrichiennes, suisses (alémaniques), et luxembourgeoises. L'identification systématique des films a pu être réalisée grâce aux éditions annuelles des *Fiches du cinéma*, qui, chaque année, publient un numéro spécial dans lequel figure l'ensemble des productions distribuées dans les salles de cinéma parisiennes au cours de la saison cinématographique (précisant les pays producteurs et les pays coproducteurs dans le cas de coproductions). Nous avons complété les films identifiés par ces répertoires avec ceux qui figurent dans les bases de données en ligne du Centre National de la Cinématographie (CNC). L'immatriculation des films par leurs numéros de visa, atteste leur inscription au registre national de la cinématographie et témoigne de leur circulation potentielle au sein du territoire français. En observant les numéros de visa, nous pouvons également rendre compte des films qui sont arrivés sur le marché au même moment. Par ailleurs, si les informations des répertoires annuels des *Fiches du cinéma* mentionnent les dates de sorties dans les salles à Paris, les données du CNC - visa et date de sortie officielle - quand elles diffèrent des précédentes, permettent de mesurer l'amplitude de circulation des films, en dehors de la capitale.

La base de données fait apparaître le titre principal des films dans la majorité des cas, mais il arrive qu'un second titre soit mentionné : cela s'explique par le croisement des sources entre les répertoires annuels et les bases de données du CNC. Le titre original provient de la base de données du site *Filmportal* lorsqu'il est allemand, et du site *IMDB* dans le cas de productions non-majoritaires. Nous nous sommes fiés au site allemand pour les dates de production. Il

importe de signaler que souvent, deux dates apparaissent conjointement : la première correspond à la date de commencement du début du tournage, et la seconde à l'année de mise en circulation sur le marché pour la première fois, soit sur les écrans en Allemagne ou en festival, soit à son premier passage à la commission de classification des films (*Freiwillige Selbstkontrolle* – FKS)[36]. Nous nous sommes également fiés à ce site pour identifier l'ensemble des équipes techniques, les producteurs, les sociétés de production, et les acteurs. L'identification des acteurs humains impliqués dans la création des films permet de signaler les œuvres comme des produits d'une création collective, d'identifier des récurrences, et des passages.

La durée des films, leur format, les nominations en festival lorsqu'elles apparaissent, et les œuvres adaptées proviennent également de *Filmportal*. Les genres des films et leurs origines, par contre, impliquent des choix. Pour les genres, nous avons croisé les données des *Annuels du cinéma*, du site *IMDB* et du site amateur *Encyclociné*. Quant aux origines, nous nous sommes fiés à la base de données allemande *Filmportal*. Dans le cas des coproductions, nous avons parfois fait appel au site très précis *IMDB*.

Le nombre d'entrées des films en salles – à Paris et dans le reste de la France - est issu du guide chiffré du cinéma de Simon Simsi[37]. Deux précisions sont à signaler. La première est que le nombre recensé inclut le total des entrées réalisées par le film depuis sa sortie en salles jusqu' à l'année de publication de l'ouvrage, soit 1999. La seconde est qu'il nous manque des informations complémentaires pour prendre la véritable mesure de ces chiffres : le nombre de copies en circulation des films et le nombre de salles de diffusion, en particulier. Malgré cette limite, ces chiffres nous indiquent tout de même le taux de popularité des films, et par leur division en sorties à Paris et sorties en France, nous donnent des indications quant à la diffusion des films (certains films apparaissent comme majoritairement « parisiens »).

Nous avons fait apparaître dans cette base de données le classement « art et essai », qui a été identifié à partir du menu « visa et classification » du site du CNC. De la même manière que la

[36] Olivia Just, employée au Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, nous explique par échange de courriel : « The years represent the complete production period of a film. The first year indicates the beginning of shooting. The second year the completion of the film (including all of post-production), for us the completion is marked by the first screening (cinema release / premiere / broadcasting) of the movie or its first inspection and censorship / Age rating (in Germany the rating is done by the FSK, i.e. Freiwillige Selbstkontrolle). ».

[37] Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012.

classification selon l'âge, à laquelle nous avons parfois ajouté celle des répertoires annuels des *Fiches du cinéma*, lorsqu'elle ne correspondait pas. La valeur artistique et la cote morale proviennent également des répertoires annuels, de la même manière que les caractéristiques de projection qui distinguent parfois une présentation privée d'une sortie publique en salles.

Cette base de données comporte des lacunes et des erreurs, et a pour vocation d'être évolutive. Elle sera mise en ligne - afin d'être partagée avec la communauté scientifique intéressée par l'étude du cinéma - et donc complétée.

Les analyses thématiques proposées dans cette étude reposent sur ce corpus de films. Les *Annuels* des *Fiches du cinéma* constituent une fois encore une source précieuse puisqu'ils proposent des résumés détaillés de l'ensemble des films diffusés en salles. Nous avons croisé ces données avec celles de *Filmportal* dans les cas où le site propose des synopsis, ainsi que d'autres données trouvées dans différents dictionnaires et guides de cinéma[38]. Les moteurs de recherche sur internet nous ont également permis de retrouver la trace de certains films oubliés. Cette observation des contenus des films repose en grande partie sur un visionnage des films effectué par nos soins, lorsque cela a été possible matériellement.

Nous avons identifié, parmi notre base de données, les films réalisés par les réalisateurs nés à partir des années 1930. De là, nous avons constitué notre corpus de critiques grâce à trois sources principales. Pour les critiques de la presse spécialisée, nous avons effectué des recherches par films et par cinéastes au sein de la base de données *Calindex*, qui propose une indexation d'une quarantaine de revues françaises spécialisées à l'exception des *Cahiers du cinéma* et des *Cahiers de la Cinémathèque*. Ces deux revues sont indexées sur le site cine-ressources.net qui est le catalogue de la Bibliothèque du Film. L'identification des films allemands dans les *Cahiers du cinéma* a été plus exhaustive, puisque nous avons parcouru l'ensemble des numéros des années 1960 et 1970[39]. Les critiques issues de la presse généraliste, quant à elles, proviennent de recherches dans le catalogue de la Bibliothèque du Film, qui propose des revues de presse pour chaque film, recensant l'ensemble des critiques parues dans la presse, de la date de sortie du

[38] En particulier Télérama hors-série, *Le guide du cinéma chez soi*, 2004 et Jean-Claude Lamy (dir.), *Le Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse, 2009. La liste des films allemands identifiés figure dans les annexes de cette thèse.

[39] Cela s'explique par le choix d'une partie de la thèse à présenter, en début de parcours, dans le cadre d'une intervention dans le séminaire de l'association de doctorants « ICI'Doc », de l'école doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel.

film à aujourd'hui. Nous avons complété ce corpus avec une recherche des articles généralistes, portant sur le cinéma allemand « en général », sur les sites *Calindex* et *Cinéressources*. Concernant les articles de la presse spécialisée, si nous disposions de l'ensemble des numéros des *Cahiers du cinéma*, nous avons identifié les principales revues qui valorisaient le « jeune cinéma allemand » afin de constituer nos archives et d'analyser plus précisément les discours : principalement *Jeune cinéma* et *Cinéma*.

Le choix d'inclure les critiques de la presse généraliste à ce corpus, a été inspiré par l'étude de Leila Wimmer[40] sur la réception du cinéma britannique en France, au sein de laquelle elle étudie l'ensemble des discours des différentes presses disponibles sur le territoire français, tant spécialisée que généraliste. Il s'agit, en effet, dans cette thèse de tenter d'identifier également l'expertise ordinaire qui est faite des films. Les discours sur les films, même s'ils sont le produit de professionnels cultivés – principalement des critiques et des journalistes – nous donnent des indications sur les manières communes et partagées, d'évaluer la qualité d'un film. Si on peut observer des lieux communs, il importe cependant de différencier ces deux types de discours, car ils ne partagent pas les mêmes contraintes. En effet, le discours au sein de la presse journalistique est souvent construit dans un temps court, entre la vision du film et la production du discours. Aussi, le format des articles est plus court que celui de la presse spécialisée. Il ne permet pas non plus une argumentation aussi développée. Mais finalement, les deux peuvent être rassemblés dans le désir de justifier l'intérêt ou le non-intérêt que mérite l'objet évalué, dans l'objectif d'aider le spectateur dans son choix parmi l'offre de films disponible sur le marché. L'ensemble de ces discours nous permet d'observer le processus de formation d'un goût collectif pour certains films rassemblés sous la terminologie de « jeune » ou « nouveau cinéma allemand ».

Pour rendre compte de cela, le plan que nous avons constitué répond à une division chronologique. L'étude proposée repose sur des moments clés de l'histoire française du « nouveau cinéma allemand ». Son point de départ a longtemps été l'année 1962, correspondant au Manifeste d'Oberhausen. Au fil de nos recherches est apparue une des hypothèses de cette étude, selon laquelle le « jeune cinéma allemand » s'inscrit dans un renouvellement plus global de l'industrie cinématographique allemande d'après-guerre, et que l'accueil favorable des films allemands en France s'est construit selon une périodisation propre, différente du pays

[40] Leila Wimmer, *Cross-channel perspectives. The French reception of British cinema*, Bern, Peter Lang, « New Studies in european cinema », 2009.

producteur. La première partie de cette étude couvre donc la période de l'immédiat après-guerre à l'année 1965.

Nous avons choisi de mener notre réflexion à partir de l'immédiat après-guerre afin de questionner cette idée communément admise et transmise aujourd'hui en France, que le « jeune cinéma allemand » est apparu, de manière presque magique, sur l'impulsion de quelques cinéastes, au lendemain de la déclaration d'Oberhausen. Il importe de signaler, par ailleurs, que l'élargissement de notre étude à la période de l'immédiat après-guerre et des années 1950 est arrivée tardivement dans notre travail, comme une nécessité pour entamer le travail de rédaction et trouver le « bon » point de départ. Ainsi, nous n'avons pas pu traiter l'ensemble des films et des discours aussi systématiquement que dans les deux parties suivantes. Ce qui apparaît comme une des principales limites de cette étude, en même temps qu'une perspective de recherche. Cette partie nous permet, comme nous le verrons, de mieux saisir l'introduction du « nouveau cinéma allemand » en France dans la décennie suivante.

La seconde partie (1966-1973) constitue le moment d'introduction du « jeune cinéma allemand » en France. Moment de l'apparition des discours, dans la presse sur la « renaissance du cinéma allemand » par le « jeune cinéma allemand », et l'apparition conjointe d'articles généralistes, entamant ainsi la construction française d'un courant cinématographique étranger. La troisième partie, qui décrit la situation du « nouveau cinéma allemand » en France de 1974 à 1984, désigne une période de reconnaissance importante et pérenne des films relevant de ce courant, et la découverte de cinéastes qui apparaissent aujourd'hui encore comme des figures centrales du mouvement.

Ces deux parties correspondent donc à deux grandes phases que nous avons pu identifier dans la circulation du mouvement du « jeune cinéma allemand » en France. Elles sont divisées en trois sous-parties, qui suivent le même cheminement. La première sous-partie est volontairement descriptive, elle vise à présenter l'état du marché cinématographique et à rendre visible le contexte de circulation des productions allemandes en France. Elle essaie également de rendre compte le plus objectivement possible de l'ensemble de ces productions, c'est pourquoi nous avons choisi un classement thématique, qui nous semble le choix le plus judicieux pour neutraliser tout jugement normatif. Ce type de classement permet d'identifier des éléments communs aux films, qui s'imbriquent dans les préoccupations de la société comme nous le verrons, et de dépasser la division, voire l'opposition, traditionnelle entre culture « populaire » et culture « savante ». Cela nous donnera, justement, l'opportunité d'observer et

de réfléchir, voire de mettre en question, cette division, souvent opérée par les critiques et les spectateurs, et dans laquelle s'inscrivent directement les films d'auteurs allemands qui nous occupent. La seconde sous-partie s'intéresse à l'ensemble des acteurs – humains et non humains – qui ont participé à la diffusion et la valorisation de ces objets culturels en France, elle s'intéresse principalement aux institutions et à la critique. Il a parfois été difficile de séparer les acteurs des moyens de diffusion des films, tant les frontières sont poreuses, comme cela est visible dans la troisième partie. Enfin, au sein de la dernière sous-partie, nous nous intéresserons aux instruments de mesure, c'est-à-dire aux critères d'évaluation de la qualité des films allemands, observés à partir de l'analyse des articles de la presse quotidienne et spécialisée.

PREMIÈRE PARTIE – Les ruines fondatrices du « jeune cinéma allemand » en France : des origines inexplorées (de l'après-guerre à 1965)

Les origines du « jeune cinéma allemand » en France sont incertaines. La plupart des ouvrages publiés en France[41] s'accordent sur l'année 1962 pour marquer son commencement, date de la déclaration d'Oberhausen. Cette partie vise à interroger cette idée fortement ancrée dans les discours sur le « jeune cinéma allemand », en France, y compris les plus ordinaires. Nous nous sommes demandé dans quelle mesure le Manifeste d'Oberhausen avait joué un rôle dans la diffusion des films du « jeune cinéma allemand » en France. Il nous a semblé, en effet, y avoir un monde entre l'action symbolique de déclarer l'existence d'un « nouveau cinéma », et l'apparition concrète d'un mouvement cinématographique, au travers de la création, la production, la diffusion et la reconnaissance de films nouveaux – avec tout ce que cela implique comme engagement humain, économique et institutionnel. Nous nous sommes demandé si cette déclaration n'était pas, finalement, une étape parmi d'autres dans le développement du « jeune cinéma allemand », du point de vue de son contexte de production. Voire une étape de plus dans le processus de reconstruction de l'industrie cinématographique allemande.

En effet, le poids de la Seconde Guerre mondiale, ses impacts profonds – tant matériels que symboliques – au sein de l'industrie cinématographique, au-delà de l'immédiat après-guerre, nous ont conduit à interroger ce contexte. L'image de renaissance associée aux films du « jeune cinéma allemand », dont on s'accorde pour dire qu'il a marqué les années 1960 et 1970, nous a amené à interroger l'image qui a précédé cette renaissance : celle de l'image de la mort du cinéma allemand des années 1950. Ces dernières constituent un terrain de recherches inexploré en France : ce vide scientifique a stimulé notre curiosité. Nous nous sommes demandé si le « jeune cinéma allemand » ne s'inscrivait pas dans un processus plus large de reconstruction d'une industrie toute entière, qui passe par la reconnaissance de productions nationales à l'étranger. Cela est particulièrement valable pour le cinéma allemand, qui a été utilisé pour défendre et promouvoir l'idéologie la plus abjecte : le nazisme.

Il nous paraissait à la fois injuste et inenvisageable de réduire une cinématographie nationale autant impactée par la guerre, au néant absolu. Plusieurs études nous ont conforté dans la pertinence d'emprunter la voie de l'exploration des années 1950, en particulier celle du monde anglo-saxon, qui inscrivaient la déclaration d'Oberhausen dans toute une série d'actions menées

[41] Monika Bellan, *100 ans de cinéma allemand*, *op.cit.* ; Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, *op.cit.* ; Bernard Eisenschitz, Francis Vanoye (dir.), *Le cinéma allemand*, *op.cit.*

durant cette décennie. Nos propres recherches en ont confirmé l'intérêt. Parmi les discours élogieux sur les films du « jeune cinéma allemand » figuraient de nombreuses références négatives à la production des années 1950. De la même manière, le caractère caustique des critiques sur les autres productions allemandes en circulation au début des années 1960 nous renvoyait sans cesse à la médiocrité de la production antérieure. Comme si le cinéma allemand était dans une forme de stagnation depuis l'après-guerre et que le « jeune cinéma allemand », au contraire, constituait une véritable révolution.

Ces images, véhiculées par la cinéphilie cultivée, semblent fonctionner comme des lieux communs. Nous avons cherché à les déconstruire, à comprendre d'où ils venaient, en tentant d'échapper aux jugements de valeur et idées préconçues sur la période des années 1950. Cette partie est née de la nécessité de comprendre le « sens de l'événement »[42] que constitue le développement du « jeune cinéma allemand » au début des années 1960. Ce « saut du tigre dans le passé »[43] apparaît comme utile pour mieux comprendre l'arrivée en fanfare des jeunes réalisateurs allemands sur le marché cinématographique français dans les années 1960. Il nous a semblé pertinent de tenter de mieux saisir ce qui constituait finalement l'« espace d'expérience » des spectateurs français et leur « horizon d'attente »[44], concernant le cinéma allemand. Ce qui conditionne en partie l'accueil favorable des films du « jeune cinéma allemand ».

Notre propos s'organisera en trois parties. Le premier chapitre vise à rendre compte de la présence objective des films allemands sur le marché cinématographique français depuis la Libération jusqu'à la première moitié des années 1960[45]. Par des données chiffrées, mais aussi par l'identification de certaines modalités qui ont contribué à la circulation des films en France. Le second chapitre s'intéresse à l'observation des acteurs qui ont permis la circulation et la production des films, et les interactions qui peuvent être dégagées entre l'espace national qui émet et l'espace national qui reçoit. Il s'agit d'interroger les acteurs humains et non-humains. Enfin, le troisième chapitre vise à éclairer l'horizon d'attente de la cinéphilie cultivée

[42] Janet Staiger, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception*, Princeton University Press, 1992.

[43] Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1942), Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2017.

[44] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

[45] Si le premier tableau fait apparaître les données sur l'ensemble de la décennie des années 1960, c'est pour mieux rendre compte de l'évolution de la présence des films allemands dans le contexte de développement du « jeune cinéma allemand » en France.

concernant le cinéma allemand. Nous nous intéresserons plus précisément aux discours véhiculés sur les films allemands en distribution, que nous mettrons en perspective avec des éléments de contexte, afin de saisir les enjeux d'une époque.

Chapitre 1. Le retour des films allemands sur le marché

1. La réapparition progressive des nouvelles productions allemandes sur le marché français depuis la Libération

Tab.1. Évolution de la présence allemande sur le marché cinématographique français 1945-1969

	1945 – 1950	1951-1956	1957-1962	1963-1969
Productions (VF)	2	34	119	95
Coproductions (VF)	0	20	50	98
Total	2	54	169	193
Total exploitation	1557	2370	2278	3096
Pourcentage	0,1%	2,3%	7,4%	6,2%

Sources : *Le Film Français* (1949-1961) ; *Les Annuels du cinéma* (1962-1969)

Comme nous pouvons le vérifier à partir de ces données relevées dans *Le Film français* et dans les *Annuels du cinéma*, la diffusion de nouveaux films allemands en France s'arrête net à la Libération. Elle ne reprendra que très timidement au début des années 1950. Cet arrêt complet à partir de 1945 de la commercialisation de nouveaux films allemands dans les salles de cinéma du territoire français s'accompagne de l'arrivée massive sur le marché de films français et étrangers qui n'avaient pu être diffusés pendant l'Occupation. Á partir du 15 février 1945, les films allemands disparaissent presque complètement des écrans, au profit d'un nombre tout à fait impressionnant de productions cinématographiques étrangères, américaines principalement, commercialisées sur le territoire français avec, parfois, 4 ans de retard.

Le *Répertoire général illustré des films,* publié fin 1945 à Lyon à l'intention des parents[46], ne contient ainsi que trois films allemands sur les près de deux milles films répertoriés. Le drame réaliste sur la Première Guerre mondiale interdit par Goebbels *Quatre de l'infanterie* (*Westfront 1918*, Georg Wilhelm Pabst, Allemagne, 1930), le mélodrame *Mazurka* (Willi Forst, Allemagne, 1935) et le biopic sur le compositeur Franz Schubert *Symphonie inachevée* (*Leise flehen meine Lieder*, Willi Forst, Allemagne-Autriche, 1933). Dans deux cas, il s'agit de films anciens, pour ainsi dire innocentés, en raison de leur date de réalisation, de leur réputation et de leur genre, de toute affiliation au national-socialisme. Le mélodrame, présentant quelques effets spectaculaires[47] *Mazurka* fait figure d'exception. La même situation est observable, dans les années 1950, avec la redistribution en France de deux anciens succès de l'époque de Weimar, *L'Ange bleu* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, Allemagne, 1929), sorti en France en novembre 1951, quatre ans après l'obtention de son visa, en 1947 et *Jeunes filles en uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, Allemagne, 1931), un drame portant sur l'homosexualité féminine, diffusé en novembre 1958.

C'est dire que dans l'immédiat après-guerre, en France, la présence cinématographique allemande est surtout assurée, via les productions américaines et britanniques diffusées sur les écrans, par le talent des réalisateurs exilés aux États-Unis et en Grande Bretagne, comme William Dieterle, Ernst Lubitsch, Robert Siodmak, Fritz Lang, Kurt Neumann, Georg Wilhelm Pabst et le producteur Erich Pommer[48]. Elle l'est également par les acteurs, comme Marlène Dietrich, Luise Rainer, Peter Lorre, Curt Bois, Rudi Fehr, Fritz Feld, Felix Bressart et Conrad Veidt, qui apparaissent alors sur les écrans français dans des productions américaines ou britanniques. Les spectateurs français de 1945 peuvent ainsi découvrir Conrad Veit, par exemple, qui avait incarné Cesare dans *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Allemagne, 1919), interprétant des personnages d'Allemands, comme c'est le cas dans *L'Espion noir* (*The Spy in black*, Michael Powell, Grande-Bretagne, 1939)

[46] Office Familial de Documentation Artistique (OFDA), *Répertoire général illustré des Films*, Presse Lyonnaise du Sud-Est, Lyon, 1945, p. 5.

[47] Francis Courtade, Pierre Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972, p.254-255 : « En fait, c'est un incroyable mélo. […] Mazurka présente deux ou trois mouvements d'appareil spectaculaires. ».

[48] Pour le détail des films : Elodie Valkauskas, « La programmation des films allemands en France dans les années 1960 », in *Le Portique*, Style national et qualité cinématographique, n° 41, 1er semestre 2018, p.71-86.

dans lequel il incarne un capitaine allemand en lutte contre les officiers anglais de la base de Scapa-Flow.

Il faut attendre 1948, pour que soit distribué dans les salles françaises un film allemand récent. Son titre est particulièrement évocateur pour le public de l'époque. Il s'agit du film *Les Assassins sont parmi nous* (*Die Mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, Allemagne de l'Est, 1946), considéré comme la première production allemande d'après-guerre, produit par la DEFA[49]. Le film sort à Paris le 18 juin 1948 à l'initiative de la Fédération des ciné-clubs, qui valorise le cinéma « social », et dont l'obédience communiste favorise les liens avec la zone d'occupation soviétique, en Allemagne, au travers du Parti communiste français. Ce film en noir et blanc, d'inspiration néoréaliste, nous plonge dans le décor d'un Berlin en ruines qu'on peut également voir dans *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, Robert Rosselini, Italie-France-Allemagne de l'Ouest, 1948) quelques mois plus tard, puisqu'il sort en salles le 28 novembre 1948.

2. L'augmentation et la stabilisation du nombre de films allemands sur le marché

À partir de la seconde moitié des années 1950, l'augmentation des productions allemandes diffusées sur le territoire français est nettement visible. Leur nombre diminue un peu dans les années 1960, mais jamais aussi faiblement que ce fut le cas juste après la Libération. La réapparition progressive des films allemands sur le territoire français est lente, à l'image de la reprise de la production en Allemagne. Selon Michel Azzopardi, un des rares à s'être intéressé au cinéma allemand durant cette période d'immédiat après-guerre[50], ce n'est qu'en 1952 que la reprise s'effectue avec la production de 82 films, et 103 l'année suivante. Il souligne également que l'année 1955 représente « […] une année record […] »[51] avec 122 productions, « […] plus

[49] En 1948, la RDA n'étant pas encore officialisée, la DEFA est sous autorité soviétique, Staline ayant autorisé sa construction en 1945. Dans une vidéo publiée sur Arte.tv, l'historien Jean Ollé-Laprune explique que le scénario du film a été écrit en 1945, et que les Français, les Américains et les Britanniques ont tous refusé de le produire.

[50] Michel Azzopardi, *Vingt-ans dans un tunnel*, *op.cit.*

[51] Philippe d'Hugues, « Vingt-ans dans un tunnel : le cinéma ouest allemand de 1946 à 1966 [compte-rendu] », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°3, 1987, p.27.

qu'en France au même moment. »[52], année record suivie d'une décennie de déclin. Le pic décrit par Azzopardi qui a lieu en 1955 en Allemagne semble avoir eu une répercussion à partir de 1956 de l'autre côté du Rhin, même si la production allemande diffusée en France reste faible, comme elle l'était, en fait, avant l'Occupation.

À la fin des années 1950, se produit une stabilisation du nombre de nouveaux films allemands sur le marché français, avec une diffusion annuelle d'une dizaine de films environ, comme cela sera le cas durant les décennies qui suivront. L'étude du marché français menée par Montebello sur la période 1944-1960[53] confirme qu'en dehors de la période spécifique de l'Occupation, le nombre de films allemands diffusés en France a toujours été faible, représentant, des années 1930 aux années 1990, à peine 5% des films diffusés sur le marché français. Dans les années 1960, nous pouvons estimer à une trentaine les longs métrages impliquant l'Allemagne de l'Ouest, dans les salles de cinéma françaises chaque année : vingt coproductions et dix productions.

C'est dans ce contexte commercial que s'inscrit la découverte en France des films du « jeune cinéma allemand ». La première production à laquelle on peut appliquer cette qualification – *Le Pain des jeunes années* (*Das Brot der frühen Jahre*, Herbert Vesely, RFA, 1961) – est ainsi présentée au Festival de Cannes en 1962, puis diffusée en salles deux ans plus tard. Adapté du roman éponyme d'Heinrich Böll – publié en 1955 –, le film met en scène un jeune homme (Christian Dörmer) qui mène une vie rangée à la fin des années 1950, pensant que son bonheur peut être atteint par la possession de biens matériels, son poste d'électricien qui lui assure un salaire pérenne, son appartement, et sa récente mise en couple avec la fille de son patron. Il prend ainsi sa revanche sur son passé, lorsque le pain était pour lui une obsession. Mais le retour d'une de ses amies d'enfance va chambouler ses convictions, il en tombe amoureux, et quitte son confort matériel pour mener une vie loin des conventions sociales.

3. La diversification des nouveaux films allemands distribués en France

[52] *Ibid*.

[53] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*

La morphologie des nouveaux films allemands mis en circulation en France de la Libération à la fin des années 1950 mériterait une étude systématique. Si nous avons pu identifier leur nombre, nous ne disposons pas de leur caractérisation par genres. L'étude exhaustive faite par Fabrice Montebello du marché cinématographique à Longwy de 1944 à 1960 permet de pallier en partie ce manque. Les films allemands commercialisés à Longwy durant ces 15 années relèvent principalement du drame (32 productions) et de la comédie (21). Mais d'autres genres sont représentés, le mélodrame (9) et les aventures exotiques (6), ainsi que l'opérette (8) bien que ce genre soit plutôt associé à l'Autriche. Ils répondent donc à la même fonction de divertissement que les autres films, fonction soulignée par Montebello :

> « Films pour films, "français", "allemands" ou "américains", avant ou après la Libération, ils semblent remplir la même fonction de divertissement, de détournement des horreurs et des malheurs de la guerre […] »[54]

Les nouveaux films allemands sur le marché français après la Libération restent traversés, pendant quelques années, par la thématique de la Seconde Guerre mondiale, comme l'illustre *Les Assassins sont parmi nous*. Mais « très visible entre 1944 et 1948 » même s'il reste minoritaire, « ce thème s'efface un peu plus encore dans les années 1950. »[55]. Les années 1950 semblent être celles de la normalisation générale du marché du film en France, au sens d'un retour aux habitudes de consommation antérieures. Une forme d'équilibre s'installe, un retour à la « configuration classique »[56] qui consiste en l'association commerciale d'un genre à un pays : « Comédies et drames sont français, "l'action" et le "grand spectacle" sont américains, le mélodrame et le péplum sont italiens, "l'humour" […] est britannique. »[57]. Les Allemands, quant à eux, restent majoritairement associés aux mêmes genres – drames et opérettes – que ceux diffusés pendant la Seconde Guerre mondiale, et dont certains ont contribué à la reconnaissance d'une qualité cinématographique allemande pour le public français, en dépit de l'idéologie immonde que certains d'entre eux véhiculaient[58]. Mais c'est une idéologie progressiste et humaniste qui est, cette fois-ci, valorisée. L'analyse de la programmation des

---

[54] Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière, op.cit.,* p.222.

[55] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*, p.43.

[56] *Ibid*.

[57] *Ibid*.

[58] Voir la thèse d'Anthony Rescigno, *op.cit.*

films allemands sur le marché de Longwy, reconstituée par Montebello, nous permet de préciser, à travers la prise en compte de leur contenu, le plaisir cinématographique qu'ils proposent au public français de l'après-guerre.

Parmi les films les plus diffusés, on trouve ainsi ce qu'on peut appeler des films de circonstances, qui associent la fonction de divertissement et l'esprit de la dénazification. La biographie militaire *Amiral Canaris* (*Canaris*, Alfred Weidenmann, RFA, 1954), adaptation de l'histoire du chef de l'*Abwehr* qui se serait rebellé contre le nazisme après l'avoir servi, est ainsi projeté deux fois en 1956, une fois en 1957 et deux fois en 1959. Le biopic *La Famille Trapp* (*Die Trapp-Familie*, Wolfgang Liebeneiner, RFA, 1956) inspiré de la vie de la chanteuse autrichienne Maria von Trapp, qui inspire quelques années plus tard Robert Wise pour la célèbre *Mélodie du bonheur* (*The Sound of Music*, Robert Wise, USA, 1965) est projeté trois fois en 1958, une fois en 1959 et une fois en 1960, au même titre que sa suite, *La Famille Trapp en Amérique* (*Die Trapp-Familie in Amerika*, Wolfgang Liebeneiner, RFA, 1958) projeté cinq fois en 1960. La série des *08/15* (Paul May, RFA, 1954), en particulier les premier et second opus, reçoit un succès certain. Le film met en scène le caporal Asch (Joachim Fuchsberger), personnage humaniste et insubordonné, au travers des différentes périodes, de l'avant-nazisme à la Libération : projeté une fois en 1956, deux fois en 1957 et deux fois en 1958 et *08/15 s'en va en guerre* (*08/15 – II. Teil*, Paul May, RFA, 1955), projeté quatre fois en 1957, deux fois en 1958 et une fois en 1959, tandis que *08/15 go home* (*08/15 in der Heimat*, Paul May, RFA, 1955) n'est diffusé que deux fois. Se rattachent à cette veine des films de circonstances, *Le Général du diable* (*Des Teufels General*, Helmut Käutner, RFA, 1954) et *Mission diabolique* (*Der Fuchs von Paris*, Paul May, RFA-France, 1957) ainsi que *Bataillon 999* (*Strafbataillon 999*, Harald Philipp, RFA, 1959), programmés à Longwy au début et à la fin de la période.

Mais mélodrames, drames et comédies, et films musicaux allemands séduisent également les spectateurs longoviciens, dans la continuité des grands succès de l'Occupation. Cependant, l'année 1945 marque la fin de la diffusion des films de propagande nazie. Le dernier succès est situé juste avant la Libération, en 1944, rencontré par le mélodrame *La Ville dorée* (*Die goldene Stadt*, Veit Harlan, Allemagne, 1941). Il comptabilise un peu plus de 4000 spectateurs la première semaine. Immédiatement après, un "drame sexuel", *L'Amour qui tue* (*Tödliche Liebe*, Paul Pfeiffer, Fred Barius, RFA, 1952), comptabilise presque autant de spectateurs (3 693) lors de sa première semaine d'exploitation (contre 847 la seconde semaine). Un autre "drame

érotique", *Les Dangers du désir* (*Eva und der Frauenarzt*, Erich Kobler, RFA, 1950) est également programmé.

Des drames et des comédies plus traditionnels — certains des films sont d'ailleurs des productions d'avant-guerre ou de l'époque de l'occupation— figurent également parmi ces films allemands. On relève ainsi *La Coupole de la mort* (*Tonelli*, Viktor Tourjansky, Allemagne, 1942), un drame qui se déroule dans le monde du cirque, la comédie de mœurs *Call Girls* (*Für zwei Groschen Zärtlichkeit*, Arthur Maria Rabenalt, RFA, 1957), la comédie sentimentale historique *La Belle et l'empereur* (*Die schöne Lügnerin*, Alex von Ambesser, RFA-France, 1959) avec Romy Schneider, le drame psychologique *Rose* (*Rose Bernd*, Wolfgang Staudte, RFA, 1956), le drame de mœurs *Jeunes filles en uniforme*, un film d'aventures exotiques *Liane la sauvageonne* (*Liane – das Mädchen aus dem Urwald*, Eduard von Borsody, RFA, 1956), les comédies *Garde moi ma femme* (*Ich vertraue Dir meine Frau an*, Kurt Hoffmann, Allemagne, 1942) et *Jeune fille sans famille* (*Altes Herz wird wieder jung*, Erich Engel, Allemagne, 1942), le drame sentimental *Monpti* (Helmut Käutner, RFA, 1957), le drame psychologique *Double destin* (*Das zweite Leben*, Victor Vicas, France-RFA, 1954), *Le Foyer perdu* (*Damals*, Rolf Hansen, Allemagne, 1942), le mélodrame d'aventures *Tempête* (*Das Mädchen von Fanö*, Hans Schweikart, Allemagne, 1940), le film d'aventures historiques *Le Brigand au grand cœur* (*Der Schinderhannes*, Helmut Käutner, RFA, 1958) et le film d'aventures exotiques *Le Tigre de Colombo* (*Sterne über Colombo*, Veit Harlan, RFA, 1953).

Un genre de films allemands particulièrement apprécié est le film musical, le plus souvent réalisé par des Autrichiens. Là encore, il s'agit d'une continuité par rapport à l'Occupation, comme le signale la reprise de la comédie musicale nazie à succès, avec Marika Rökk, *Le Démon de la danse* (*Hab'mich Lieb*, Harald Braun, Allemagne, 1942). Le public longovicien d'après-guerre plébiscite ainsi l'opérette en couleurs *L'Auberge du cheval blan*c (*Im weissen Rössl*, Willi Forst, RFA, 1952), l'opérette de Strauss *Le Baron Tzigane* (*Der Zigeunerbaron*, Arthur Maria Rabenalt, RFA, 1954), l'opérette *Le Chemin du paradis* (*Der Drei von der Tankstelle*, Hans Wolff, RFA, 1955), *Le Chant du bonheur* (*Heimweh… dort wo die Blumen blüh'n*, Franz Antel, Autriche, 1957) et *L'Étudiant pauvre* (*Der Bettelstudent*, Werner Jacobs, RFA, 1956).

On voit que dans la programmation cinématographique des salles françaises des années 1950, on retrouve des réalisateurs, des genres et des acteurs, voire des films, qui se sont inscrits dans

la vie cinématographique sous le nazisme. En plus du *Tigre de Colombo* (*Sterne über Colombo*, Veit Harlan, RFA, 1953), quatre films de Veit Harlan bénéficient d'un visa d'exploitation dans les années 1950[59], ainsi que neuf productions réalisées par Helmut Käutner[60]. On remarque également de nombreuses productions d'Ernst Marischka[61], qui a réalisé sous le nazisme nombre d'opérettes et de films historiques. Il est le réalisateur notamment de la fameuse série de films autrichiens mettant en scène Romy Schneider dans le rôle d'Elisabeth de Wittelsbach[62]. Il réalise également deux autres films diffusés en France, avec Romy Schneider dans le rôle principal : *Les Jeunes années d'une reine* (*Mädchenjahre einer Königin*, Autriche, 1954) qui obtient un visa en 1956 et *Mam'zelle Cri-Cri* (*Die Deutschmeister*, Autriche, 1955) en 1957. Dans la continuité des *Sissi*, notons le succès de *Christelle et l'empereur* (*Die Försterchristel*, Franz Josef Gottlieb, RFA, 1962).

De même, certaines des stars du cinéma allemand sous l'Occupation réapparaissent après-guerre sur les écrans français. C'est le cas d'Heinz Rühmann dans *L'Astucieux inspecteur Brown* (*Das schwarze Schaf*, Helmuth Ashley, RFA, 1960), et plus tard dans des coproductions telles *Maigret fait mouche* (*Maigret und sein grösster Fall,* Alfred Weidenmann, Autriche-Italie-France, 1966) et *La Bourse ou la vie* (Jean-Pierre Mocky, France-RFA-Italie, 1965); Viktor Staal dans *La Vallée de la terreur* (*Camino Cortado*, Ignacio-F. Iquino, Espagne-RFA, 1955) ou encore Marika Rökk dans *La Chauve-souris* (*Die Fledermaus*, Géza von Cziffre, Autriche, 1961). À l'image de cette opérette qui a fait l'objet d'une autre version cinématographique en 1937 et en 1946 – *La Chauve-souris* (*Die Fledermaus*, Paul Verhoeven, Allemagne, 1937), *La Chauve-souris* (*Die Fledermaus*, Géza von Bolváry, Allemagne, 1944) – nous observons, dans les années 1950, de nouvelles versions de films tournés sous le nazisme,

---

[59] *La Prisonnière du Maharadja* (*Die Gefangene des Maharadscha*, Veit Harlan, RFA, 1953-54) en 1954, *L'Espion de Tokyo* (*Verrat an Deutschland* [*Der Fall Dr. Sorge*], Veit Harlan, RFA, 1954-55) en 1956, *Le Troisième sexe* (*Anders als Du und ich (§ 175)*, Veit Harlan, RFA, 1957) en 1958 et *Impudeur* (*Liebe kann wie Goft sein,* Veit Harlan, RFA, 1958) en 1959.

[60] *La Paloma* (*Grosse Freiheit Numero 7*, Helmut Käutner, Allemagne, 1943-44) en 1951, *in* (*Die letzte Brücke*, Helmut Käutner, RFA, 1953-54) en 1954, *Ciel sans étoile* (*Himmel ohne Sterne*, Helmut Käutner, RFA, 1955), *Le Général du diable* en 1956, *Le Capitaine Köpenick* (*Der Hauptmann von Köpenick*, Helmut Käutner, RFA, 1956) en 1957, *Monpti* en 1958, *Les Lâches meurent aussi* (*A Stranger in My Arms*, Helmut Käutner, USA, 1959) en 1959, *Le Brigand au grand cœur* en 1959 et *Sans tambour ni trompette* (*Die Gans von Sedan, RFA, 1959)* en 1960.

[61] Cependant, le recensement proposé sur la base de données « visa et classification » du CNC présente des erreurs : notamment parce qu'elle attribue à Ernst Marischka, mort en 1963, plusieurs productions érotiques dans les années 1970 qui sont en fait réalisées par Franz Marischka.

[62] *Sissi* (Ernst Marischka, Autriche, 1955), *Sissi impératrice* (*Sissi, die junge Kaiserin*, Ernst Marischka, Autriche, 1956) ; *Sissi face à son destin* (*Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, Ernst Marischka, Autriche, 1957).

le cas le plus intéressant est sans doute les films d'aventures exotiques *Le Tombeau hindou* (*Das indische Grabmal*, Richard Eichberg, Allemagne, 1937) et *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, Richard Eichberg, Allemagne, 1937) qui font l'objet d'un remake par Fritz Lang au retour de son exil - *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, Fritz Lang, RFA-France-Italie, 1958) et *Le Tombeau Hindou* (*Das indische Grabmal*, Fritz Lang, RFA-France-Italie, 1958).

Notons qu'au début des années 1960 se produit une évolution conjointe des genres, des réalisateurs et des interprètes. Certains genres sont toujours présents mais tendent à être supplantés par le succès du film policier, et celui de nouveaux genres comme le western. Cela se poursuit tout au long de la décennie 1960. De nouveaux réalisateurs font leur apparition, nés principalement autour des années 1910 : les plus diffusés en France sont Alfred Vohrer (1914), Géza von Radvanyi (1907), Harald Reinl (1908), Rolf Thiele (1918), Werner Jacobs (1909), Werner Klingler (1903) – le seul au sein de cette liste à avoir réalisé des films sous le nazisme – et le plus jeune, Jürgen Roland (1925). Du côté des acteurs, de nouveaux visages, masculins et féminins, sont présentés au public français. On note, par exemple la présence récurrente de Joachim Fuchsberger (1927) comme protagoniste, ainsi que celle de Heinz Drache (1923), Horst Frank (1929) et Peter van Eyck (1913), qui cohabitent avec des comédiens plus anciens comme Curd Jürgens (1915). On observe la même chose pour les comédiennes, les plus récurrentes étant Nadja Tiller (1929), Maria Perschy (1938), Karin Dor (1938), qui partagent l'affiche avec Lilli Palmer (1914).

4. La programmation des films allemands au sein des ciné-clubs

À l'époque qui nous occupe, les ciné-clubs constituent des lieux de diffusion des films, tant à Paris que dans le reste de la France. L'après-guerre marque à la fois une « renaissance des ciné-clubs » et sa constitution en « mouvement »[63]. L'Allemagne figure parmi les cinématographies nationales diffusées dans ce contexte. Nous observons même une augmentation de la programmation des films allemands en ciné-clubs entre 1946 et 1949 : elle passe en effet de 7% lors de la saison 1946-1947 à 10,6% en 1948-1949. À partir de la saison 1949-1950, la chute

[63] Voir Léo Souillés-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Montebello, soutenue en 2013, Université de Lorraine.

est radicale : si lors de cette saison, l'offre de films allemands est à 6,3%, elle tombe à 3,3% en 1956[64].

Durant l'immédiat après-guerre, plusieurs films réalisés sous le Troisième Reich sont diffusés dans le circuit des ciné-clubs, en même temps que d'autres films allemands de l'époque de Weimar. Nous avons ainsi identifié onze films de l'époque nazie, dont plusieurs grands succès de l'époque[65] : *Les Aventures fantastiques du baron Munchhausen* (*Münchhausen*, Josef von Baky, Allemagne, 1942), *Les Dieux du stade* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, Allemagne, 1936), *La Lumière bleue* (*Das blaue Licht. Eine Berglegende aus den Dolomiten*, Leni Riefenstahl, Allemagne, 1932), *La Ville dorée*, *Sept années de poisse* (*Sieben Jahre Pech*, Ernst Marischka, Allemagne, 1940), le documentaire *Michel-Ange* (*Michelangelo. Das Leben eines Titanen*, Curt Oertel, Allemagne-Suisse, 1938), *Le Président Krüger* (*Ohm Krüger*, Hans Steinhoff, Allemagne, 1941), *Cora Terry* (*Kora Terry*, Georg Jacoby, Allemagne, 1940), *Le Juif Süss* (*Jud Süss*, Veit Harlan, Allemagne, 1940), *Lumière dans la nuit* (*Romanze in Moll*, Helmut Käutner, Allemagne, 1942).

Dans une première période, de 1945 à 1950, ces productions circulent en même temps que les films de réalisateurs de l'époque de Weimar très réputés, comme Fritz Lang avec *Les Trois lumières* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, Allemagne, 1921), *Le Testament du docteur Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, Allemagne, 1932) et *M Le Maudit* (*M*, Fritz Lang, Allemagne, 1931), Georg Wilhelm Pabst avec *L'Enfer blanc du Piz Palu* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, Georg Wilhelm Pabst, Arnold Franck, Allemagne, 1929) – dans lequel Leni Riefestahl incarne la protagoniste – et le célèbre *Le Cabinet du docteur Caligari*. Sont également diffusés par les ciné-clubs, le mélodrame historique *Le Diable blanc* (*Der weisse Teufel*, Alexander Wolkoff, Allemagne, 1929), le drame de guerre *No Man's Land/Zone de la mort* (*Niemandsland*, Victor Trivas, Allemagne, 1931), la comédie sentimentale *Printemps* (*Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, Richard Oswald, Allemagne, 1929), le drame de mœurs *Jeunes filles en uniforme*, la comédie policière *Emile et les détectives* (*Emil und die Detektive*, Gerhard Lamprecht, Allemagne, 1931), et la comédie « alpine » *Ivresse blanche*

[64] Les chiffres proviennent des annexes de la thèse de Léo Souillés-Debats. Nous ne disposons pas des pourcentages des saisons de 1951, 1952, 1953 et 1954.

[65] Voir Anthony Rescigno, *Les films allemands en Moselle annexée* […], *op.cit*.

(*Der weisse Rausch. Neue Wunder des Schneeschuhs*, Arnold Franck, Allemagne, 1930) avec Leni Riefensthal comme unique actrice.

Nous observons une transition dès la fin de la saison 1949-1950, où l'on constate une chute du nombre de films allemands**.** En l'absence d'informations disponibles sur les programmations des ciné-clubs entre 1951 et 1954, nous pouvons tout de même remarquer qu'à partir de 1955 les films de l'époque nazie ne sont plus diffusés. Les productions de l'époque de Weimar signalées continuent par contre à être diffusées, aux côtés de *Quatre de l'infanterie*, *L'Ange bleu*, *Metropolis* (Fritz Lang, Allemagne, 1925) et de nouveaux films allemands réalisés après-guerre comme *L'Homme perdu* (*Der Verlorene*, Peter Lorre, RFA, 1950), *Les Assassins sont parmi nous*, *La Ballade berlinoise* (*Berliner Ballade*, Robert A. Stemmle, Allemagne de l'Ouest, 1948), *Plus fort que la nuit* (*Stärker als die Nacht*, Slatan Dudow, RDA, 1954), *L'Affaire Blum* (*Affaire Blum*, Erich Engel, Allemagne de l'Est, 1948) et *Panique au zoo* (*Gift im Zoo*, Hans Müller, RFA, 1951).

Certaines productions allemandes des années 1950 bénéficient d'un succès pérenne dans le circuit des ciné-clubs. C'est le cas principalement des films convenant à un jeune public, à l'exception des *Sorcières de Salem* (*Die Hexen von Salem*, Raymond Rouleau, France-RDA, 1956). *Les Aventures de Till l'espiègle* (*Die Abenteuer des Till Eulenspiegel,* Gérard Philipe, Joris Ivens, France-RDA, 1956) figure ainsi parmi les cent films les plus vus dans les ciné-clubs de la saison 1963. Il est vrai que bien qu'il s'agisse de coproductions avec l'Allemagne, ces deux films peuvent être perçus comme des films purement français, du fait de leurs interprètes, trois stars de cinéma françaises. *La Fontaine des lutins* (*Die Heinzelmännchen*, Erich Kobler, RFA, 1956) figure parmi les cent films les plus vus de la saison 1974-1975, et de la saison 1979-1980 comme *L'Histoire du petit Muck* (*Die Geschichte vom kleinen Muck*, Wolfgang Staudte, RDA, 1953) et *Trois cadeaux merveilleux* (*Tischlein deck dich*, Fritz Genschow ou Jürgen von Alten[66], RFA, 1956).

On voit que les ciné-clubs français, après avoir prolongé l'exploitation de productions cinématographiques de l'époque nazie dans l'immédiat après-guerre, adoptent une politique de diffusion associant des films du patrimoine cinématographique allemand, d'auteurs reconnus

[66] Les sources diffèrent quant au réalisateur : en fait, deux films portant le même titre sont produits en RFA en cette année 1956, nous avons choisi de garder les deux.

comme Lang et Pabst, et des films "de qualité" progressistes, notamment certaines productions et coproductions d'Allemagne de l'Est.

5. Le développement des coproductions en Allemagne

Parallèlement au retour des productions allemandes sur le marché français, nous observons dès 1951 la réalisation de nombreuses coproductions cinématographiques avec la RFA. Elles font suite à la signature des accords de coopération entre la France et la République Fédérale, en novembre 1950, environ un an après la fondation officielle des deux Allemagnes. Le retour des Allemands sur la scène cinématographique en général, et française en particulier, se produit également grâce aux coproductions. Tim Bergfelder consacre une étude très précieuse, en ce qu'elle est rare, aux coproductions allemandes dans les années 1960[67]. Si en 1953, sur les 104 films produits en Allemagne de l'Ouest, seulement 15 sont des coproductions, dix ans plus tard, le chiffre des coproductions a, selon Bergfelder, plus que doublé[68]. Or, le silence qui les entoure interdit de prendre la mesure de l'importance de ces coproductions dans la reconstruction de l'industrie cinématographique allemande d'après-guerre, et l'exportation de ses produits à l'étranger, qui ont participé au renouvellement de son image.

Parmi les films circulant en France que nous avons identifiés, des partenaires de ces coproductions reviennent de façon récurrente, en particulier l'Italie et la France, au début des années 1960 (un partenariat privilégié qui se pérennisera). D'autres pays apparaissent plus épisodiquement comme l'Autriche, le Mexique, le Danemark, l'Espagne et la Yougoslavie. L'Italie, la France et la RFA sont des actrices importantes de la reconstruction de l'Europe d'après la Seconde Guerre mondiale, et Adenauer et De Gaulle ont été des promoteurs de la coopération culturelle entre les deux nations.

Si les pratiques de coproductions ont toujours été présentes dans l'industrie cinématographique européenne, elles ont été officialisées, ou pour reprendre le terme de Valérie Pozner *formalisées*, par des accords gouvernementaux dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, à

[67] Tim Bergfelder, *International Adventures : German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2005.

[68] *Ibid*., p.53.

partir de 1946[69]. Elles deviennent, dans le contexte de notre étude, de véritables témoins des relations politiques qui se mettent en place au sein de l'Europe, et de la création en 1958 du marché commun, visant à favoriser la circulation des personnes et des biens – incluant les biens culturels – au sein de la communauté Européenne, alors constituée des six pays fondateurs. Un enjeu politique majeur de cette époque résidait dans la résistance, dans le contexte de la Guerre froide, à la domination commerciale sans partage des États-Unis. Du point de vue de l'industrie cinématographique, l'enjeu était beaucoup plus pragmatique. Au sortir de la guerre, chaque industrie cinématographique nationale doit se reconstruire, et la coopération offre des opportunités de financement à saisir.

On observe également la mise en place, malgré la Guerre froide, d'une coproduction cinématographique entre la République Démocratique Allemande et la France. Il s'agit d'un film réalisé en 1957, adaptation cinématographique de la pièce d'Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*. Réalisée dans les studios de la DEFA, cette coproduction est interprétée par un casting composé intégralement de vedettes françaises, Yves Montand, Simone Signoret et Mylène Demongeot. Cette coopération artistique a été favorisée par la visée critique de la pièce de Miller, la chasse aux sorcières faisant référence par métaphore à la chasse aux communistes organisée à partir de 1947 dans les studios hollywoodiens. En fait, une coopération cinématographique s'est mise en place entre la France et la RDA à partir de la déstalinisation de 1956 avec *Les Aventures de Till l'espiègle* (Gérard Philipe et Joris Ivens, France-RDA, 1956), diffusé en salles et dans le circuit ciné-club. Même si elle prend rapidement fin, elle a donné lieu à quatre coproductions importantes : outre *Les Sorcières de Salem* et *Till l'espiègle*, *Les Misérables* (Jean-Paul Le Chanois, France-RDA-Italie, 1957) et *Les Arrivistes* (Louis Daquin, France-RDA, 1959) seront réalisés dans les studios de la DEFA. Cette période de coproduction entre la France et la RDA est souvent oubliée, car ces films sont identifiés comme français dans la base de données « visa et classification » du CNC[70]. Cette coopération cinématographique s'est, il est vrai arrêtée rapidement, contrairement à la République Fédérale. Ces coproductions franco-germaniques et germano-françaises, souvent oubliées aujourd'hui, ont contribué à construire le cinéma européen que l'on connait aujourd'hui, qui résulte de

[69] Paola Palma (dir.), Valérie Pozner (dir.), *Mariages à l'européenne : les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFHRC, « Histoire culturelle », 2019, p.7.

[70] Voir le travail de Perrine Val, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA*, *op.cit.*

transferts culturels, d'une « transnationalité »[71] du cinéma. Elles ont constitué un contexte favorable à la renaissance de l'industrie cinématographique allemande, en même temps qu'elles ont aidé à l'exportation des films allemands en France.

Cette stimulation est bien illustrée par le cas du producteur Artur Brauner, directeur de la CCC Film Company, à l'origine du retour en Allemagne de plusieurs cinéastes exilés comme Fritz Lang, qui y réalise *Le Tombeau hindou* et *Le Tigre du Bengale*. Figure majeure du renouvellement du cinéma allemand d'après-guerre, Artur Brauner recourt abondamment aux coproductions, tout comme Horst Weindlandt, Wolf C. Hartwig et Heinz Willeg. C'est le cas de la série de westerns, produit par Horst Weindlandt, adaptée de Karl May, mettant en scène le héros Winnetou, ainsi que des adaptations des romans de l'auteur britannique Edgar Wallace[72]. Wolf C. Hartwig, quant à lui, produit des films de « série B » pour la société Rapid film, toujours par le biais de la coproduction. Il s'agit de nombreux films d'aventures exotiques aux titres évocateurs comme *Les Diamants du Mekong* (*Die Diamantenhölle am Mekong*, Frank Kramer, RFA-France-Italie, 1964), *Les Aigles noirs de Santa Fé* (*Die schwarzen Adler von Santa Fe*, Ernst Hofbauer, RFA-Italie-France, 1964), *Espionnage à Hong Kong* (*Heisser hafen Hongkong*, Jürgen Roland, RFA-Italie, 1962), *La Panthère noire de Ratana* (*Der schwarze Panther von Ratana*, RFA-Italie, 1962), *Les Pirates du Mississipi* (*Die Flusspiraten vom Mississippi*, RFA-Italie-France, 1963), *Du grisbi pour Hong Kong* (*Ein Sarg aus Hongkong*, Manfred R. Köhler, RFA-France, 1964), *Tempête sur Ceylan* (*Das Todesauge von Ceylon*, Gerd Oswald, Italie-France-RFA, 1962), *Les Chercheurs d'or de l'Arkansas* (*Die Goldsucher von Arkansas*, Paul Martin, RFA-Italie-France, 1964), *Espionnage à Bangkok pour U.92* (*Der Fluch des schwarzen Rubin*, Alberto Cardone, Manfred R. Köhler, Italie-RFA-France, 1964).

Une étude de la programmation des coproductions ouest-allemandes en France dans la période de 1962 à 1969[73], comparant 71 productions et 151 coproductions, nous a permis de vérifier que le système de coproduction permettait une exportation plus rapide. Ainsi sur 71 productions allemandes, environ 85% ont mis deux ans ou moins à parvenir sur le territoire

---

[71] Paola Palma (dir.), Valérie Pozner (dir.), *op.cit*., p.8.

[72] *L'Énigme du serpent noir* (*Der Zinker*, Alfred Vohrer, RFA-France, 1963), *Parmi les vautours* (*Unter Geiern*, Alfred Vohrer, RFA-France, 1964), *Le Requin harponne Scotland Yard* (*Das Gasthaus an der Themse*, Alfred Vohrer, RFA, 1962) ; d'autres sont produits par Preben Philipsen pour la même société.

[73] Elodie Valkauskas, « Les coproductions ouest-allemandes sur le marché cinématographique français entre 1962 et 1969 », in Paola Palma (dir.), Valérie Pozner (dir.), *op.cit.*, p.149-163.

français, et 15% ont mis trois ans ou plus. Sur 151 coproductions, un peu plus de 97% ont mis deux ans ou moins, contre seulement 2% qui ont mis trois ans, et seulement une plus de trois. Ce constat confirme également le fait que la nouveauté constitue un instrument de mesure pour aller voir un film, partagé entre professionnels et amateurs. L'écart de deux ans observé entre l'année de production du film *Le Pain des jeunes années*, relevée sur la base de données *Filmportal*, et l'obtention de son visa de circulation en France est assez classique. Il est respecté dans la plupart des films allemands importés en France pendant cette période, qui constituent donc des nouveautés pour le public français. Quelques exceptions, des écarts qui vont de 3 à 8 ans confirment la règle. Le film policier *Grenouille attaque Scotland Yard* (*Der Frosch mir der Maske*, Harald Reinl, Danemark, 1959) qui sort en 1962, et *Scotland Yard contre le masque* (*Die Bande des Schreckens*, Harald Reinl, RFA, 1960) sorti en 1963, arrivent en France trois ans après. Le policier *Le Trésor des S.S.* (*Schüsse im Morgengrauen*, Franz Antel, RFA, 1959) sort en 1964 et *Les Évadés de Berlin* (*Flucht nach Berlin*, Will Tremper, RFA, 1960) en 1965, soit 5 ans après, de même que *Le Gang descend sur la ville* (*Am Tag als der Regen kam, Gerd Oswald*, RFA, 1959) sorti en 1964. Enfin, la comédie *Veuf avec cinq filles* (*Witwer mit fünf Töchtern*, Erich Engels, RFA, 1957), ne sortira qu'en 1965.

L'étude des coproductions en nous amenant à prendre en compte le facteur de l'accélération de l'importation d'un film étranger sur un marché national qu'il constitue nous invite à examiner la manière dont le mode de distribution commerciale d'un film affecte sa réception.

6. Le mode de distribution commerciale des films allemands

Pendant la période des années 1950 à la première moitié des années 1960, il semble qu'aucune nouvelle production allemande ne circule sur le territoire français avec la mention « art et essai »[74]. C'est le cas même pour les productions qui relèvent du jeune cinéma d'auteur allemand, comme *Le Pain des jeunes années* ou *Les Évadés de Berlin* (*Flucht nach Berlin*, Will Tremper, RFA, 1960), réalisé par un jeune journaliste né en 1928**.** Ce film qui prend pour thème l'Allemagne divisée, avant la construction du mur, met en scène un couple fuyant la campagne d'Allemagne de l'Est pour l'Ouest, et alerte sur les dangers de la collectivisation des terres mise

[74] Rappelons que le classement « art et essai » a été créé en 1955, et officialisé en 1959 par le Ministre des Affaires Culturelles, André Malraux.

en place par le régime communiste. L'ensemble de ces productions a circulé dans des salles de cinéma commerciales, en l'absence d'un réseau des salles « art et essai » aussi développé qu'aujourd'hui. Nous pouvons supposer qu'elles l'ont été en version doublée en français, non sous-titrée, s'adressant ainsi à un large public. Ce n'est que récemment que la diffusion de films en VOSTFR dans les salles de cinéma non classées « art et essai » est apparue.

On doit, certes, légèrement nuancer ce constat. Du fait, d'une part, de l'existence à l'époque de salles parisiennes spécialisées dans la diffusion en langue originale, comme la salle *Le Marbeuf* à Paris, spécialisée dans la diffusion de films américains et anglais en version originale, depuis sa fondation dans les années 1930. D'autre part, il est possible que dans certaines régions frontalières avec l'Allemagne, les films soient diffusés en langue originale, avec laquelle le territoire qui l'accueille est familiarisé**.** C'est le cas en Moselle, par exemple, du fait de son annexion pendant la Seconde Guerre mondiale à l'Allemagne. Nous avons pu remarquer au cours d'une recherche au sein du journal local *Le Républicain Lorrain* que, dans les années 1960[75], des projections de films allemands en version originale, sans sous-titrage avaient lieu, à des jours et des horaires spécifiques.

Si l'identification des sociétés responsables de la distribution des films allemands sur le territoire français n'a pas pu être systématique, nous avons pu identifier plusieurs récurrences. Les auteurs des *Annuels* confondent parfois société de production et société de distribution, mais en croisant cette source avec la base de données allemande en ligne *Filmportal*, nous avons pu mieux les différencier. Notre exploration, qui reste lacunaire, nous a permis d'identifier six sociétés distributrices : Leitienne, Marbeuf, Comptoir Français de Production Cinématographique, Francinor, Société Nouvelle de Cinématographie et Imperia.

On peut les différencier selon la plus ou moins grande diversité commerciale de films qu'elles distribuaient. Les quatre premières sociétés se consacrent uniquement à la distribution de films

[75] Ces recherches ont consisté en une identification de la programmation des films à Metz en 1962 à partir du journal local *Le Républicain Lorrain*. Nous tenons à préciser que nous n'avons pas été plus loin dans ces recherches, qui nécessiteraient une étude à part entière. Il existe plusieurs histoires locales sur les singularités de ce département, voir par exemples Anthony Rescigno, *Les films allemands en Moselle annexée […]*, *op.cit.* ; Pierre Vladimir Stotzky, *Le cinéma à Metz dans les années 1910 et 1920*, thèse de doctorat en préparation sous la direction de Fabrice Montebello ; Daniel Collin, *Cent ans de cinémas à Sarreguemines : une exception culturelle*, Sarreguemines, Confluence, 2015 ; Blaise Aurora, *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 1996.

de genres[76], tandis que les deux dernières distribuent aussi des films de jeunes réalisateurs. La Société Nouvelle de Cinématographie a par exemple distribué la série de films qui met en scène le héros apache Winnetou, et plusieurs films de Jean-Luc Godard comme *À bout de souffle* (France, 1960) et *Pierrot le fou* (France-Italie, 1965). Quant à Imperia, elle a par exemple distribué la comédie dramatique *Adorable Julia* (*Julia, du bist zauberhaft*, Alfred Weidenmann, Autriche-France, 1961) et participé à la distribution d'*À bout de souffle* et du *Petit soldat* (Jean-Luc Godard, France, 1960).

Nous observons une ouverture du secteur de la distribution vers l'« art et essai » et la jeune création, qui caractérise le marché cinématographique des années 1960, et implique en fait l'ensemble des acteurs de son industrie, de l'exploitation à la production, en passant par les institutions et les publics. La politique culturelle française en matière en cinéma évolue radicalement, préparant un terrain propice à l'importation des films du « jeune cinéma allemand ». Au même moment, de l'autre côté du Rhin, le « jeune cinéma allemand » se prépare à éclore, soutenu par les efforts de la République Fédérale, soucieuse de l'amélioration de son image à l'étranger. C'est que le cinéma devient alors un instrument de ce qu'on appelait hier le rayonnement culturel d'un État, et qu'on désigne aujourd'hui par le terme de *soft power*.

Chapitre 2. Institutions et associations : les deux formes de promotion culturelle des films allemands en France dans l'après-guerre

La réapparition progressive des films allemands sur le marché cinématographique français est en partie portée par le développement et l'orientation des politiques culturelles des deux côtés du Rhin. D'un côté, en France, la politique de réconciliation, qui préfigure l'amitié franco-allemande, et de l'autre, en Allemagne de l'Ouest, le désir de reconstruire une image positive de la nation allemande, en aidant la circulation en Europe, de films allemands de qualité. Le festival de Cannes offre un bon observatoire de ce phénomène.

[76] Leitienne bénéficie toujours d'une certaine notoriété dans le domaine du cinéma de genres, en particulier chez les amateurs de films de « série B ». Voir par exemple le dossier consacré à Jacques Leitienne: [En ligne : https://cinedweller.com/movie/lesfilms-jacques-leitienne/].

1. L'Allemagne(s) au festival de Cannes : la présence régulière de films depuis 1949

Fondé par l'État français en 1939[77], interrompu par la Seconde Guerre mondiale, le Festival de Cannes reprend en 1946. Les États sont les acteurs principaux dans la transmission et la sélection des films, le Comité de sélection agit sous la houlette du ministère des Affaires étrangères. La présence de films allemands à Cannes est révélatrice de la volonté des deux Allemagnes d'exister sur le marché du film, de faire-valoir leur prestige, au travers des productions cinématographiques de qualité. Aussi, de récentes études ont contribué à révéler un autre aspect du festival au travers des relations diplomatiques qui lui sont inhérentes. Si la recherche de la qualité est présente dès le départ, elle tend à être supplantée par la recherche d'entente politique internationale. Pauline Gallinari a notamment montré en quoi le festival de Cannes pouvait être un « thermomètre des relations internationales »[78], en particulier pendant la période qui nous occupe, durant laquelle « […] si le festival se réclame d'un "apolitisme" théorique, il est, dans les faits, complètement conditionné par le contexte international de guerre froide… »[79].

Depuis 1946 et jusqu'à 1965, 18 éditions du festival de Cannes se sont tenues[80]. Le site officiel propose une rétrospective, année par année, identifiant la plupart des longs métrages diffusés[81]. Plusieurs films allemands entrent en compétition à partir de l'année de fondation de la République fédérale d'Allemagne et de la République Démocratique allemande, en 1949. Entre 1951 et 1965, la RFA est représentée presque chaque année, parfois par plusieurs longs métrages. Elle fait partie des cinq pays les plus représentés durant cette décennie avec « les États-Unis, la France, la Grande-Bretagne, [et] l'Italie […] »[82]. À partir des informations disponibles sur le site officiel du Festival de Cannes, nous avons identifié quatorze productions

[77] Voir : Olivier Loubes, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris, Armand Colin, 2016 ; Loredana Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, « Cinéma & Cie », 2005.

[78] Pauline Gallinari, « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°51, 2017. [En ligne : http://journals.openedition.org/1895/1462].

[79] *Ibid*.

[80] Il n'y a pas eu d'édition en 1948, ni en 1950.

[81] [En ligne : https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/retrospective/].

[82] Loredana Latil, *Le Festival de Cannes*, *op.cit.*, p.111.

émanant de la République Fédérale. Deux productions de RDA sont diffusées, mais une seule la représente réellement puisque la seconde est associée à la Bulgarie. L'Autriche est également représentée avec sept longs métrages. Le genre le plus récurrent et le plus transversal est sans conteste le film de guerre pacifiste portant sur la Seconde Guerre mondiale - *Le Dernier pont,* (*Die letzte Brücke*, Helmut Käutner, Autriche, 1953) ; *Dupés jusqu'au Jugement dernier* (*Betrogen bis zum jüngsten Tag*, Kurt Jung-Alsen, RDA, 1956) ; *Le Héros et le soldat* (*Helden*, Franz Peter Wirth, RFA, 1958) ; *Cour martiale* (*Kriegsgericht*, Kurt Meisel, RFA, 1959) ; *Étoiles* (*Sterne*, Konrad Wolf, RDA-Bulgarie, 1958). Les productions proposées par la République Fédérale s'inscrivent dans des genres divers comme le mélodrame – *La Dernière ordonnance* (*Der letzte Rezept*, Rolf Hansen, RFA, 1951) – le film historique - *Louis II de Bavière* (*Ludwig II.*, Helmut Käutner, RFA, 1954) – le policier – *Valse dans la nuit* (*Die Stimme des Anderen*, Erich Engel, RFA, 1951) – et l'espionnage – *La Mouche* (*Die Mücke*, Walter Reisch, RFA, 1954).

Lors de la troisième édition, plusieurs longs métrages venus d'Allemagne sont sélectionnés, tous nominés pour l'obtention du « Grand Prix ». *Le Péché originel* (*Der Apfel ist ab*, Allemagne de l'Ouest, Helmut Käutner, 1948), comédie fantastique dont le scénario a été écrit une dizaine d'années plus tôt, en 1935, par la troupe de cabarettistes, « *Die vier Nachrichter* », proches de Bertolt Brecht dont faisait partie Käutner, aux côtés de Kurt E. Heyne, Bobby Todd et Werner Kleine. Cette pièce n'a jamais eu de représentation, interdite par Goebbels à la fin de l'année 1935. Le succès rencontré par cette troupe, la critique du régime sous-entendue au sein de leurs pièces et chansons, ont mené à une censure de la troupe cette année-là. Le second long métrage en compétition, *La Chair* (*Der Ruf*, Allemagne de l'Ouest, Josef von Baky,1948), raconte l'histoire d'un professeur des universités Allemand et juif, exilé aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, confronté aux jugements et méfiances de ses compatriotes à son retour en Allemagne, ainsi qu'à l'antisémitisme encore ambiant, qui causera d'ailleurs sa mort. Une troisième production représente la RFA cette année, le mélodrame dont l'intrigue se déroule au début du siècle, *Un grand amour* (*Eine grosse Liebe*, Hans Bertram, Allemagne de l'Ouest, 1949). De l'autre côté, à l'Est, on présente cette année-là *Les Quadrilles multicolores* (*Die Buntkarierten*, Kurt Maetzig, Allemagne de l'Est, 1948), une chronique sur une famille prolétaire allemande, de 1883 à l'après Seconde Guerre mondiale au travers du personnage de Guste, un film sur différents destins, dans différents contextes, représentatif du cinéma politique de la RDA et de sa vision communiste.

L'édition 1956 est particulièrement révélatrice des enjeux politiques, à niveau international, qui sous-tendent le Festival de Cannes, en même temps qu'elle permet de mettre en exergue un tournant dans son histoire, vers la qualité cinématographique, presque en dépit des politiques internationales.

2. L'affaire « Nuit et brouillard »

Il convient de nous arrêter sur la construction du contexte de perception, en France, des films allemands. La programmation de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, France, 1955) — un film commandité à Alain Resnais en 1955 par le Comité historique pour la Seconde Guerre Mondiale — au festival de Cannes en 1956 provoquera en effet une protestation officielle de la RFA. Il est intéressant de l'étudier car elle contribue, en même temps qu'à l'entretien de la mémoire des camps de concentration et du génocide, à l'émergence de prises de positions individuelles et collectives, contre leur gouvernement, d'intellectuels de la gauche allemande, qui auront pour certains un impact sur les jeunes cinéastes allemands.

Le motif invoqué par le gouvernement allemand – alors conservateur, nous sommes à l'ère d'Adenauer, membre de la CDU, l'Union des Démocrates Chrétiens –, pour exiger sa déprogrammation est que sa projection dans le cadre du Festival « […] would be harmful to the German image at a time reconciliation had to take precedence »[83]. Il se déclare prêt à montrer le film aux habitants de la RFA[84] mais craint que sa projection en France n'alimente, en raison de la caisse de résonance que constitue le Festival, l'esprit de revanche des Français contre l'Allemagne. C'est au nom de cet argument que l'ambassadeur allemand à Paris, Dr. Vollrath Freiherr von Maltzan, s'appuyant sur la charte du festival – à partir de l'article 5 du règlement qui interdit les films qui porteraient « atteinte au sentiment national. »[85] - demande le retrait du

[83] Proposition de traduction : « nuierait à l'image allemande à un moment où la réconciliation devrait primer ». Ewout van der Knapp, « Enlightening procedures : Nacht und Nebel in Germany », in Ewout van der Knapp (éd.), *Uncovering the Holocaust : the international reception of Night and fog*, London, New York, Wallflower Press, 2006, p.49.

[84] La RFA diffusera largement ce film, voir Ewout van der Knapp, *Ibid.* Nous reparlerons plus loin de l'importance de ce film et du débat qu'il a suscité pour toute une génération de jeunes cinéastes alors en gestation.

[85] Loredana Latil, *Le Festival de Cannes*, *op.cit.*, p.81.

film de la programmation officielle. Du côté français, on justifiera ce retrait par le fait qu'un documentaire ne peut être mis en compétition avec des fictions. Mais l'enjeu réel pour la France, nous apprend Loredana Latil, est plutôt situé dans le fait que *Nuit et brouillard* aborde la collaboration de la France, sujet extrêmement tabou. Au point que le film fait l'objet d'une censure : une des premières séquences montre le camp d'internement (« de transit ») situé à Pithiviers, en France, dans le Loiret. On pouvait, dans la première version, apercevoir un gendarme français (reconnaissable par son képi) près d'un mirador, élément qu'Alain Resnais lui-même n'aurait pas remarqué. La commission en charge de la sélection des films de Cannes lui fait alors la proposition – déconcertante – suivante :

> « Si vous coupez ces cinq secondes de gendarme, on vous laisse parler de tous les autres camps du monde ; et mieux, nous vous permettrons de ne pas couper dans la 3e bobine. Mais si vous ne vous exécutez pas, alors, bien entendu, dans la 3e bobine, il y aura de nombreuses coupures. »[86]

La troisième bobine contient notamment le discours final écrit par Jean Cayrol et lu par Michel Bouquet, qui met l'accent sur la collaboration de la France et évoque la continuité des élites et la nécessité de prévenir un éventuel retour du nazisme :

> « Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus. Il y a tous ceux qui n'y croyait pas, ou seulement de temps en temps. Il y a nous, qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire. Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. »

Finalement, le gendarme est littéralement transformé en poutre : son image est recouverte de gouache pour le fondre dans le décor jusqu'à sa disparition. La menace d'interdiction du film déclenche d'importantes mobilisations à Cannes, une association d'anciens déportés par

[86] Jean-Luc Doin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige »,1998, p.381.

exemple, a menacé de manifester vêtu des habits rayés des prisonniers des camps dans l'enceinte du Festival. Sous la pression, le film est finalement projeté, hors compétition, le 26 avril 1956. Des deux côtés du Rhin, l'annonce de la déprogrammation avait entrainé une importante mobilisation des intellectuels allemands et français, au travers de la presse, qui témoignent des liens d'affection, d'amitié, entre eux. Jean Cayrol publie un texte de protestation le 11 avril 1956 dans le journal *Le Monde,* dans lequel il dénonce l'attitude des politiques français et allemands, qu'il accuse de complicité :

> « Pour des motifs politiques d'opportunité que notre propre pays n'aurait pu se permettre d'avoir, tout de même, sans le sacrifice de tant de concentrationnaires, elle arrache brusquement de l'Histoire les pages qui ne lui plaisent plus ; elle retire la parole aux témoins ; elle se fait complice de l'horreur, car notre dénonciation ne portait pas seulement sur le système concentrationnaire nazi mais sur le système concentrationnaire en général, qui fait tache d'huile et tache de sang sur toute la terre encore sinistrée par la guerre. »[87]

Pour les intellectuels français, la perception de l'attitude des autorités françaises, qui acceptent le retrait du film de la programmation cannoise, est celle d'une nouvelle collaboration. Dans ce texte, Cayrol évoque également son amitié avec les Allemands et en particulier Heinrich Böll, amitié à laquelle, en interdisant la projection du document à Cannes, les politiques portent atteinte. Böll répond en confirmant sa sympathie pour Cayrol, et en se faisant le porte-parole de nombreux intellectuels allemands comme Hans Werner Richter et Martin Walzer, tous membres d'un groupe d'initiative citoyenne antifasciste, *Der Grünwalder Kreis*, luttant contre les dérives autoritaires des gouvernements. Il est important de signaler l'investissement d'une partie de la critique cinématographique allemande dans cette protestation. Un éditorialiste de la revue *Filmkritik*, crée en 1957 par Enno Patalas, évoque cette affaire qu'il juge « scandaleuse »[88]. Il s'agit d'une situation incompréhensible, au regard du cas de la pièce de théâtre tirée du *Journal d'Anne Frank*[89], créée en 1955 aux États-Unis et représentée avec succès depuis par plusieurs compagnies allemandes, à l'Est comme à l'Ouest, mais qui est interdite en France, de peur de compromettre les relations franco-allemandes. L'"interdiction" de *Nuit et brouillard*

---

[87] Jean Cayrol, « Une protestation de Jean Cayrol », *Le Monde*, 11 avril 1956, [En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1956/04/11/une-protestation-de-jean-cayrol_2255832_1819218.html].

[88] « Nacht und Nebel (Nuit et brouillard) », *Filmkritik, Aktuelle Informationen für Filmfreunde*, n°1, février 1957, p.24-25, cité par Ewout van der Knaap, *op.cit.*, p.175.

[89] Anne Frank, *Het Achterhuis : Dagboekbrieven 12 Juni 1942 - 1 Augustus 1944*, Amsterdam, Contact Publishing, 1947. Cette première édition néerlandaise est traduite et publiée en France et en RFA en 1950.

devient du même coup une affaire publique en Allemagne. Les principaux partis politiques allemands s'opposent sur la question, la CDU défend l'interdiction du film sous couvert de renforcement du sentiment anti-Allemand, et de la crainte de l' « assimilation […] entre l'Allemagne nazie et celle de 1956. »[90]. Position vivement critiquée par le SPD, qui accuse le premier parti de déni du passé, de ne vouloir montrer que les aspects positifs de l'Allemagne de l'Ouest, soit son redressement économique, le *Wirtschaftswunder*[91].

L'édition 1956 du Festival cannois est particulièrement édifiante pour illustrer le fait que sa programmation est, à cette époque, largement influencée par les relations internationales[92] et encore plus particulièrement les relations franco-allemandes, encore un peu troublées. La Guerre froide, qui a débuté en 1947[93], a renforcé cet aspect, le Festival cannois reste tributaire des relations diplomatiques, au point qu'elles « prirent parfois le pas sur les considérations artistiques. »[94], surtout pendant la période 1950-1957. La RDA devait être invitée lors de cette édition 1956 – c'est d'ailleurs le ministre des Affaires étrangères qui propose une sélection des pays potentiellement participants – mais elle ne le sera pas :

> « Le gouvernement français, sous peine d'heurter la RFA, ne put accepter sa représentation à Cannes (en même temps se déroulaient des négociations franco-allemandes sur la réunion politique de la Sarre et de l'Allemagne). Son chancelier, Konrad Adenauer, avait refusé de reconnaître la partition du pays ; l'Allemagne fédérale n'admettait pas la reconnaissance de l'Allemagne de l'Est par un pays autre que l'URSS. »[95]

Il ne faudrait cependant pas réduire les acteurs du Festival de Cannes au domaine politique. Les professionnels du cinéma ont une certaine influence aussi, comme en témoigne la projection de deux films en provenance de RDA l'année suivante, le court métrage *La Grande migration* (*Die*

---

[90] Loredana Latil, *Le Festival de Cannes*, *op.cit.*, p.125.

[91] Terme désignant le redressement économique de l'Allemagne de l'Ouest après la Seconde guerre mondiale, le « miracle économique » allemand.

[92] Voir le chapitre « L'édition perturbée de 1956 » de l'ouvrage de Loredana Latil, *op.cit.*, p.121-125.

[93] Cette date est notamment retenue par Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986. 1947 est l'année « le lieu où se produisit la rupture décisive de la solidarité entre Alliés et le passage, rapide, à une bipolarisation explicite à l'échelle mondiale. », p.155.

[94] Loredana Latil, *Le Festival de Cannes*, *op.cit.*, p.81.

[95] *Ibid*., p.108-109.

grosse Wanderung, Walter Suchner, RDA, 1957) et *Dupés jusqu'au jugement dernier* : « L'invitation ne fut pas officielle mais proposée par les producteurs français, le ministre des Affaires extérieures ayant toutefois donné son accord. »[96]. La délégation allemande de l'Ouest, en colère, a quitté, cette année 1957, le Festival de Cannes. Pour mieux revenir l'année suivante.

La délégation d'Allemagne de l'Ouest avait demandé en 1956 – toujours sous couvert de l'article 5 – la censure d'un court métrage sur le ghetto de Varsovie[97], et le retrait du long métrage *La Route sanglante* (*Krvavi put*, Kåre Bergstrøm, Rados Novakovic, Norvège-Yougoslavie, 1955) « démontrant l'existence de camps de concentration en Norvège où furent internés des Yougoslaves durant la Seconde Guerre mondiale. »[98]. Un autre cas est intéressant, celui de *Ciel sans étoile* (*Himmel ohne Sterne*, RFA, 1955) d'Helmut Käutner, seule production allemande cette année 1956 :

> « *Himmel ohne Sterne* (Ciel sans étoiles, 1955) s'attaque […] à la réalité […] contemporaine de la coupure en deux de l'Allemagne. Une jeune femme (Eva Kotthaus) vit et travaille en RDA, mais elle franchit clandestinement la frontière vers l'Ouest, pour y voir son fils élevé par ses grands-parents. Par l'intermédiaire d'une histoire d'amour jamais mièvre, nous rentrons dans la vie quotidienne des personnages et saisissons les conséquences de la division du pays, en dépit d'un final inutilement spectaculaire. Le message humaniste se vit taxé par certains d'odieuse propagande anticommuniste et le film fut retiré du Festival de Cannes de 1956. Il attira ainsi l'attention et fut montré au Referendum cinématographique de Vichy, avant de sortir à Paris. »[99]

Selon Loredana Latil, c'est la Commission du Festival de Cannes qui prévient la délégation allemande des risques de « complications » que pourrait entraîner la sélection de ce film. La

---

[96] *Ibid*., p.109.

[97] Nous n'avons pas réussi à identifier ce film : Loredana Latil identifie le court métrage *Sous le même ciel* de Lana Gogoberidzé, mais il s'agit d'un long métrage produit en 1961 qui porte sur les conditions des femmes en Géorgie à différentes périodes ; nous avons trouvé un court métrage polonais qui pourrait correspondre, il figure dans les archives du Festival de 1956 : *Sous un même ciel* (*Pod jednym niebem*, Kurt Weber, Pologne, 1955), 18 minutes sur le traitement des Juifs en Pologne durant la Seconde Guerre mondiale, mais nous ne pouvons affirmer qu'il s'agisse de ce film.

[98] Loredana Latil, *op.cit.*, p.123.

[99] Jean Antoine Gili, Lorenzo Codelli, Lucien Logette, Jean-Pierre Bleys, « Il Cinema Ritrovato 31e édition (Bologne 24 juin – 2 juillet 2017) », *1895*, mars 2017, n°83, p.200-209. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-1895-2017-3-page-200.htm].

délégation ne se plie pas à son autorité et fait fi de ces recommandations. La Commission empêche alors sa sélection : l'affaire devient « un problème purement franco-allemand »[100]. Les deux arguments invoqués par la France sont le fait que le film ait été présenté dans d'autres festivals – ce qui n'est pas admis par le règlement de l'événement cannois – et l'article 5. Certains ont soupçonné une influence de la délégation soviétique – d'où la remarque de Gili sur la propagande anticommuniste – dont la France s'est défendue. D'autres ont perçu des griefs en lien avec l'affaire *Nuit et brouillard*.

Les problèmes diplomatiques survenus lors de cette édition amènent le Festival à adopter un nouveau règlement qui abroge l'article 5, dès 1957, tout en renforçant le contrôle des films sélectionnés – en augmentant le délai de dépôt du film d'un mois avant la compétition. Le Festival prend alors une nouvelle tournure, « […] où le souci de qualité cinématographique semblait primer sur les préoccupations diplomatiques. »[101].

3. Récompenses et débats

Christel Taillibert rappelle, quant à elle, la double fonction du festival, qui est d'une part celle de la régulation du marché global, et d'autre part la valeur symbolique – la « plus-value » - accordée aux films, par le système de récompense[102]. Le Festival cannois apparaît ainsi également, avec l'attribution de ses différents prix comme un lieu où sont diffusées des œuvres dignes d'une évaluation artistique. Au début, plusieurs Grands Prix sont attribués à plusieurs films, jusqu'à la naissance de la Palme d'or en 1955, bien qu'il arrive que plusieurs films l'obtiennent « ex-aecquo ». La Palme qui est en fait un « simple changement de dénomination des prix […] s'imposa peu après comme un label, une garantie de qualité cinématographique

[100] Loredana Latil, *op.cit.*, p.123.

[101] *Ibid*., p.130.

[102] Christel Taillibert, « Les *Film Festival Studies*, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *Diogène*, n°258-259-260, premier trimestre 2017, p.139-153. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-diogene-2017-2-page-139.htm].

[…] »[103]. Dès le début, il existe aussi d'autres prix qui permettent de récompenser les acteurs et les techniciens.

Il est intéressant d'observer le fait qu'aucune production de la République Fédérale n'est récompensée : ce sera d'ailleurs un argument mobilisé par le manifeste d'Oberhausen pour "prouver" la dégradation du cinéma d'Allemagne de l'Ouest[104]. De fait, les deux seules productions « germaniques » récompensées sont pour l'une une production autrichienne d'un réalisateur d'Allemagne de l'Ouest, et pour l'autre une production de la RDA. *Le Dernier pont* du cinéaste allemand Helmut Käutner (1925), premier succès « germanique » de l'après-guerre à Cannes, nominé pour le Grand Prix en 1954, il obtient finalement cette année-là le Prix International (ex-aecquo avec huit autres productions), le Prix de l'Office Catholique International du Cinéma et son actrice principale, Maria Schell (1926), est récompensée d'une mention spéciale pour sa performance. Ce film sera particulièrement apprécié en République Fédérale où il obtiendra plusieurs récompenses : le Prix Fédéral en argent pour sa réalisation, ainsi que la mention « précieuse » pour sa qualité, attribué par l'organisme d'État *Deutsche Film- und Medienberwertung* (FBW). En 1955, il reçoit aussi le Bambi pour le meilleur film d'art en langue allemande. Il s'agit d'un film de guerre pacifiste qui se déroule en Yougoslavie pendant la Seconde Guerre mondiale, et met en scène une infirmière allemande qui est enlevée par les partisans yougoslaves et qui finit par risquer et perdre sa vie, par humanisme, pour leur fournir des médicaments.

La seconde est la coproduction allemande de l'Est et bulgare, présentée comme bulgare[105], *Étoiles* qui reçoit le Prix spécial du jury, présidé, en cette année 1959, par l'écrivain

---

[103] Loredana Latil, *op.cit.*, p.90.

[104] Les signataires du Manifeste le sous-entendent lorsqu'ils écrivent : « Au cours des dernières années, les courts métrages de jeunes auteurs, réalisateurs et producteurs allemands ont récolté un grand nombre de prix dans des festivals internationaux et donc la reconnaissance de la critique internationale. Les succès remportés par ces créations démontrent que l'avenir du cinéma allemand appartient à ceux qui ont prouvé qu'ils parlent un nouveau langage cinématographique. » - Traduction Arte.tv – on trouve une autre traduction d'Olivier Mannoni, in Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, *Le cinéma en République Fédérale d'Allemagne (1979)*, Bonn, Inter Nationes, 1994, p.9.

[105] La Bulgarie est en fait le pays coproducteur, mais la RDA n'est pas reconnue par la France comme un État avant 1973. La RFA étant formée officiellement à la fin de l'année 1949, un film comme *Die Buntkarierten* de Kurt Maetzig, produit par la DEFA, a pu être présenté comme allemand, sans émettre de distinction. Après 1949, cette distinction s'avère nécessaire, il n'est plus possible de présenter un film produit à l'est comme un film « allemand », puisqu'avec la sévère doctrine Hallstein, pour les autorités françaises l'Allemagne est la RFA, c'est pourquoi des productions de l'est seront présentés sous d'autres origines du bloc de l'est. Nous pouvons également citer l'exemple de *Et l'Angleterre sera détruite* (*Die gefrorenen Blitze*, János Veiczi) produit par la DEFA, présentée hors compétition en 1969, sous l'égide du pays d'origine du réalisateur, la Hongrie. La participation de

nouvellement académicien Marcel Achard, et auquel participe le réalisateur soviétique Sergueï Vassiliev. Le film, à l'inverse du film de Kaütner, aborde frontalement la question de la responsabilité des Allemands dans l'Holocauste. L'histoire se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, dans un village bulgare occupé par les nazis. Le village sert de lieu de passage pour les prisonniers envoyés au camp d'extermination d'Auschwitz, et un soldat de la *Wehrmacht*, Walter (Jürgen Frohriep), se prend d'amitié pour une prisonnière, Ruth (Sascha Kruscharska), qu'il essaie, en vain, de faire évader.

Il est intéressant de remarquer que ces deux productions récompensées relèvent du même genre, le film de guerre pacifiste. Il s'agit d'un mouvement du Festival, qui n'est pas spécifique au cinéma allemand, comme l'observe Olivier Thévenin :

> « La révélation au public français et international du néo-réalisme italien et des cinémas de l'Europe de l'Est de la période du dégel poststalinien et des nouveaux mouvements cinématographiques par le festival constitua une nouvelle catégorie de films dits "humanistes" qui étaient à connotation politique, critique et esthétique. »[106]

Ces films qui font référence au passé nazi de l'Allemagne coexistent dans la seconde moitié des années 1950 avec l'apparition de films critiques de la société allemande de l'Ouest du *Wirtschaftswunder*. C'est le cas de *Quand les fantômes s'amusent* (*Das Shpukschloss im Spessart*, Kurt Hoffmann, RFA, 1960), qui relève d'un sous-genre de la comédie musicale[107] et se présente comme la suite du film *L'Auberge du Spessart* (*Das Wirtshaus im Spessart*, Kurt Hoffmann, RFA, 1957). Dans ce dernier, des bandits tendaient un piège à des aristocrates, la comtesse Franziska (Liselotte Pulver) et le baron Sperling (Günther Lüders), afin de kidnapper la comtesse en échange d'une rançon. Dans la suite, ces bandits ont été punis, et enfermés dans l'auberge où ils retenaient prisonnière la comtesse, qui a pu prendre la fuite. Depuis, l'auberge a été rasée, pour être remplacée par une autoroute, les fantômes des bandits s'associent pour faire une bonne action, afin d'expier leur crime passé. Le second long métrage est *Le Dernier témoin* (*Der letzte Zeuge*, Wolfgang Staudte, RFA, 1960), qui, sous l'apparence d'un film

---

la RDA au festival en 1957 avec la production *Betrogen bis zum jüngsten Tag*, produite par la DEFA, a provoqué l'intervention de la RFA qui a été à l'initiative de son retrait de la compétition pour la Palme d'or.

[106] Olivier Thévenin, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n°1, 2021, p.37-46, p.38.

[107] Le « Grusical » lie les termes « Musical » et « Gruseln » (en allemand : le frisson), désignant des comédies musicales censées être effrayantes, l'exemple le plus connu étant *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, USA, 1975).

policier, propose une critique sociale de la RFA au travers de ses institutions, la police et la justice. Ce film aborde également les questions délicates de l'avortement et de l'infanticide.

L'importance du genre du film de guerre qu'on pourrait caractériser comme expiatoire dans la production de la République Fédérale d'Allemagne apparait particulièrement à l'occasion de l'édition de 1959 du Festival de Cannes, qui voit naître officiellement le Marché du film, piloté par André Malraux. Les deux productions retenues s'inscrivent dans ce genre, *Le Héros et le soldat* et *Cour martiale*. Ce Festival de 1959 prend également une importance particulière pour le futur de la production cinématographique allemande, car il marque l'arrivée triomphale d'un jeune cinéaste français qui va devenir emblématique de la « Nouvelle vague ». Le jeune François Truffaut reçoit le Prix du meilleur réalisateur et le Prix du jury œcuménique pour son premier long métrage *Les Quatre cents coups* (François Truffaut, France, 1959), qui figure parmi les nominés pour la Palme d'Or.

4. Les films promus en France : réalisateurs vétérans et jeunes cinéastes

Nous avons pu observer des récurrences parmi les réalisateurs des films présentés à Cannes, en les personnes d'Helmut Käutner, de Wolfgang Staudte et d'Harald Braun, avec deux longs métrages chacun. Le point commun de nombreux cinéastes allemands présentés à Cannes pendant cette période, y compris Josef Von Baky pour l'édition de 1949, est qu'ils sont des réalisateurs vétérans, tous nés autour de 1910 et ayant commencé ou poursuivi leur carrière de réalisateurs sous le IIIème Reich[108]. L'édition de 1962 du Festival de Cannes marque, sur ce plan, une rupture. On y observe l'arrivée de jeunes cinéastes allemands, nés sous le IIIème Reich mais n'ayant accédé à la fonction de réalisateur qu'à sa chute. D'abord avec *Le Pain des*

[108] C'est en effet le cas de Josef von Baky (1902), Helmut Käutner (1908), Rolf Hansen (1904), Erich Engel (1891) et Wolfgang Staudte (1906). Ce dernier a joué dans plusieurs films de propagande nazie, il a notamment eu un petit rôle dans le fameux film antisémite *Juif Suss* (*Jud Süss*, Veit Harlan, Allemagne, 1940). Kurt Meisel (1912) a également commencé sa carrière d'acteur dans des productions du IIIème Reich. Kurt Maetzig (1911) fait figure d'exception, il commence sa carrière au cinéma pour la DEFA en 1945-46, Franz Peter Wirth (1919) également puisque sa première réalisation a été produite en 1956. Enfin, Walter Reisch (1903), a écrit de nombreux scenari dans les années 1920, puis a émigré en Autriche avec l'arrivée des nazis au pouvoir. De confession juive, il s'exile ensuite à Londres, puis aux États-Unis.

jeunes années réalisé par un des signataires de la déclaration d'Oberhausen, qui est diffusé en 1962 et sort en salles deux ans après, en janvier 1964[109].

Puis, en 1964, la production d'un jeune réalisateur allemand né en 1933, *La Morte de Beverly Hills* (*Die Tote von Beverly Hills*, Michael Pfleghar, RFA, 1963) est projetée à Cannes et y reçoit le Prix de la Commission Supérieure Technique. Ces deux films attirent peu l'attention de la presse généraliste : le film de Vesely fait l'objet de six articles cette année-là – un en 1963 et un autre en 1964 – et celui de Pfleghar ne remporte aucun écho, il est possible qu'il ne soit jamais diffusé en salles. *Cinéma* et *Positif* en font cas dans leurs comptes rendus consacrés au Festival de Cannes 1964, tandis que *Le Pain des jeunes années* est nettement plus valorisé, par la revue *Cinéma* en particulier[110]. *La Morte de Beverly Hills* est une adaptation du roman allemand éponyme datant de 1951, d'un auteur jamais traduit en langue française, Curt Goetz, qui a notamment travaillé comme scénariste à la MGM pendant la Seconde Guerre mondiale, notamment sur *La Femme aux deux visages* (*Two-Faced Woman*, George Cukor, 1941). *La Morte de Beverly Hills,* dont le tournage s'est déroulé entre Berlin, Hollywood, Las Vegas et Los Angeles, est une critique sociale sous la forme d'un film de genre policier, une satire de l'*American way of life*, et de son influence dans la construction de la réalité de la petite-bourgeoisie allemande pendant l'ère Adenauer. Un des acteurs principaux est le célèbre Horst Frank, une des vedettes de l'époque. Le nom d'Hansjürgen Pohland apparaît également au scénario aux côtés de Peter Laregh et Pfleghar, et à la production, toujours pour la société berlinoise Modern Art Film. Il reçoit un Bambi en 1965, pour sa valeur artistique.

L'année 1962 marque également une rupture avec l'apparition d'une section parallèle la Semaine de la critique, à l'initiative de l'Association Française de la Critique de Cinéma, qui établit sa propre sélection. Sa première édition était présidée par Georges Sadoul. C'est dans ce cadre qu'est diffusé, en 1964, le film expérimental d'un jeune cinéaste allemand, *La Route parallèle* (*Die Parallelstrasse*, Ferdinand Khittl, RFA, 1959).

La valorisation des films des jeunes cinéastes allemands au début des années 1960 s'inscrit dans un tournant visible du Festival, marqué notamment par une autre affaire : en 1958, *Le Beau Serge* (France, 1958) réalisé par le jeune Claude Chabrol (1930) devait être sélectionné à

[109] Il figure parmi les listes des bases de données en ligne du CNC sous le titre « *Le Pain des jeunes armées* ».

[110] Yves Boisset, *Cinéma*, n°68, juillet 1962 ; « Lettre d'Allemagne », *Cinéma*, n°80, novembre 1963. Il figure également dans la rubrique festival de *Cinémonde*, n°1447, mai 1962 et dans la fiche saison cinématographique d'*Image et Son – La Revue du cinéma*, François Chevassu, n°saison 62, décembre 1962, p.237.

Cannes. Mais l'État a mis son veto et l'a remplacé par un film qui relève de la « qualité française » dénoncée par les cinéastes français de la « Nouvelle vague », *L'Eau vive* (François Villiers, France, 1958), qui « […] montre une France équipée d'installations électriques modernes (un barrage sur la Durance) – ce qui attestait l'avancée technologique du pays – et, de plus, avait été en partie financé par l'E.D.F. »[111]. L'effet de cette affaire est pour Latil immédiat :

> « En 1959, un an après l'affaire Chabrol, on était contraint de constater que les sélections cannoises n'étaient plus les mêmes, que le jeune cinéma avait remporté une victoire. Aussi, au cours de la décennie suivante, les sélections françaises du Festival furent-elles imprégnées de cette nouvelle tendance. La recherche de films de qualité devint l'une des préoccupations du F.I.F. bien qu'il n'eût pas un total contrôle sur les sélections étrangères. »[112]

L'orientation critique des films de la RFA présentés à Cannes – leur regard critique sur le passé et la société contemporaine – est donc confirmée au début des années 1960 dans les films réalisés par de jeunes cinéastes qui n'ont pas vécu, en tant qu'adultes en tout cas, la période du national-socialisme. Il est vrai qu'il leur est difficile d'oublier la responsabilité historique de l'Allemagne dans la Seconde Guerre mondiale et le génocide, dont le cinéma européen, et notamment le cinéma français, s'efforcent de transmettre la mémoire. Le cas de la programmation à Cannes de *Nuit et brouillard*, nous l'avons vu, est édifiant. Et on peut observer que la naissance du Festival de Cannes permet la promotion conjointe du cinéma allemand et de la notion de qualité cinématographique par la promotion des auteurs allemands.

En conclusion, on peut dire que la période dite de la reconstruction a permis un "retour" progressif du film allemand sur les écrans français, favorisé par un soutien institutionnel. On voit se réduire progressivement l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la présence en France des films allemands, diminuée à la fois par l'annihilation de la productivité cinématographique dans les deux Allemagnes et par l'esprit de revanche. On observe également un décalage de plus en plus sensible entre la production est-allemande et ouest-allemande en termes d'adaptation aux attentes du marché cinématographique français. Visible avec l'exemple du Festival de Cannes, qui a, par ailleurs, participé au retour des films allemands.

---

[111] Loredana Latil, *op.cit.*, p.142.

[112] *Ibid*., p.143.

L'évolution des films de la République Fédérale diffusés en France et promus à Cannes témoigne d'un souci de plus en plus grand d'exportabilité, de la part des institutions, mais aussi des individus. Lié à un renouvellement générationnel des cinéastes allemands, mais aussi issu d'une certaine continuité de la préoccupation critique à la fois par rapport au passé et par rapport au présent de la société allemande. Notons enfin une politisation de la réalisation cinématographique activée chez les cinéphiles français comme chez les jeunes cinéastes allemands par les « affaires » cannoises engendrées par le traitement du passé national-socialiste, et de la critique d'une société allemande divisée par le rideau de fer. Le retour des Allemands sur la scène cinématographique française – et en fait, plus largement, européenne – dans l'immédiat après-guerre éclaire du même coup l'émergence du projet d'un « jeune cinéma allemand » et sa revendication.

5. Le rôle de *Peuple et Culture* dans la reconstruction de la culture cinématographique allemande

Si la Libération marque en France un arrêt dans la diffusion de productions cinématographiques allemandes dans les salles de cinéma, parallèlement, en Allemagne, la chute du IIIème Reich entraîne la destruction totale en Allemagne de l'industrie cinématographique. Dans le contexte de l'Allemagne d'après-guerre, un pays désormais divisé en différentes zones contrôlées par les Alliés, le rôle de ces derniers dans la réorganisation de la production et de la consommation cinématographiques est particulièrement important. Un aspect évident mais négligé est le fait que la politique culturelle menée en matière de cinéma en Allemagne après la guerre diffère selon les zones d'occupation, chaque occupant étant libre d'établir ses propres règles, selon ses propres conceptions de la mission de cette occupation.

Si, dans la reconstruction de l'industrie cinématographique en Allemagne de l'Ouest l'influence américaine est importante et permet d'éclairer une part de la production allemande de l'époque, elle ne doit pas masquer l'influence française, qui permet également d'en éclairer tout un pan. Il importe, du même coup, d'être attentif aux singularités de la politique culturelle menée par le gouvernement français en zone d'occupation, dans la mesure où celle-ci a été le lieu de rencontres, de création de liens interpersonnels entre acteurs français et allemands, et de transferts culturels. L'esprit de l'éducation populaire, véhiculé par les français matériellement, concrètement, par l'organisation de rencontres cinématographiques franco-allemandes – puis

internationales – a ainsi contribué au développement d'une culture ciné-club en Allemagne, très fortement inspirée par la France, mais empreinte d'une sensibilité allemande, liée au traumatisme vécu de la Seconde Guerre mondiale, comme nous le verrons avec la théorie de l' « *Autorenkino* » développée par Alexander Kluge.

Ce phénomène de transfert culturel a été étudié par Thomas Tode[113]. Il s'est intéressé particulièrement à quatre rencontres, initiées par le gouvernement militaire français en zone d'occupation en Allemagne de l'Ouest, qui ont eu lieu régulièrement de 1946 à 1953, et qui ont eu une importance considérable, de son point de vue, dans la reconstruction de l'industrie cinématographique allemande d'après-guerre. Ces rencontres s'inscrivent dans le projet de « rééducation » du peuple allemand, investi par les différents alliés, à leur façon. Côté français, ce projet de rééducation est basé sur la conception du cinéma comme moyen d'éduquer les individus. En effet, ces rencontres sont très marquées par l'« esprit » ciné-club, l'éducation populaire et la Résistance : l'association « *Peuple et culture* » participe activement à l'organisation et aux programmes des rencontres, en particulier par l'intermédiaire de quatre figures majeures, Joseph Rovan, Albert Tanguy, André Bazin et Chris Marker.

Avec Albert Tanguy, Joseph Rovan est une figure majeure de l'organisation culturelle dans la zone d'occupation française. Né en Bavière en 1918, sa famille s'exile en France lorsqu'Hitler arrive au pouvoir, où il s'engage dans la Résistance. Il est arrêté par la gestapo et interné au camp de Dachau. À son retour en France à la Libération, il commence sa collaboration avec la revue *Esprit* dont il sera secrétaire de rédaction en 1945-1946. Il y publie notamment l'article *« L'Allemagne de nos mérites »* dans lequel il expose sa conception du rôle de la France en tant qu'Allié dans la reconstruction d'une Allemagne démocratique. Son originalité est l'importance supérieure qu'elle accorde au développement culturel des Allemands, par rapport à la priorité donnée à l'épuration politique par les soviétiques, et au souci des Américains d'assurer leur confort matériel :

[113] Nous n'avons pas trouvé de trace d'une publication de cet article original dont le titre est « The catalyst of post-war German film culture : the franco-German film encounters of 1946-1953 », qui n'apparaît que sur demande de l'auteur (researchgate.net), mais l'article fait l'objet d'une traduction de Clara Bloch, Thomas Tode, « Le détonateur de la culture cinématographique allemande d'après-guerre : les rencontres cinématographiques franco-allemandes (1946-1953) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°60, 2010. La publication de cette traduction dans cette revue de qualité et les sources mobilisées par l'auteur nous paraissent des indicateurs évidents de sa fiabilité scientifique.

> « […] notre seule supériorité […] réside dans ces entreprises intellectuelles [ndlr : "construction intellectuelle, pensée politique, sciences de l'homme."]. Les Allemands […] savent que c'est avec des armes américaines que l'armée française a pu franchir Rhin et Danube. Ils savent aussi qu'en zone anglo-saxonne les habitants sont mieux nourris et que l'occupant n'y prélève pas de réparations pour assurer la vie quotidienne de sa propre nation. Ils savent qu'en zone russe l'épuration politique est plus rapide, plus efficace. Il est donc indispensable pour la position, pour la vie de la France en Europe que l'occupation française soit mieux faite, non dans le sens de l'abondance matérielle (d'où la prendrions-nous ?), ni dans celui de la démagogie et de la fausse "fraternisation", mais qu'elle soit plus savante et plus humaine. Qu'elle soit en même temps la plus dure, les Allemands eux-mêmes, dans leur respect de la force l'admettront facilement. Mais il faut qu'elle laisse une trace morale et spirituelle aussi profonde que celle qu'inscrivirent dans les traits de l'Europe, d'Illyrie au Danemark, les armées de la Ière République. »[114]

Rovan avait été chargé par le gouvernement militaire français de la « rééducation » de plusieurs milliers de prisonniers de guerre allemands. Le nom que donne Rovan à son « camp » — « Centre d'Auto-Réorientation pour Jeunes Officiers Allemands » — parle de lui-même quant à sa conception humaniste et très « éduc'pop' » de la réinsertion des jeunes Allemands ayant participé à l'effort de guerre nazi. Il privilégie le principe de « la réorientation par soi-même. »[115]. Des auberges de jeunesse – ainsi que des propriétés d'anciens nazis – sont réquisitionnées pour ce faire. Sur un modèle qui rappelle celui des universités populaires, des rencontres sont organisées autour de conférences thématiques dispensées par des personnalités, souvent liées à la Résistance. Le cinéma est pris très au sérieux au sein de ces événements, occupant une place primordiale voire exclusive, comme c'est le cas dans les rencontres observées par Tode.

Au-delà de Rovan lui-même, c'est le gouvernement français qui accorde au cinéma un rôle important dans le processus de dénazification et l'éducation à la démocratie de la jeunesse allemande. Un Bureau du cinéma situé à Baden-Baden puis Mayence, dirigé par Albert Tanguy, dépend conjointement du département de la Culture et de l'Éducation dirigé par Raymond Schmittlein, et de la sous-section « Rencontres Internationales Jeunesse et sport » dirigé par Jean-Charles Moreau, qui se divise en quatre sections qui traitent des problématiques

[114] Joseph Rovan, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n°115, octobre 1945, p.532.

[115] Thomas Tode, *art.cit.*, p.102.

spécifiques : la jeunesse (Martin Beck), les femmes (Geneviève Carrez), le cinéma (Albert Tanguy), et l'éducation populaire et la formation des adultes (Joseph Rovan).

André Bazin et Chris Marker animeront des conférences et des projections-débats, successivement aux rencontres cinématographiques organisées par ce Bureau du cinéma à Titisee du 10 au 17 avril 1947, à Schluchsee en mars 1950, Bacharach sur le Rhin du 28 avril au 6 mai 1951 et Lindau du 15 au 22 mai 1952. Sans entrer dans les détails donnés par Tode, ces rencontres ont permis la diffusion de films classiques - des premiers temps, soviétiques et expressionnistes – de films français réalistes, de films allemands contemporains comme *Les Assassins sont parmi nous, Mémoire d'une auto* (*In jenen Tagen*, Helmut Käutner, Allemagne de l'Ouest, 1946), *Film sans titre* (*Film ohne Titel*, Rudolf Jugert, Allemagne de l'Ouest, 1948), de films surréalistes comme le court métrage *Un chien andalou* (Luis Buñuel, France, 1929), et néoréalistes comme *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, Italie, 1948). Au fil du succès des rencontres, des professionnels du cinéma de différents pays viennent participer aux rencontres : des réalisateurs allemands "dénazifiés" comme Josef von Baky - qui a dirigé entre autres *Les Aventures fantastiques du Baron Munchhausen* -, Wolfgang Staudte - qui a commencé sa carrière à l'UFA –, Helmut Käutner - l'auteur du film très célébré *La Paloma* (*Grosse Freiheit Nr. 7*, Allemagne, 1943) - y échangent avec Jean-Pierre Melville, George Rouquier, Robert Flaherty, des directeurs de ciné-clubs d'Europe et des États-Unis, des journalistes spécialisés et des étudiants.

> « Un grand nombre de jeunes Allemands enthousiasmés par le cinéma contribuent à ce climat de nouveauté stimulante de Schluchsee, tels les futurs critiques Theodor Kotulla et Enno Patalas ; le premier deviendra plus tard cinéaste, le second sera directeur de la cinémathèque de Munich (Filmmuseum). Étudiants de vingt ans, ils arrivent à Schluchsee dans le sillage de Walter Hagemann, mais s'émancipent bien vite de leur enseignant au ton professoral désuet pour adopter leurs propres orientations. Patalas décrira plus tard, dans la revue qu'il a fondée, Filmkritik, les stimulations reçues à Schluchsee de la façon suivante :
>
> "Les jeunes vétérans de cette rencontre ne peuvent qu'être remués au souvenir de ces journées où ils ont été infectés par le virus de la cinéphilie. Sans Schluchsee, sans l'initiative des instances culturelles du haut-commissariat français de l'époque, et surtout du tranquille Albert Tanguy, *Filmkritik* – entre autres –, n'existerait certainement pas." »[116]

[116] Enno Patalas, « Filmclubs im Plüschfauteuil », *Filmkritik*, n°11, 1957, p.161, cité par Tode, p.114-115.

Les statistiques des participants confirment, selon Tode, la remarque émise par Jean-Charles Moreau, directeur du Département Jeunesse et Sport de l'ensemble de la zone française, dont dépend le service de Rovan : « les universités populaires n'atteignent que la classe moyenne et jamais les ouvriers »[117]. Mais leur public est jeune, et ces manifestations touchent la population au-delà des seuls prisonniers de guerre. Le témoignage d'Enno Patalas corrobore par ailleurs le fait que ces rencontres n'ont pas été fréquentées que par des personnes qui vivaient en zone française. Par son œuvre de critique et sa réputation, Patalas, on le sait, est devenu un passeur important du cinéma français – en particulier de la « Nouvelle vague » – en Allemagne, avec la traduction de textes de Godard, Bazin, Marker, entre autres, dans la revue qu'il va fonder, *Filmkritik*. Enno Patalas est né en 1929, il a 18 ans lors de la première rencontre, à Titisee, comme la majorité des signataires d'Oberhausen : sur les 26 signataires, plus de la moitié (14) ont entre 18 et 25 ans à l'époque de la rencontre de Titisee, deux ont la trentaine (31 et 36 ans), les dix autres sont adolescents à l'époque (de 10 à 16 ans). Bien qu'ils n'aient pas participé à ces rencontres, Tode considère que les journées d'Oberhausen en sont une conséquence, ainsi que le Festival de Mannheim qui a été fondé par des ciné-clubs.

Ces rencontres auront en effet un impact important et pérenne sur le développement de la culture ciné-club en Allemagne de l'Ouest (les ciné-clubs s'y regroupent, comme en France, en fédération en 1949 sous la direction du Dr Johannes Eckart). En tant qu'usagers et vecteurs d'un discours cinéphile (de *Filmkritik* en particulier) et en tant que créateurs de festivals (de courts-métrages, notamment), ces ciné-clubs constituent, comme le rappelle justement Tode, le contexte de création des Journées du court-métrage d'Oberhausen – manifestation dans le cadre de laquelle le manifeste d'Oberhausen a été écrit et publié – et de celles de Mannheim.

Mais les politiques culturelles menées dans les différentes zones d'occupation ne constituent pas seulement un vecteur de diffusion de formes d'organisation de la culture cinématographique et de savoir de la qualité. Elles donnent lieu à la mise en place de réseaux cinéphiles, qui favorisent conjointement l'exportation d'une cinématographie nationale à l'étranger et l'importation de cinématographies étrangères sur le territoire national. Les relations cinématographiques nouées, via l'occupation militaire, entre l'Allemagne de l'Ouest et la France ont ainsi participé à la construction du « jeune cinéma allemand » en France, jeune cinéma « allemand » qui deviendra, du même coup, avec la mise en place du rideau de fer,

[117] Thomas Tode, *art.cit.*, p.104.

essentiellement un jeune cinéma « ouest-allemand ». Comme le montre Perrine Val dans sa thèse de doctorat sur les relations cinématographiques entre la France et la RDA[118], l'hostilité entre la France et la RDA (qui fait partie du bloc communiste et que la France ne reconnaît qu'à partir de 1973), entraine une très faible diffusion des films de RDA en France. Une circulation épisodique a tout de même lieu grâce à certains individus, des « figures de passeur », et aussi par le bais de coproductions comme nous l'avons vu. Mais les films réalisés en RDA qui ont reçu le plus de succès, l'ont été sans être perçus comme tels ou que le public sache qu'il s'agissait de films réalisés en Allemagne de l'Est, à l'image de *Étoiles* projeté à Cannes sous la bannière de la Bulgarie.

6. La reconfiguration de l'action de l'État allemand et des Länder en faveur du cinéma

Depuis la fondation officielle de la République Fédérale d'Allemagne, en 1949, l'État allemand de l'Ouest s'emploie à encourager le développement de la création cinématographique sur son territoire. Depuis 1951, le Ministère Fédéral de l'Intérieur, récompense de « Deutsche Filmpreis » la qualité de différents films, acteurs, et techniciens. Divisé en plusieurs catégories (or, argent et bronze) évolutives au fil des années[119], les récompenses se traduisent par l'obtention de financements, reposant sur un budget global de 3 millions de DM par an. La même année est fondée la *Deutsche Film und Medienbewertung* (FBW), par le *Kultusministerkonferenz*, qui est une instance basée à Wiesbaden. Rassemblant des représentants des différents Länder, elle expertise la qualité des productions cinématographiques allemandes. Elle attribue ou non une « marque de certification » au film, accompagnée d'une mention – « *Prädikat* » - « *wertvoll* » (précieux), ou « *Besonders wertvoll* » (particulièrement précieux), signalant l'intérêt culturel, documentaire, historique, et artistique du film. Cette « labellisation » permet au réalisateur du film « estampillé » un

[118] Perrine Val, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA*, *op.cit.*

[119] Dès 1952, on voit apparaître les catégories de « cultural film » (associé au documentaire, « Best cultural film or documentary », « outstanding feature film dealing with problems » et « outstanding feature film promoting democratic values » ; en 1953 une catégorie s'ajoute à celle des films « dealing with problems » : « dealing with social problems », deux autres catégories nous paraissent intéressante : « film promoting the European Idea » et « Film having an Avangardistic Filmic Approach ». Dès 1952, une catégorie récompense les meilleurs jeunes acteurs et actrices. À partir de 1957, on récompense les courts-métrages « culturels ». En 1958, une récompense « Best Cultural Film with International Reputation ». En 1962 apparaît la catégorie « Best New Direction » remporté par un jeune cinéaste signataire du Manifeste d'Oberhausen, Herbert Vesely, avec *Le Pain des jeunes années*.

allégement des taxes et de cumuler des « points » qui lui permettront de trouver plus facilement des subventions pour ses prochaines productions. Le FBW est une instance d'évaluation artistique des films, à ne pas confondre avec la *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK), qui opère le classement des films par tranche d'âge, équivalent de la commission de classification du CNC en France. Les années 1950 sont également marquées par le développement de chaines de télévision allemandes publiques, qui contribuent au financement de films de qualité, et notamment à celui de plusieurs films du « jeune cinéma allemand », tout au long des années 1960 et 1970. En 1950 est créée la *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD), qui regroupe 9 chaines régionales, et qui sera la première d'Allemagne jusqu'à la création de la *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF) en 1963.

La mise en place d'une politique nationale de développement cinématographique en passe nécessairement par le soutien à l'exportation, et la recherche d'une reconnaissance internationale, d'un certain prestige. La promotion d'une production nationale de qualité est un enjeu de politique internationale d'autant plus important pour l'Allemagne de l'Ouest qu'elle désire redorer une image ternie par le nazisme. La « jeunesse » au sens générationnel devient dans cette perspective une ressource stratégique pour la réussite de cette politique, à l'intérieur comme à l'extérieur. Elle devient un argument, un moyen de justification d'une aide publique à la création cinématographique, comprise comme le renouvellement générationnel de la production nationale nécessaire pour répondre aux attentes d'un public lui-même renouvelé. Des cinéastes porte-paroles de la nouvelle génération de jeunes adultes issue du pic de natalité qu'a connu l'Allemagne de 1934 à 1942 se manifestent ainsi publiquement à la fin des années 1950[120]. En 1959, deux jeunes cinéastes, Haro Senft (1928) et Ferdinand Khittl (1924), entament une campagne pour faire reconnaître la nécessité de l'amélioration de la qualité des films allemands par une aide financière, au moyen d'une intervention volontariste de l'État fédéral. La même année, Chris Marker publie en soutien un article en France sur le danger de mort du cinéma allemand[121]. En 1961, le critique Joe Hembus condamne dans une tribune[122]

[120] Vanessa Bellamy, « Un vieillissement plus marqué en Allemagne qu'en France ou au Royaume-Uni », *Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), division Enquêtes et études démographiques*. [En ligne : https://www.insee.fr/fr/statistiques/2867604].

[121] Chris Marker, « Adieu au cinéma allemand », *Positif*, n°12, novembre 1954, p.66.

[122] Joe Hembus, *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Bremen, Schünemann Verlag 1961. Le titre peut être traduit en français par « Le film allemand ne peut être meilleur ».

l'industrialisation et la standardisation des films allemands sous l'effet de la dictature du profit. Enfin, en 1962, paraît le manifeste d'Oberhausen, signé par 26 jeunes — au sens biologique et social – professionnels du cinéma[123], avec à leur tête Alexander Kluge (1932), avec aussi Haro Senft et Ferdinand Khittl, et Edgar Reitz (1932). Le manifeste est une opération de dénonciation de la perte de qualité du cinéma allemand résultant de l'absence de renouvellement des productions et du manque d'innovation. Il s'agit, on le voit, d'une pression publique exercée sur l'État fédéral allemand pour qu'il soutienne un cinéma de création, un investissement que justifie, au plan international, l'écho remporté par la « Nouvelle vague » française.

En Allemagne de l'Ouest, le manifeste d'Oberhausen constitue, du même coup, un marqueur symbolique d'une volonté de jeunes intellectuels allemands, cinéastes ou en devenir, comme Alexander Kluge de s'égaler aux jeunes cinémas européens. L'*aggiornamento* revendiqué suppose, a contrario des règles du libéralisme et du fédéralisme, une intervention de l'État central dans la création cinématographique. Mais en tant que revendication d'un cinéma à la fois national et de qualité, d'un « cinéma d'auteur allemand », il bénéficie de la situation particulière d'une nation culturellement et militairement encore sous tutelle d'autres nations européennes. C'est ce qui éclaire la satisfaction rapide apportée par l'État fédéral d'Allemagne de l'Ouest aux revendications du Manifeste d'Oberhausen, et l'éclosion grâce à son soutien financier d'un jeune cinéma d'auteur allemand, très favorablement accueilli en France.

7. Le « jeune cinéma allemand » comme phénomène interculturel

On a vu qu'un soutien de la part de l'État et des Lander à la production des films allemands est apparu bien avant la déclaration d'Oberhausen, et qu'il explique, d'une certaine manière, cet évènement. Il s'agit d'un effet rétroactif de cette politique de soutien, les jeunes réalisateurs s'en réclamant pour demander un soutien spécifique à la « jeune création ». Ils obtiendront gain de cause puisque que la première instance institutionnelle d'aide à cette jeune création voit le jour au milieu des années 1960 en Allemagne de l'Ouest, sous l'impulsion du Ministère Fédéral de l'intérieur. Le *Kuratorium junger deutscher Film* a ainsi financé en partie la réalisation de

[123] Il s'agit principalement de cinéastes, mais nous trouvons aussi Christian Doermer (1935) qui malgré ses quelques réalisations est plutôt acteur et Rob Houwer (1937) qui est principalement producteur. Il est finalement difficile de cantonner les jeunes allemands à la réalisation tant ils touchent à différents domaines du cinéma, comme la production, ce qui les caractérise en partie.

quatre longs-métrages diffusés en France et célébrés par la jeune critique cinématographique *Anita G.* (*Abschied von Gestern*, Alexander Kluge, RFA, 1965-66), *Tatouage* (*Tätowierung*, Johannes Schaaf, RFA, 1967), *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, RFA-Italie, 1967) et dans une moindre mesure *Signes de vie* (*Lebenszeichen*, Werner Herzog, RFA, 1967).

C'est également à la même période que seront créées les principales écoles de cinéma allemandes de l'ouest : la branche cinéma à l'école d'Ulm, la *Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin* (DFFB) et la *Hochschule für Fernsehen und Film München* (HFF). Faisant ainsi de Berlin et de Munich des lieux importants de la création cinématographique, où se côtoient les futurs grands cinéastes de la prochaine génération, comme Wolfgang Petersen (1941), Helke Sander (1937), Daniel Schmid (1941) par exemple, tous les trois dans la promotion 1966 de l'école de Berlin avec Holger Meins (1941), le futur membre de la *Rote Armee Fraktion* (RAF) ; Wim Wenders (1945), Roland Emmerich (1955) et Uli Edel (1947) étaient à l'école de Munich. La décennie suivante voit, dans la continuité de cette dynamique institutionnelle, la création par une grande partie de ces réalisateurs, en 1971, de la *Filmverlag der Autoren*. Nombre de jeunes cinéastes allemands deviennent ainsi producteurs de leurs propres films, une situation quasi-systématique qui fait la particularité de ce groupe, qui a élargi la conception de l'auteur à son rôle économique. L'auteur allemand de la fin du XXe siècle est acteur des discussions économiques, intervient dans les politiques culturelles, un rôle qui revient, en France par exemple, aux producteurs.

C'est au vu de cette évolution que l'on peut comprendre la fonction symbolique conférée rétrospectivement à la déclaration d'Oberhausen, comme moyen à la fois mnémotechnique de présenter un groupe de réalisateurs et d'idéaliser leur production artistique. On fait disparaître, ce faisant, en suggérant la naissance d'un mouvement cinématographique comparable aux mouvements artistiques qu'ont été les avant-gardes du début du XXe siècle — le Futurisme, Dada, le constructivisme, etc. — la visée d'éducation populaire des *Journées du court métrage d'Oberhausen* qui a permis la réunion des signataires du manifeste. Ces journées ont été créées en 1955 par Hilmar Hoffmann, une figure importante du mouvement d'éducation populaire en Allemagne, restée inconnue en France. Né en 1925 à Bremenil, il dirige, entre autres choses, les Affaires Culturelles de Frankfurt-am-Main à partir des années 1970 et pendant trente ans, avant de diriger le Goethe-Institut à Munich. Son initiative à Oberhausen prend sa source dans

les différentes rencontres internationales organisées, comme on l'a vu, en zone d'occupation française à partir de 1949, dont il était un spectateur assidu[124].

Un certain mode d'écriture rétrospectif et cinéphile fait ainsi disparaître, à l'aide de l'audience acquise depuis les années 70 par les films et les discours de certains cinéastes allemands, la complexité d'un développement cinématographique qui résulte des initiatives d'un grand nombre d'acteurs individuels et collectifs locaux ainsi que de la circulation intérieure et extérieure des films allemands. Alors que l'exploration des comptes rendus des festivals de cinéma allemands par la presse spécialisée française montre que la déclaration n'a eu à l'époque qu'un très faible écho en France, au fil de la construction des histoires françaises du « jeune cinéma allemand », le Manifeste d'Oberhausen devient le point de départ artistique et le marqueur historique de la naissance d'une nouvelle esthétique cinématographique allemande. Ceci a été favorisé par la valorisation érudite des manifestes cinématographiques des jeunes cinéastes soviétiques[125], et le fait que la déclaration d'Oberhausen elle-même a été imitée, depuis, avec succès par de jeunes cinéastes nordiques, signataires du *Dogma 95*.

Le Manifeste d'Oberhausen exprime le rejet du cinéma en tant qu'industrie, et lui oppose le cinéma en tant qu'art. Il représente le rejet par toute une génération du « cinéma de papa » (« Der alte Film »). Cette forme de sensibilité esthétique s'exprime au même moment également en France, au sein de la cinéphilie cultivée et des intellectuels de gauche et d'extrême-gauche, et le chercheur en trouve facilement une vérification dans la presse quotidienne, ou généraliste, comme dans la presse spécialisée. Il faut être attentif cependant à ne pas réduire cette ressemblance à une forme de correspondant magique due à l'*esprit du temps*[126]. Elle est en effet le résultat de l'action de films et de discours qui ont circulé, sous des statuts et dans des cadres différents, sur chaque territoire national et entre les deux territoires.

Si le « jeune cinéma allemand » s'inscrit dans un renouvellement général de l'industrie cinématographique allemande d'après-guerre, le Manifeste le singularise et permet de préciser ses spécificités, lorsqu'on a conscience de son caractère symbolique. Observé ainsi, il permet

---

[124] Thomas Tode, *art.cit.* : il cite un entretien qu'il a fait avec Rovan, p.118. Celui-ci décrit *les Journées d'Oberhausen* comme un « un produit direct de Schluchsee et Titisee ».

[125] Une recension de nombreux manifestes cinématographiques est opérée par Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures : a Critical Anthology*, University of California Press, 2014.

[126] Renvoie au concept de *Geist der Zeiten* développé par Hegel dans *Phénoménologie de l'esprit* (1807).

également de faire émerger d'autres actions, et d'observer des évolutions quant aux développements de soutiens institutionnels à la jeune création, à la création innovante, artistique, culturelle. Encore une fois, l'histoire nous invite à faire un retour en arrière, dans l'immédiat après-guerre, qui peut éclairer l'apparition du jeune cinéma sous un nouvel angle.

8. L'édition : premier lieu de « réconciliation » ?

En France, le « jeune cinéma allemand » s'inscrit dans un renouvellement de l'image de l'Allemagne impulsée dans les années 1950. Les maisons d'édition par exemple, en traduisant et diffusant des œuvres de la nouvelle littérature allemande en France, ont ouvert une brèche avec la révélation de l'existence d'un art allemand, engagé, politisé, qui porte un regard intéressant sur le passé national-socialiste. Dans lequel s'inscrira le jeune cinéma allemand, qui revendique d'ailleurs directement ses liens avec la nouvelle littérature allemande et la littérature engagée, en adaptant de nombreuses œuvres – qui souvent, seront publiées avant la diffusion des films, et parfois conjointement.

La nouvelle littérature allemande d'après-guerre relève notamment du *Gruppe 47*, qu'il convient de présenter ici. Ce terme a été choisi par un « groupe d'intellectuels et d'écrivains »[127], constitué en 1947. Le germaniste Allemand Hansgerd Schulte a montré qu'il s'inscrit dans l'héritage de la revue *Der Ruf*, qui a été fondée aux États-Unis en 1945 dans des camps de prisonniers allemands, dans un objectif de rééducation menée par les États-Unis, notamment par l'enseignement de la thèse de la fameuse « culpabilité collective ». À leur libération, les deux principaux rédacteurs - Hans Werner Richter et Alfred Andersch - emmènent la revue en Allemagne, à Munich. Très vite, le gouvernement militaire américain menace de l'interdire pour son orientation idéologique ancrée à gauche. En effet, cette revue était caractérisée par trois points de vue opposés à ce que défendait le gouvernement américain :

[127] Hansgerd Schulte, « De la revue *Der Ruf* au Groupe 47 », in Henri Ménudier, *L'Allemagne occupée* (1945-1949), Complexe, « Historiques », 1990, p.161.

> « Pour eux, il y a eu une résistance allemande à l'extérieur comme à l'intérieur et Hitler n'est pas l'aboutissement logique et nécessaire de l'histoire du peuple allemand. […]
>
> Les intellectuels […] avaient une autre vision de l'avenir de l'Allemagne [qu'une société de type américain, libérale, bourgeoise et capitaliste où une large place sera faite aux lois du marché et à la concurrence] une société plus radicalement démocratique, plus juste aussi et plus socialiste. Mais ils pensaient surtout qu'après le cataclysme hitlérien le renouveau de l'Allemagne devait être d'ordre moral et humaniste et non d'ordre économique et matériel. […]
>
> Entre le capitalisme américain et le communisme soviétique, ils cherchaient la troisième voie d'un socialisme plus radical et plus humain […]. »[128]

Cette vision politique caractérise les membres du *Gruppe 47* dont certains faisaient partie de la rédaction de *Der Ruf*, dont on sent l'influence de la « littérature engagée » défendue notamment par le philosophe « influenceur » de l'époque, Jean-Paul Sartre : « […] le message que pour une raison majeure politique on n'avait pas réussi à faire passer par la revue on souhaitait la faire passer par une "littérature engagée" […] »[129]. Concrètement, la forme du *Gruppe 47* est celle d'un cercle littéraire, qui inclut la distribution de prix :

> « […] sous la discrète et intelligente direction de son animateur, Hans Werner Richter, des écrivains, des critiques, des éditeurs se réunissaient une fois par an pour lire et discuter ensemble des manuscrits inédits afin de déceler et de faire connaître au grand public de jeunes talents jusqu'alors inconnus. Au fil des années, le Groupe est devenu un véritable tribunal littéraire […]. Le prix était recherché […] pour la publicité qu'il conférait aux jeunes auteurs […]. Les jugements rendus par le Groupe 47 donnaient aux ouvrages primés un label de qualité qui en assurait à la fois la publication et le succès […]. »[130]

De grands noms de la littérature allemande sont rattachés à ce cercle comme Günter Grass, Heinrich Böll, Martin Walser ou Ingeborg Bachmann. D'autres écrivains, plus jeunes, y ont reçu des prix, dans les années 1960, c'est le cas, par exemples, d'Alexander Kluge et de Peter Handke (1942).

---

[128] *Ibid*., p.162-163.

[129] *Ibid*., p.163.

[130] *Ibid*., p.164-165.

La littérature a peut-être été, avant le cinéma, le lieu premier de diffusion d'une pensée allemande de gauche, développée par les intellectuels après-guerre. Les deux arts ont ensuite cohabité dans la valorisation d'une pensée allemande plutôt située à gauche de l'échiquier politique, de la même manière que le théâtre[131]. La maison d'édition du *Seuil* a contribué, de manière fondamentale, à la diffusion d'auteurs allemands engagés, comme le montre très bien le travail d'Hervé Serry, mené à partir du catalogue littéraire du Seuil[132]. Selon les travaux de l'auteur, de 1946 à 1999, 140 traductions allemandes, contre 146 américaines, qui représentent chacune presque 20% du total des ouvrages traduits (18% de langue allemande, 19% de langue américaine), paraissent au Seuil. Dans son analyse quantitative des traductions étrangères éditées par le Seuil depuis les années 1940, il remarque notamment que

> « [l]est écrivains de la "nouvelle Allemagne" (le Groupe 47) furent parmi les premiers fleurons littéraires du Seuil, et lui permirent aussi, de manifester ses conceptions d'éditeur engagé. »[133]

Si « […] jusqu'au milieu des années 1970 […] la langue allemande est prédominante en volume de parutions […]. »[134], la traduction de littérature allemande diminue nettement dans la seconde moitié des années 1970 :

> « De 1960 au milieu des années 1970, on constate un important développement des traductions au Seuil (une moyenne de 14 traductions littéraires par an, pour moins de 7 depuis 1946). Cette période correspond pleinement à l'âge d'or de la nouvelle littérature allemande en France, dont le Seuil, avec le "Cadre vert", est un acteur majeur. Le volume de traductions d'ouvrages provenant d'outre-Rhin faiblit au milieu des années 1970 […] »[135]

Non pas par désintéressement mais par des facteurs externes et internes identifiés par l'auteur de l'article : la crise économique qui est palpable en 1974, l'augmentation depuis 68 des

---

[131] Nous renvoyons au travail éclairant d'Hans-Jürgen Greif, « Le théâtre contemporain en République fédérale d'Allemagne », *Études littéraires*, vol.18, n°1, 1985, p.13-33. [En ligne : http://id.erudit.org/iderudit/500674ar].

[132] Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre 2002, p.70-79. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2809].

[133] *Ibid*., résumé de l'article.

[134] Hervé Serry, *art.cit.*, p.72.

[135] *Ibid*., p.75.

ouvrages d'actualité au détriment de la littérature, et le passage du Seuil au rang des « grandes » maisons d'édition, elle n'a plus besoin de chercher des moyens d'atteindre la reconnaissance, en partie grâce à la publication d'auteurs reconnus dans leurs pays de production, elle l'a obtenu, et passe maintenant de l'allemand à l'américain. Nous pouvons nous demander si le succès des auteurs allemands engagés, en France, n'aurait pas, en quelque sorte, « préparé le terrain » à l'accueil favorable de nos jeunes cinéastes. Il ne semble absolument pas anodin que le premier succès du « jeune cinéma allemand » en France, *Les Désarrois de l'élève Törless* (*Der junge Törless*, Volker Schlöndorff, RFA-France, 1965-66), soit une adaptation du premier roman de l'écrivain Robert Musil, publié en langue française au *Seuil* pour la première fois en 1957[136], presque dix ans avant la diffusion du film de Schlöndorff à Cannes. Au sein du catalogue de la maison d'édition du Seuil, on trouve toutes les œuvres de Robert Musil (en 14 volumes, de 1961 à 1991), dans la collection « Don des langues », ainsi que Rainer Maria Rilke (10 volumes, 1950 1991) : « Ces deux écrivains totalisent plus d'un tiers des titres du "Don des langues", soit 24 sur 66 parus. La langue allemande est la plus présente (29 titres recensés) […] »[137]. Notons que la collection « Don des langues » repose sur la publication : « […] des auteurs difficiles, parfois des classiques, ou tout au moins dont les ouvrages ont été remarqués dans leur pays. »[138].

Plus d'une décennie avant la sortie du fameux film de Schlöndorff couronné par la Palme d'Or, adapté de Grass, *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, RFA-France, 1978), une autre adaptation d'un de ses romans, *Le Chat et la souris* (*Katz und Maus*, Hansjürgen Pohland, RFA, 1966), est subventionnée par le *Kuratorium*, réalisée par un jeune réalisateur, Hansjürgen Pohland (1934), et n'a pas été diffusée en France. Les romans de Grass sont traduits et édités au sein de la même maison d'édition, au *Seuil*. Les romans de Böll sont également traduits et édités par la maison d'édition du *Seuil* à partir des années 1950 avec *Rentrez chez vous Bogner* (1954), *Le Train était à l'heure* (1954), *Les Enfants des morts* (1955), les recueils de nouvelles *La Mort de Lohengrin* (1958) et *Des hôtes déconcertants* (1959). Böll était connu avant les

[136] La première traduction française d'un roman de Musil apparaît sur le territoire en 1956, *L'Homme sans qualité*, aux éditions du Seuil. La traduction de son ouvrage *Les Désarrois de l'élève Törless* paraît en 1957 au Seuil, il fait l'objet d'une réédition en 1960, ainsi qu'un an après la sortie du film, en 1967 puis en 1995, toujours par le même éditeur. Entre temps, en 1972, une version Livre de poche est édité. Ces multiples rééditions au fil du temps et son édition en format de poche fait de cet ouvrage de Musil un classique.

[137] Hervé Serry, *art.cit.*, p.75.

[138] *Ibid*., p.75.

films adaptés de ses romans, et il est intéressant de remarquer que la première traduction en français de son roman *Le Pain des jeunes années* est éditée en 1962, la même année que la sortie du film d'Herbert Vesely, un film qui figure parmi les oubliés de l'histoire du « jeune cinéma allemand » en France. D'autres romans de Böll seront adaptés, et seront d'ailleurs des succès importants comme *L'Honneur perdu de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, Volker Schlöndorff, RFA, 1975), parfaitement contemporains. Citons également une production un peu moins connue, le *Portrait de groupe avec dame* (*Gruppenbild mit Dame*, Aleksandar Petrović, RFA-France, 1976) réalisé par Alexander Petrovic, avec Romy Schneider.

Cet engouement pour la littérature allemande traduit un intérêt qui dépasse les arts, un intérêt social, qui se retrouve dans les arts :

> « L'investissement dans les littératures des pays vaincus, l'Allemagne et l'Italie, illustre le poids de l'héritage de la guerre sur la politique éditoriale et la mise en avant de la dimension morale que l'on retrouve à travers l'engagement du Seuil dans la décolonisation, puis son intérêt pour les pays de l'Est. »[139]

Serry note que l'intérêt de la maison d'édition pour les auteurs de l'Est augmente de manière irrégulière des années 1960 aux années 1980 puis à partir de la chute du mur de Berlin. C'est à cette maison d'édition que nous devons par exemple la publication, en 1972 du roman *Christa T.* de l'écrivaine d'Allemagne de l'Est, Christa Wolf. Il semble évident que toute traduction d'un auteur du bloc de l'Est et sa mise en circulation est un acte politique[140]. Notons qu'une première publication de cette auteure a été établie par les éditeurs français réunis, *Le ciel partagé*, en 1964, maison d'édition communiste fondée par des membres de la Résistance, et présidée à cette époque – depuis 1961 – par l'éditrice communiste française Madeleine Braun. Serry identifie en fait les milieux desquels émanent les médiateurs : « […] proches des milieux catholiques progressistes, d'*Esprit*, du gaullisme ou de la réflexion politique sur l'Europe de

[139] *Ibid*., p.73.

[140] Sur la question de la dimension politique des traductions littéraires, voir Loana Popa, « Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947-1989 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, avril 2002, p.55-69.

l'après-guerre […] »[141]. La politisation permet d'intéresser un certain public, un nouveau public, jeune, diplômé, engagé – comme nos spectateurs, par ailleurs :

> « Le Seuil est bien placé pour séduire les nouveaux publics intellectuels nés de l'expansion de l'Université. Situé entre Laffont et Minuit, cet éditeur "combine [...] deux modes de production" : "D'une part les productions destinées à la consommation rapide et, de l'autre, les ouvrages d'avant-garde". »[142]

Avant les films mais de la même manière que les films, « […] les publications allemandes du Seuil – particulièrement des auteurs liés au *Gruppe 47* – offrent une grille de lecture de la Seconde Guerre mondiale et de ses origines. »[143]. La lecture de cet article nous permet de remarquer que la « jeune » littérature allemande, comme le jeune cinéma allemand, est vécue comme un renouveau dans un art *a priori* mort pendant la guerre. Il s'agit là d'une observation de Serry à partir des discours de la presse de l'époque :

> « Ainsi, André Wurmser, dans l'hebdomadaire culturel communiste *Les Lettres françaises*, traite de Robert Musil et de Manfred Gregor sous l'intitulé suivant : "Germania, avant, pendant, après". Si, en 1959, René-Marie Albérès peut déceler à l'occasion d'une recension consacrée à Luise Rinser, auteur Seuil, Ernst Jünger et Heinz Reisse un "timide renouvellement du roman allemand", deux années plus tard, Maurice Nadeau écrit, au sujet de Günter Grass, que "dans le désert de la littérature allemande depuis dix ans […], un jeune écrivain vient de lever". »[144]

Comme nous, Serry s'intéresse aux médiateurs, pour mieux comprendre ce phénomène de « transfert culturel ». Pour bien étudier le rôle des médiateurs dans les transferts culturels, il est nécessaire de l'« analyser en fonction des enjeux de la ligne éditoriale générale et des contraintes politiques et intellectuelles du moment […] »[145] : « Le débat politique qui s'initie progressivement autour des fondements d'une "nouvelle Allemagne" […] »[146]. Encore une fois,

---

[141] Hervé Serry, *art.cit.*, p.77.

[142] *Ibid.*, p.71. Il cite Niilo Kauppi, *Tel quel : la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Societas Scientarum Fennica, 1990, p. 16-17.

[143] *Ibid.*, p.76.

[144] *Ibid.*

[145] *Ibid.*

[146] *Ibid.*

le germaniste Joseph Rovan apparaît comme une figure importante, dans la mesure où sa position de Haut-commissaire français en Allemagne permet à Paul Flamand – directeur littéraire – de lui demander de « fournir au Seuil des rapports de lecture sur la production intellectuelle allemande, ainsi que des traductions. »[147]. Les deux mêmes sources mobilisées par Serry racontent que deux ouvrages de Rovan sont alors publiés en 1957, *Catholicisme politique en Allemagne*[148] et un volume de la collection « Petite Planète » sur l'Allemagne[149], qui serait le produit d'une commande du cinéaste Chris Marker, avec lequel Rovan entretenait des rapports amicaux. Le mouvement d'éducation populaire *Peuple et Culture* est également lié à tout cela, puisque c'est le Seuil qui publie la plupart de leurs textes, il s'agit d'une collection dirigée par Rovan, Joffre Dumazedier et Begnino Cacérés. Un autre médiateur est mentionné, René Wintzen, dont le rôle est

> « déterminant dans les relations que Le Seuil noue avec Heinrich Böll. De 1946 à 1957, au sein de *Documents*, pendant français de la revue allemande *Dokumente* […], il participe à la relance des échanges culturels entre les deux pays. […] Une mémoire allemande, entretiens accordés par Böll à Wintzen, paraît en 1978 au Seuil. »[150]

En juin 1958, *L'Homme sans qualité* de Musil, obtient, à l'unanimité, le Prix du meilleur livre étranger. Avant lui, en 1954, Heinrich Böll obtient le Prix de la Tribune de Paris, pour *Rentrez chez vous, Bogner !*, il obtient le Prix du meilleur livre étranger l'année suivante. Après eux, c'est Günter Grass qui remporte le Prix du meilleur livre étranger, en 1962, pour sa fresque *Le Tambour*. Si comme le signale l'auteur de l'article, ce prix ne permet pas vraiment de mesurer l'impact sur les lecteurs, il participe à la reconnaissance du *Seuil*, il « s'inscrit dans le processus d'accumulation de prestige qui caractérise Le Seuil à cette période. »[151]

---

[147] *Ibid*. Il mobilise ici deux ouvrages qui apparaissent au sein de la note n°37, p.77 : Joseph Rovan, *Mémoires d'un Français qui se souvient d'avoir été Allemand*, Paris, Seuil, 1999 et Emmanuelle Picard, *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, doctorat d'histoire, Paris, IEP, 1998.

[148] Il s'agit en fait de : Joseph Rovan, *Histoire de la démocratie chrétienne, II. Le catholicisme en Allemagne*, Paris, Seuil, « Esprit », 1956 ; qui fait suite au tome *I. France, Belgique, Italie*, écrit par Maurice Vaussard, publié conjointement.

[149] Joseph Rovan, *Allemagne*, Seuil, « Petite planète », 1955.

[150] Hervé Serry, *art.cit*., p.77.

[151] *Ibid*., p.78.

> « [..] la littérature allemande est surreprésentée à l'occasion des premières distinctions décernées aux Éditions du Seuil pour le Prix du meilleur livre étranger, et que l'origine géographique se diversifie par la suite. »[152]

Ces auteurs sont associés au Seuil – signalons aussi que Böll et Grass reçoivent le prix Nobel, en 1972 pour le premier et en 1999 pour le second – qui obtient ainsi une certaine reconnaissance grâce à eux, une « accumulation de capital symbolique »[153]. Ainsi, grâce aux auteurs allemands, la petite maison d'édition fondée par « de jeunes catholiques, regroupés autour d'un abbé, Jean Plaquevent, qui cherchaient de nouvelles formes d'action pour s'engager, au nom de leur religion, dans la société »[154] devient dans les années 1970 une des plus grandes maisons d'édition françaises.

Chapitre 3. Film allemand et cinéphilie cultivée : l'attente d'un « nouveau cinéma allemand »

Serry souligne que l'édition des romans de la nouvelle littérature allemande au Seuil signalait l'existence de « nouveaux publics intellectuels nés de l'expansion de l'Université »[155]. Parallèlement, Thévenin note la constitution, à la même époque, d'une « nouvelle catégorie de films dits "humanistes" qui étaient à connotation politique, critique et esthétique. »[156] incarnée par le néoréalisme italien, et visée par la production cinématographique des pays de l'Est. De fait, on observe en France une valorisation de certains films et certains cinéastes, dès la fin des années 1940, par la cinéphilie cultivée, qui entre en résonnance avec ces propos. C'est à ce mouvement qu'est lié, dès le début des années 1950, l'emploi des termes « nouveau cinéma allemand » et même « jeune cinéma allemand »[157].

---

[152] *Ibid*.

[153] *Ibid*., p.79.

[154] *Ibid*., p.70.

[155] *Ibid*., p.98.

[156] Olivier Thévenin, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *art.cit.*, p.38.

[157] Enno Patalas, « Le cinéma allemand – L'après-guerre », *Cinéma*, n°38, juillet 1959, p.96 : « […] les espoirs du jeune cinéma allemand. Voilà tout le drame : que les producteurs comprennent que leur industrie a besoin d'être rajeunie par un sang nouveau. Alors, le cinéma allemand, qui contrairement à ce que d'aucuns voudraient croire,

1. Le néoréalisme et la valorisation du *Trümmerfilm* dans l'immédiat après-guerre

La cinéphilie cultivée, et plus spécifiquement parisienne, est attachée, à cette époque, au courant néoréaliste, et très attentive à l'éclosion des « nouveaux cinémas ». Un dossier publié dans le quatrième numéro des *Cahiers du cinéma* illustre très bien la répercussion de ces attentes sur le jugement des films allemands d'après-guerre. Dans le sommaire figure une liste d'articles réunis sous le titre général de « nouveau cinéma allemand »[158]. Mieux encore, nous y trouvons un article intitulé « Les débuts du nouveau cinéma allemand »[159]. L'écrivain d'extrême-droite Jacques de Ricaumont y décrit la production allemande des années d'immédiat après-guerre (1945-1948). Il présente plusieurs films documentaires produits au tout début de la DEFA, notamment deux courts films d'actualités, le premier sous le titre *Le Témoin oculaire* (*Das Augenzeuge*, RDA, 1946)[160] et le second, *Des enfants cherchent leurs parents* (*Kinder suchen ihre Eltern*, Kurt Maetzig, *Der Augenzeuge*, n°018, 1946). Selon lui, leur « exportation représenta le premier échange culturel de l'Allemagne avec l'étranger. »[161]. Mais il valorise surtout les longs métrages de l'immédiat après-guerre, qui représentent selon lui des « documentaires romancés » :

n'est pas mort, mais seulement endormi, se réveillera pour le plus grand bonheur des cinéphiles qui continuent d'espérer en lui. ».

[158] « Nouveau cinéma allemand », *Cahiers du cinéma*, n°4, juillet-août 1951, p.4-24.

[159] Jacques de Ricaumont, « Les débuts du nouveau cinéma allemand », *Cahiers du cinéma*, n°4, juillet-août 1951, p.12-16.

[160] Le réalisateur Kurt Maetzig a dirigé pour la DEFA une « émission » d'actualités cinématographiques diffusée dans les cinémas avant les films en RDA, de 1946 à 1980 – Voir : [En ligne : https://www.filmportal.de/thema/die-wochenschau-in-der-ddr]- appelée *Wochenschau* puis *Der Augenzeuge* (qui signifie « *témoin oculaire* »). Les bandes d'actualités devaient rompre radicalement avec celles que réalisaient les nazis dans le cadre de l'émission de propagande *Die Deutsche Wochenschau*. À ce titre, la présentation de Kurt Maetzig sur le site *Filmportal.de* fait apparaître que les différents « épisodes » commençaient par un écriteau invitant à l'esprit critique : « Sie sehen selbst – Sie hören selbst – urteilen Sie selbst ! » (« Vous voyez par vous-même – vous entendez par vous-même – jugez par vous-mêmes ! »).

[161] Jacques de Ricaumont, *art.cit.*, p.13.

> « […] tous les films des trois premières années de l'après-guerre sont ce que les Allemands nomment des films "problématiques". C'est-à-dire que, sous forme de documentaires romancés, ils sont consacrés à l'étude, sinon à la solution, des principaux problèmes que l'avènement puis l'effondrement du nazisme ont imposés à la conscience de l'Allemand moyen : le traitement infligé aux Juifs par Hitler (*Mariage dans l'ombre*), le désarroi des adolescents élevés dans l'idéal hitlérien (*Et nous nous retrouverons un jour*), le retour des prisonniers et leur réadaptation à la vie civile (*Quelque part à Berlin*, *Terre libre*, *Au dessus de nous le ciel*), le retour à la terre (*Hommes dans la main de Dieu*, *Film sans titre*), le marché noir (*Rafle*), la prostitution (*Connaissance de rue*), le retour des émigrés et leurs rapports avec leurs compatriotes (*Entre hier et demain*), l'attitude des démocrates à l'égard des anciens nazis (*Les Assassins sont parmi nous*). »[162]

Outre les thématiques – sociales et ancrées dans la réalité contemporaine – ce corpus est caractérisé par la pauvreté des moyens techniques, qui définit le cinéma italien de qualité – aux yeux de la cinéphilie cultivée en tout cas – de l'époque. Le parallèle est systématique :

> « Cette pauvreté de moyens à laquelle la nouvelle esthétique des cinéastes allemands, assez proche de celle de l'école italienne, était si heureusement adaptée, devait contribuer, non moins qu'elle, à la naissance d'un style original. »[163]

On retrouve ce parallèle chez Chris Marker qui compare, à la même époque, le film *Mémoire d'une auto* à *Païsa* (*Paisà*, Roberto Rossellini, Italie, 1946), le chef d'œuvre néoréaliste :

> « […] et pas seulement en raison du parti-pris des sketches, de la réfraction des événements historiques chez les petites gens. C'était *Paisa* par la contingence du décor, par le rajeunissement de la technique (tout était tourné en extérieurs, les studios n'existaient plus, pas de projecteurs, pas de réflecteurs, une obligation constante d'improvisation) et aussi par le bouleversement du spectateur. »[164]

Pour Jacques de Ricaumont, la qualité du film *Les Assassins sont parmi nous*, « premier grand film allemand d'après-guerre », réside dans ses moyens techniques, dont la précarité donne au film toute sa force, le rend tout à fait estimable :

---

[162] *Ibid*., p.15.

[163] *Ibid*., p.14.

[164] Chris Marker, « Siegfried et les Argousins », *Cahiers du cinéma*, n°4, juillet-août 1951, p.7.

> « Sans doute n'y a-t-il rien eu, depuis Méliès, d'aussi primitif que les prises de vues de nuit du premier grand film allemand d'après guerre *Les assassins sont parmi nous*, tourné par Wolfgang Staudte, place Strausberg, dans le secteur oriental de Berlin, au milieu des ruines. Les appareils étaient pour la plupart la propriété personnelle des opérateurs qui les avaient sauvés par miracle de la destruction ; les équipements et le reste du matériel avaient été rassemblés pièce par pièce avec des peines infinies. Ils étaient d'ailleurs si défectueux que la reproduction des paroles, de la musique et des bruits était toujours ou brouillée ou trop mince et que la confusion du son gâte ce film comme tous ceux de la même période, dont la photo en revanche est souvent d'une remarquable qualité. »[165]

> « La pénurie de studios, qui les obligeait à multiplier les extérieurs, le manque d'accessoires de décors, la médiocrité ou même l'insuffisance des installations leur interdisaient le film à grand spectacle, qui exige une mise en scène somptueuse et compliquée, et toutes les prouesses techniques à quoi leurs prédécesseurs s'étaient complus. Tandis que pour ces derniers la richesse et la variété des décors étaient indispensables à la réussite d'une œuvre, ils convertirent leur indigence en vertu et, par goût autant que par nécessité, décidèrent que le dépouillement serait la principale beauté de l'écriture cinématographique. »[166]

Le film se déroule dans le Berlin en ruines de l'après-guerre, lieu de la rencontre entre Susanne Wallner (Hildegarde Knef), rescapée d'un camp d'extermination, et Dr. Mertens (Wilhelm Borchert), un médecin désabusé, hanté par le crime de masse dont il a été témoin direct pendant la guerre : la fusillade de la population d'un village polonais par Ferdinand Brückner, son capitaine au sein de la *Wehrmacht*, devenu un industriel menant une vie paisible dans l'immédiat après-guerre. Mertens, rongé par le souvenir et cette injustice, veut tuer lui-même Brückner. Susanne l'en dissuade, défendant l'idée que les criminels de guerre doivent être jugés et condamnés par la justice, et non par un acte individuel isolé. Il s'agit d'un des premiers rôles de l'actrice et chanteuse allemande Hildegarde Knef (1925), le premier qui la fera réellement remarquer, autant nationalement qu'internationalement. Elle devient une des premières vedettes féminines du cinéma allemand d'après-guerre. La valeur de ce film réside dans la qualité des acteurs – en particulier Knef –, le réalisme des décors (bien que certains critiques

[165] Jacques de Ricaumont, *art.cit.*, p.13-14.

[166] *Ibid*., p.14.

regretteront qu'il s'agisse d'une reconstitution en studio[167]) et de l'histoire, par le positionnement dans la réalité sociale de l'Allemagne d'après-guerre.

Une terminologie revient régulièrement chez les cinéphiles cultivés pour qualifier ce type de productions allemandes réalisées entre 1946 et 1948, celle de « Trümmerfilm » (films de ruines) dont le spécialiste Anton Kaes propose la définition suivante : « […] films tried to come to grips with the recent past against the still contemporary background of ruined cities. »[168]. Aux yeux de la cinéphilie cultivée, c'est ce genre de films qui constitue « une voie où eût pu s'affirmer l'originalité du nouveau cinéma allemand – sans doute la seule où elle le pourrait […] »[169], en ce que ces films représentent

> « les témoignages à la fois des périodes les plus tragiques de l'histoire d'Allemagne et de l'art auquel, avec des moyens techniques dérisoires, quelques metteurs en scène ont atteint dans la reproduction des paysages, des visages et des destinées de ce temps. »[170]

Nous observons une valorisation du *Trümmerfilm* par la presse spécialisée, conjointe aux productions produites à l'Est, et à celles de quelques films de propagande nazie, ainsi que de leurs réalisateurs *a priori* associés à l'origine des films. Cela signale l'existence et la mobilisation d'une cinéphilie cultivée, attachée au cinéma allemand, en attente d'un renouveau de ce dernier.

2. L' « auteur » et la valorisation des films allemands dans les années 1950

Si le néoréalisme semble constituer un véritable instrument de mesure de la qualité cinématographique pour la cinéphilie cultivée, le concept d'auteur ne l'est pas moins. Il

[167] Selon les informations fournies par le site *Filmportal*, le tournage du film a été effectué entre mars et août 1946, en partie en studios (Althoff-Atelier, Babelsberg et Atelier Berlin-Johannisthal) et en partie en décor réel, à Berlin (Stettiner Banhof, Andreasplatz, Kleine Andreasstrasse, Petri-Kirche).

[168] Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* (1989), Cambridge/London, Harvard University Press, 1992, p.12. Proposition de traduction : « films qui tentent d'appréhender le passé récent dans le contexte contemporain des villes en ruines. ».

[169] Jacques de Ricaumont, *art.cit.*, p.16.

[170] *Ibid*.

représente en fait une forme d'attachement et d'appropriation des films, associée à une pratique – voir un film d'un auteur qu'on affectionne nous donne envie d'en voir un autre – qui pré-existait à sa théorisation par Astruc, puis les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* dont les noms ne sont plus à rappeler. Les origines de cette forme d'attachement sont plutôt à chercher du côté de la cinéphilie des années vingt, dont le point commun avec leurs successeurs est de s'inscrire dans une cinéphilie cultivée. Nous observons, en effet dans les discours, parallèlement, une valorisation des actions des cinéastes pour « ressusciter le film allemand sous une forme et dans un esprit nouveau »[171]. En zone soviétique, Ricaumont cite une conférence organisée à Berlin par le Président de l'Administration centrale pour l'éducation du peuple, dans l'objectif de poser les bases d'un redressement de l'industrie cinématographique allemande, en présence de professionnels du cinéma germanophones Alfred Lindemann, Kurt Maetzig, Willy Schiller, Adolf Fischer, Carl Haacker, Karl Hans Bergmann, Werner Hochbaum, Wolfgang Straudte, Friedrich Wolf, Georg C. Klaren, Peter Pewas ; à l'Ouest, il évoque la fondation par Helmut Käutner de la société *Neue Deutsche Filmgesellschaft* (*Nouvelle Société Cinématographique allemande*) – basée à Munich, en zone d'occupation états-unienne. La politique des auteurs est mobilisée, dans la mesure où les critiques dirigent plutôt leur colère vers le manque de soutien de l'État, que vers les cinéastes eux-mêmes, comme l'illustre cette remarque sur le manque d'investissement des deux États allemands :

> « Le terrain est terriblement sec, il manque d'engrais et d'eau : tant que le film allemand devra s'enraciner dans une économie aussi chaotique que la sienne actuellement aucun Grémillon, aucun René Clair ne sauraient y faire leurs armes. Notons pour ne plus y revenir que la question engage assurément la politique générale de la République Fédérale comme, de l'autre côté, celle de la République Démocratique allemande. »[172]

Au-delà des discours, deux cinéastes allemands sont particulièrement mis à l'honneur par la cinéphilie cultivée dans les années 1950 : Wolfgang Staudte et Helmut Käutner. Nous avons vu que plusieurs films de ces cinéastes sont diffusés à Cannes pendant cette période, et que les deux seules productions germanophones récompensées s'inscrivent dans leurs filmographies (*Étoiles* pour le premier et *Le Dernier pont* pour le second). En 1956, Henri Langlois et Lotte

[171] *Ibid*., p.12.

[172] Jacques Nobécourt, « L'industrie du cinéma allemand entre l'anarchie et la nationalisation », *Cahiers du cinéma*, n°4, juillet-août 1951, p.17.

Eisner organisent[173] un cycle de projections de films allemands à la Cinémathèque française, située alors rue d'Ulm dans le Vème arrondissement de Paris, et pas encore rattachée aux pouvoirs publics. Jacques Siclier en réalise le compte-rendu, au titre évocateur, pour les *Cahiers du cinéma*[174]. Le cycle est comparé à un festival tant le rythme des projections est soutenu, par le nombre de films projetés qui couvre une très large période de l'histoire du cinéma allemand : trente ans.

Ce cycle est l'occasion de valoriser la production cinématographique d'Allemagne de l'Est, qui circule peu en France, et plus particulièrement le travail de Wolfgang Staudte. Plusieurs films de ce cinéaste sont diffusés, comme *Rotation* (Allemagne de l'Est, 1948), et *Pour le roi de Prusse* (*Der Untertan*, RDA, 1951) mais c'est surtout *Les Assassins sont parmi nous* qui constitue la principale référence, à laquelle est attachée Wolfgang Staudte. Siclier ne tarit pas d'éloge sur ce cinéaste :

> « Le grand homme de l'Est et même le seul grand metteur en scène allemand actuel, nous savons en tout cas maintenant que c'est Wolfgang Staudte […]. Staudte est le seul à avoir intégralement réussi la synthèse entre le passé (style) et le présent (réalité et problèmes). C'est un cinéaste de son temps qui est en même temps un artiste. […] Staudte semble avoir introduit, dans le nouveau cinéma allemand, un style […]. C'est en tout cas un auteur […]. Staudte excelle à peindre une atmosphère et un monde à travers des individus. »[175]

Staudte considéré par Chris Marker, quelques années plus tôt

---

[173] L'organisation des événements est systématiquement attribuée à Henri Langlois, mais nous considérons, au regard des connaissances actuelles, que Lotte Eisner y a contribué au même titre que lui, surtout lorsqu'il s'agit de films allemands. Voir le documentaire *Lotte Eisner – Un lieu, nulle part* (Timon Koulmasis, Allemagne-France, 2021) ; et les travaux d'Olivier Mannoni.

[174] Jacques Siclier, « Un festival du film allemand à la Cinémathèque. De Caligari à Kautner… et à Staudte », *Cahiers du cinéma*, n°58, avril 1956, p.50-54. Le titre est évocateur en ce qu'il semble faire directement référence à l'ouvrage de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, qui n'est pas encore traduit en français (il faudra attendre 1973, par la maison d'édition suisse L'Âge d'homme), mais dont le premier chapitre a été traduit par la *Revue Internationale de Filmologie*, ses idées ont nourri les sociologues de l'Institut de Filmologie tels Edgar Morin, avant leur marginalisation au milieu des années 1950. Voir sur le sujet la traduction, par Clara Bloch, du texte de Leonardo Quaresima, « Relire From Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°57, 2009, p.31-73 ; puis Jean-Marc Leveratto, « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France », *Cinémas*, vol.19, n°2-3, printemps 2009, p.183-215.

[175] Jacques Siclier, « Un festival du film allemand à la Cinémathèque. De Caligari à Kautner… et à Staudte », *art.cit.*, p.54.

> « […] comme le premier metteur en scène d'Allemagne – d'abord parce qu'il est grand, parce qu'il casse les vitres quand il rit, parce que lui et sa femme sont les êtres les plus libres et les meilleurs que j'ai jamais rencontrés – et parce qu'on retrouve ses qualités dans ses films, et d'abord sa très grande honnêteté. »[176]

Ce qui plaît également dans le cinéma de Staudte c'est la singularité de sa mise en scène, qui relève en quelque sorte de l'absence de soumission à l'idéologie prônée à l'Est. Cela est visible dans le passage de l'article Siclier sur un autre cinéaste allemand de l'Est auquel il consacre cinq courtes lignes :

> « De Kurt Maetzig, il y a peu à dire. *Mariage dans l'ombre* (1947) touche par la douloureuse évocation des conséquences du racisme. La discrétion de la mise en scène devient maladresse évidente dans *Le Conseil des Dieux* (1950) film abordant sommairement un vaste problème (le rôle des trusts industriels dans l'établissement du nazisme) pour sacrifier à la propagande antiaméricaine dictée par les circonstances (blocus de Berlin et guerre de Corée). »[177]

Le travail de Staudte est également valorisé par la revue *Cinéma*[178] qui propose des critiques régulières de ses films comme *Cinémonde* et *Image et Son, la revue du cinéma*. On remarque également deux critiques dans la revue – aussi à gauche qu'éphémère – *Contre-champs*, en 1963. Comme c'est le cas pour Helmut Käutner, qui bénéficiait déjà d'une présence dans la presse française dans les années 1940, puisque contrairement à Staudte, il a réalisé des films pendant la période nationale-socialiste.

Un an après le cycle de projections sur le cinéma allemand au cours duquel un film de Kaütner a été diffusé *Lumière dans la nuit*, Louis Marcorelles consacre un article au cinéaste de l'Ouest[179]. En 1957, Henri Langlois lui aurait organisé une rétrospective, comme le suggère l'introduction de l'article dans laquelle Marcorelles propose « d'essayer brièvement un portrait du réalisateur de *Romanze in Moll* au travers de l'intéressant cycle de projections que lui a

---

[176] Chris Marker, « Siegfried et les Argousins », *art.cit.*, p.10.

[177] Jacques Siclier, *art.cit.*, p.54

[178] Chris Marker, « Wolfgang Staudte – Un cinéaste de l'Allemagne d'aujourd'hui », *Cinéma*, n°1, novembre 1954, p.33-34.

[179] Louis Marcorelles, « Käutner, le dandy », *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, p.26-29.

consacré récemment la Cinémathèque »[180]. Il aborde plusieurs films du cinéaste allemand, de la période nationale-socialiste avec *L'Heure des adieux* (*Auf Wiedersehen, Franziska!*, Allemagne, 1940), *La Paloma*, *Sous les ponts* (*Unter den Brücken*, Allemagne, 1944) et la période de l'après-guerre avec *Le Dernier pont* et *Une jeune fille des Flandres* (*Ein Mädchen aus Flandern*, RFA, 1955). Le plus frappant dans cet article est la comparaison quasi-systématique de Käutner et de ses films avec des objets légitimes de l'histoire du cinéma : Käutner est décrit comme un dandy, à l'image de Jean Cocteau et Nicholas Ray. Si les trois cinéastes sont différents,

> « Le dandy place toujours la vérité individuelle avant la vérité sociale, cultive la nuance, l'émotion-choc, n'accepte d'autre vérité que celle de l'amour passion dans la lignée de "Tristan et Yseult", ou de la "Princesse de Clèves". »[181]

Il compare – en les opposant – Käutner à Buñuel, Renoir et Rossellini, ainsi qu'à Lang et Murnau, dans son traitement du réel. Käutner est décrit comme « le dernier romantique allemand », malgré sa technique qui

> « ne sera jamais celle de Lang ou Murnau. Constamment inventive, elle n'arrive jamais à appréhender totalement le réel, à l'image même d'une pensée qui se cherche sans arrêt. Que nous suffise, dans un monde voué au sectarisme et à l'intolérance, ce message de pureté et d'élégance. »[182]

C'est en partie avec cette « technique » de la comparaison avec des cinéastes reconnus, que Marcorelles parvient à légitimer les films de Käutner réalisés pendant la période nationale-socialiste. Il relève des influences de Jean Cocteau et de Vincente Minelli dans la comédie de mœurs *L'Habit fait le moine* (*Kleider machen Leute*, Allemagne, 1940) : une des premières séquences est décrite comme « […] curieuse et très cocteauesque », et le film comme révélant « un flair aussi sûr pour les atmosphères d'époque que les meilleures œuvres de Minnelli. »[183]. L'atmosphère du film *L'Heure des adieux*, décrit comme « une des plus poignantes histoires

---

[180] *Ibid*., p.26. Les termes portent cependant à confusion : on peut également penser que le critique évoque le cycle de projections sur le cinéma allemand, pendant lequel a été projeté *Lumière dans la nuit*.

[181] *Ibid*.

[182] *Ibid*., p.29.

[183] *Ibid*., p.27.

d'amour qu'ait filmées le cinéma. » est comparé à « celle d'un vieux film américain de Jack Conway […] *Un envoyé très spécial*, avec Clark Gable et Myrna Loy. ». *La Paloma* présente

> « des influences trop manifestes : Hans Albers avec son accordéon et Hans Sôhnker avec sa casquette de prolétaire d'opérette charrient la nostalgie d'œuvres célèbres de René Clair, Josef von Sternberg et Jean Vigo (dans *Unter den Brücken*, paraît-il, le souvenir de *L'Atalante* devient presque obsédant […]). Nous entendons même Hans Albers nous jouer la première mesure de la célèbre rengaine de Marlène dans *L'Ange bleu* […]. »[184]

> « Dans *Auf Wiedersehen Franziska*, *Grosse Freiheit Nr 7*, *Ein Mâdchen aus Flandern*, Kaütner nous offre les plus belles scènes d'amour et d'intimité à deux que nous ayons vues à l'écran, à part Borzage et Ray. »

C'est aussi le cas pour l'actrice principale de *Lumière dans la nuit*, Marianne Hoppe, « un des plus beaux visages que l'écran nous ait révélés, de Lilian Gish à Mari Tôrôcsik. Sorte de Michèle Morgan plus anguleuse […] »[185].

Plus dur avec *Ciel sans étoile*, qui « n'a pas réussi à nous convaincre de la valeur du réalisme social de Kaütner. », mais encore une fois, cela n'entâche pas la qualité du réalisateur :

> « Comme Nicholas Ray quand il s'embarque dans l'analyse sociologique, et traitant d'un des plus brûlants sujets de l'après-guerre, la séparation des deux Allemagne, Helmut Käutner ne convainquit personne en deçà et au-delà du Rhin, à l'Ouest comme à l'Est. Sa protestation n'en garde pas moins la même valeur que celle de Ray contre un monde qui sacrifie la jeunesse et l'amour à des abstractions sociales. »[186]

Käutner semble échapper à la médiocrité associée à la production allemande qui domine le marché dans les années 1950 : « Les Allemands réputés pour leur lourdeur "germanique" et leur obsession de la fatalité, trouvent en Käutner un dilettante de haut-vol qui frôle constamment le réel sans s'y insérer trop profondément […] »[187]. Ce rapport au réel et cette question de la fatalité est en fait ce qui sépare les deux cinématographies allemandes. La qualité du film de Staudte, *Les Assassins sont parmi nous* – qui rejoint la qualité globale de la cinématographie

---

[184] *Ibid*., p.28.

[185] *Ibid*., p.27.

[186] *Ibid*., p.28.

[187] *Ibid*., p.27.

d'Allemagne de l'Est - réside dans le traitement de « la réalité contemporaine »[188] et en particulier celui de « la prise de conscience de la culpabilité ». Siclier signale que ce thème est également présent dans la cinématographie de l'Ouest, mais il leur reproche d'avoir « sombr[é] très vite dans les mythes de la fatalité ; ce qui était une manière de gagner du temps jusqu'au moment propice au dédouanement historique. »[189]

Il s'agit là d'un reproche que l'on retrouve de manière récurrente jusqu'au début des années 1960, au sujet des films allemands qui abordent le « réel », soit la Seconde Guerre mondiale, et la société allemande contemporaine. Nous allons l'illustrer au travers de l'exemple de plusieurs productions d'Allemagne de l'Ouest en circulation en France au début des années 1960, et leur réception dans la revue de la Fédération Française des Ciné-Clubs (FFCC), *Image et Son – la revue du cinéma*.

3. L'évolution des attentes de la critique : l'exemple de la réception des productions ouest-allemandes par la FFCC au début des années 1960.

Dans la saison cinématographique 1962 de la revue *Image et Son – La Revue du cinéma*, nous pouvons observer un ensemble de discours négatifs et similaires sur une série de productions allemandes du début des années 1960 portant sur la Seconde Guerre mondiale – qui s'inscrit en fait dans la lignée des productions allemandes des années 1950 – celle du film dit « de justification ». En effet, une observation des critiques parues dans ce numéro, et de leur présence dans les revues spécialisées nous éclaire sur les attentes du public français. Le 26 janvier 1962 sort dans les salles le film *Agent double* (*Frauen in Teufels Hand*, Hermann Leitner, Autriche[190], 1960), distribué par Mondial-Films, avec Maria Sebaldt et Helmut Schmidt. L'action de ce film d'espionnage est située à Berlin, au moment de la signature du pacte germano-soviétique, en 1939. On accuse le film d'interpréter l'histoire récente. Pour la revue, il s'agit là d'un

[188] Jacques Siclier, *art.cit.*, p.54.

[189] *Ibid*.

[190] Présenté comme une production d'Allemagne de l'Ouest.

> « [e]xemple parfait du produit "made in Germany", à usage interne et répondant aux deux besoins fondamentaux du peuple Ouest-Allemand : la soif de justification et le défoulement pornographique. »[191]

On accuse ce film de tenir un discours fallacieux sur le passé national-socialiste, et de faire de l'anti-communisme primaire : prétendre que les nazis n'étaient pas si nombreux, que les Allemands « savaient se moquer du régime et le ridiculiser »[192] (cela est suggéré par la présence d'un rat d'hôtel), prétendre qu'en fait tout est la faute des communistes, puisque le discours du film est de dire que l'armée allemande fut contrainte de s'allier aux nazis face à la menace soviétique. On reproche aux cinéastes allemands de faire le procès des soviétiques plutôt que des nazis. On sait que l'Allemagne de l'Ouest est en grande partie sous l'influence États-unienne après la guerre, et que parallèlement un fort anticommunisme se développe en Allemagne, certains chercheurs expliquent que cela est lié. En effet, jusqu'à 1945, les États-Unis étaient présidés par Roosevelt, qui voit lui succéder Truman jusqu'en 1953. Si l'ennemi n°1 était sous Roosevelt le fascisme, cet ennemi est remplacé par le communisme avec Truman. Cela a une influence directe sur l'Allemagne, impactée par la politique américaine :

> « […] l'Allemagne devenant un rempart contre le communisme, prit alors une certaine importance. Dans ce contexte, les vilains Allemands devinrent les bons Allemands, et les bons Russes, les vilains Russes. »[193]

On retrouve le reproche d'anticommunisme associé au rejet du cinéaste – « Le réalisateur (mais faut-il lui donner ce nom ?) »[194] - dans la critique dédiée au film *À l'ombre de l'étoile rouge* (*Nacht fiel über Gotenhafen*, Frank Wysbar, RFA, 1959), sorti dans les salles un an plus tôt, le 8 novembre 1961. Ce drame de guerre porte sur un événement réel, le torpillage meurtrier, par les soviétiques, du paquebot de la marine allemande *Wilhelm Gustloff*[195] – du nom d'un membre du parti nazi – qui tentait de fuir l'Armée rouge au moment où la défaite de l'Allemagne nazie

---

[191] Jean Grob, « Agent double », *Image et Son – La Revue du cinéma*, Saison cinématographique 1962, décembre 1962, p.8.

[192] *Ibid*.

[193] Aleida Assmann, « La thèse de la culpabilité collective. Un traumatisme allemand ? », Le Débat, n°124, février 2003, p.171-188. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-le-debat-2003-2-page-171.html#no1].

[194] Jean Grob, « A l'ombre de l'étoile rouge », *Image et Son – La Revue du cinéma*, Saison cinématographique 1962, décembre 1962, p.11.

[195] Ce naufrage sera au centre d'un roman de Günter Grass plusieurs décennies plus tard : *En crabe* (*Im Krebsgang*), Paris, Seuil, 2002.

se rapprochait, en 1945. Pour *Image et son, La revue du cinéma*, il s'agit d'un « Film nul mais instructif sur la façon qu'ont les Allemands de réécrire l'histoire. »[196]. On reproche au film de faire le procès d'une « barbarie rouge » avant de faire celui de la barbarie nazie, complètement mise de côté :

> « Le film dévoile ainsi ses intentions politiques : stigmatiser la barbarie russe, réhabiliter le peuple allemand, montrer que la guerre avec les alliés d'aujourd'hui n'a jamais été qu'un malentendu et que le véritable danger a toujours été à l'Est. Le nazisme lui-même nous est présenté d'une façon attendrissante, comme un bon vieux temps où il y avait des officiels un peu gâteux qui faisaient des discours en exaltant la "force par la joie". »[197]

De la même manière, mais cette fois sans nier les qualités de réalisateur de Frank Wysbar, on reproche le propos « tendancieux » de son film *Fabrique d'officiers SS* (*Fabrik der Offiziere*, Frank Wysbar, RFA, 1960), sorti en salles le 10 janvier 1962, on reproche au film de dire que tous les SS n'étaient pas mauvais, au contraire, que « les bons Allemands étaient légion même chez les SS ! »[198], mais aussi d' « [excuser] le militarisme allemand » et de donner « un brevet de bonne conscience à la Bunderwehr actuelle. »[199]. Pour la revue, ce film est « révélat[eur] d'un état d'esprit. »[200]. Nous observons un discours tout à fait similaire au sujet d'autres productions allemandes de l'Ouest de l'époque comme *Les Fiancées d'Hitler* (*Lebensborn*, Werner Klingler, RFA, 1960) sorti le 9 février 1962, qualifié de « Xe variation sur les thèmes érotico-guerriers de l'Allemagne d'après-guerre, qui comme les précédentes [...] s'enlise dans les marais de la pornographie non avouée et de l'auto-justification. »[201] :

---

[196] Jean Grob, « A l'ombre de l'étoile rouge », *art.cit.*, p.11.

[197] *Ibid*.

[198] Pierre Brétigny, « Fabrique d'officiers SS », *Image et Son – La Revue du cinéma*, n°Saison 62, décembre 1962, p.128.

[199] *Ibid*.

[200] *Ibid*.

[201] Jean Grob, « Les Fiancées d'Hitler », *Image et Son – La Revue du cinéma*, n°Saison 62, décembre 1962, p.134.

> « […] une fois de plus les SS ont trompé les valeureux guerriers du Reich (ceux de la Luftwaffe et de la Wehrmacht) pendant qu'ils luttaient au front, ainsi que le bon peuple allemand. A l'un comme à l'autre on a caché qu'il existait des camps de concentration et qu'on massacrait des juifs en leur nom. Une fois de plus le héros prend conscience, tient des propos séditieux, tente de fuir pour être finalement abattu sauvagement par les SS. »[202]

Ou comme *Sous le gravier noir/Gravier noir* (*Schwarzer Kies*, Helmut Käutner, RFA, 1960), qui cette fois, porte sur l'après-guerre en Allemagne de l'Ouest, il aborde les difficultés matérielles rencontrées par les habitants, il porte principalement sur la vie en zone occupée par les États-Unis : « Les Allemands finiraient presque par n'être qu'innocentes victimes, et de la dernière guerre, et des largesses inconsidérées des Américains ! »[203].

Nous relevons une critique positive pour un film de la même période, *Le Dernier convoi* (*Der Transport*, Jürgen Roland, RFA, 1961). Ce long métrage attire la sympathie des critiques d'*Image et Son* à sa sortie en salles, le 2 mars 1962. A priori, le film pourrait faire penser à un film de guerre allemand « classique », c'est-à-dire qui plaide « la cause d'une "bonne" armée allemande »[204]. On accorde au cinéaste de n'avoir épargné le rôle de personne dans la Seconde Guerre mondiale, tant les policiers que les généraux. Mais ce qui plaît le plus, c'est le personnage du anti-héros, un personnage complexe, interprété par Hannes Messmer, « qui, dans des "circonstances-limites" se voit contraint de prendre des décisions qui ne cadrent ni avec ses fonctions ni avec le carcan étroit d'un règlement. »[205]. Le lieutenant Bleck (Hannes Messemer), en effet, à quelques mois de la fin de la guerre – nous sommes en mars 1945 – a la responsabilité de conduire des prisonniers dans un camp, où ils seront brûlés. Mais Bleck l'humaniste s'arrange finalement pour les donner aux États-uniens, et ainsi les faire libérer. Comble de la tragédie, les prisonniers sont sauvés mais Bleck, lui, est blessé par balle... On apprécie l'humanisation du personnage : infirme car myope, il est de fait en état d'infériorité, mais n'est pas juste pour autant : s'il « cherche à "humaniser" les rapports qu'il a avec ses hommes [...] son comportement est encore empreint de "mauvaise foi", il mène de toute façon ses soldats à

---

[202] *Ibid*.

[203] Freddy Landry, « Gravier noir », *Image et Son, La revue du cinéma*, Saison cinématographique 1962, décembre 1962, p.149.

[204] Philippe Haudiquet, « Le Dernier convoi », *Image et Son, La revue du cinéma*, Saison cinématographique 1962, décembre 1962, p.94.

[205] *Ibid*.

la boucherie et il le sait. »[206]. C'est l'absence de héros qui fait la qualité du film, l'aspect humain du personnage principal et de l'intrigue :

> « il s'éloigne [...] de plus en plus d'un règlement et de l'appareil militaire nazi pour ne plus assumer que la charge difficile de sauver ses soldats et ce jusqu'à la mort. Du même coup il découvre ou plutôt retrouve sa dignité d'homme. »[207]

Une autre production reçoit une critique positive, *Je ne voulais pas être un nazi* (*Kirmes*, Wolfgang Staudte, RFA, 1960), et ce malgré son côté « mélodrame pleurnichard »[208]. Le film plaît pour son

> « […] honnêteté et [son] ton convaincant, mettant assez nettement en accusation le régime nazi. [...] par la vigueur de certaines scènes, par des séquences qui touchent et rendent un son humain, par, enfin, l'excellente composition de Götz George, *Je ne voulais pas être un nazi* est une oeuvre intéressante qui a le mérite de nous rappeler quelques faits déjà trop vite oubliés. »[209]

L'histoire se situe à l'époque contemporaine de la production du film, avec la découverte d'un squelette, dans un village allemand. Il s'agit de la dépouille d'un « déserteur », Robert Mertens (Götz George). Pendant la guerre, le soldat Mertens fuit, et retourne dans son village natal pour s'y cacher et s'éloigner de cette insupportable guerre. Mais dans son village, personne ne peut prendre le risque de l'aider, ni ses propres parents, ni ses amis, ni même le prêtre : « les déserteurs et ceux qui ne les ont pas dénoncés risquent la mort »[210]. Finalement, risquant d'être dénoncé, Mertens choisi le suicide.

Ces quelques exemples illustrent bien les principaux reproches formulés à l'encontre des films allemands, en ce début des années 1960. Ils révèlent des attentes à leur égard qui ont évolué depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La principale est celle d'un juste positionnement des Allemands face à leur passé récent et à la division du pays, d'un regard qui ne soit pas

---

[206] *Ibid*.

[207] *Ibid*.

[208] Pierre Brétigny, « Je ne voulais pas être un nazi », *Image et Son – La Revue du cinéma*, n°Saison 62, décembre 1962, p.181.

[209] *Ibid*.

[210] *Ibid*.

empreint d'idéologie et de manichéisme, à l'Ouest comme à l'Est. *Quelque part à Berlin* (*Irgendwo in Berlin*, Gerhard Lamprecht, Allemagne de l'Est, 1946) par exemple, est déjà critiqué négativement pour « le caractère simpliste de leurs personnages […], l'humanité s'y divise en deux catégories : les "bons" et les "méchants". »[211]. Les attentes sont celles d'un nouveau regard, humaniste, qui comme sa définition l'indique « place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs. »[212]. La description de Chris Marker l'illustre bien :

> « Je me souviens de mon émotion, en voyant *Die Mörder sind unter uns*, devant la fascinante ressemblance physique du protagoniste avec le personnage de la Mort dans *Les Trois lumières* de Fritz Lang – personnage qui disait les mêmes choses : "Je ne puis rien… Je ne fais qu'obéir à des ordres supérieurs… Mes actes me font horreur, mais je dois obéir…". Pendant cinq ans, pour obéir à des ordres supérieurs, le peuple allemand avait été le serviteur de la Mort. Et ce personnage de Mertens, médecin militaire allemand assistant à un massacre commandé par son capitaine, obsédé par ce souvenir et cherchant à s'en délivrer en abattant l'officier retrouvé après la guerre, c'était l'image que le peuple allemand se présentait de lui-même. »[213]

Comme nous l'avons vu**,** le cinéma allemand des années 1950 et début 1960 reste associé, pour le grand public, à des genres et des vedettes populaires pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est le cas pour les films italiens qui « […] ne sont pas tant assimilés au courant du néoréalisme (école confidentielle appréciée des spectateurs cultivés) qu'à des genres plus populaires comme le mélodrame ou le péplum. »[214]. Au même moment, pour la cinéphilie cultivée, idéologiquement à gauche, se définissant par son héritage de la Résistance, et se revendiquant antinazie, la qualité du cinéma allemand est plutôt évaluée, à l'opposé, à l'aune du style cinématographique, en l'occurrence de l'expressionnisme et des cinéastes reconnus des années d'avant Hitler, comme Georg W. Pabst.

Cependant, cas assez rare pour être mentionné, Siclier célèbre le mélodrame *Mascarade* (*Maskerade*, Willi Frost, Autriche, 1934), qui a reçu un certain succès sous l'Occupation, « la

---

[211] Jacques de Ricaumont, *art.cit.*, p.15.

[212] Dictionnaire *Larousse* en ligne.

[213] Chris Marker, « Siegfried chez les argousins », *art.cit*., p.6.

[214] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France depuis 1930*, *op.cit.*, p.47.

perfection d'un genre qui ne fut jamais porté aussi loin »[215]. Son réalisateur, Willi Forst, a réalisé de nombreuses comédies sentimentales, parfois musicales, dites « légères ». Nous avons vu que des films réalisés sous le Troisième Reich étaient encore diffusés en France à la fin des années 1940, et même en 1950 avec l'exemple de la Cinémathèque. A priori, comme Sadoul, nous pourrions imaginer un boycott de ces films de la part de la critique cinématographique. Pourtant, plusieurs films de cette période sont appréciés pour leur qualité.

On observe en fait la construction d'une histoire du cinéma, avec des continuités entre les différentes « écoles », les différents courants, identifiés par les critiques. Le « cinéma pré-hitlérien », qui désigne un corpus de films réalisés avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, qui se caractérisent par leur dimension sociale, et leur esthétique réaliste, Siclier parle de « film "néo-réaliste" »[216] à propos du film *Les Hommes le dimanche* (*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak, Allemagne, 1929), et plus généralement d'un « nouvel essor […] "réaliste" »[217], qu'il qualifie de « nouveau courant artistique »[218] apparu avec le parlant. Ces films cohabitent avec d'autres, de consommation plus dominante, produits à la UFA, composée principalement, nous dit-il, d'opérettes et de comédies. Il oppose *La Mélodie du cœur* (*Melodie des Herzens*, Hanns Schwarz, Allemagne, 1929), *Le Chemin du Paradis*, *Le Congrès s'amuse* (*Der Kongress tanzt*, Erik Charell, Allemagne, 1931) et *La Chanson de la vie* (*Das Lied vom Leben*, Alexis Granowsky, Allemagne, 1930 à *M le maudit*, *Le Testament du docteur Mabuse*, *Jeunes filles en uniforme*, *La Tragédie de la mine* (*Kameradschaft*, Georg Wilhelm Pabst, Allemagne-France, 1931), *L'Opéra de Quat'sous* (*Die 3-Groschen-Oper*, Georg Wilhelm Pabst, Allemagne, 1930), *Ventres glacés* (*Kuhle Wampe oder Wen gehört die Welt ?*, Slatan Dudow, Allemagne, 1931) et *Liebelei* (Max Ophüls, Allemagne, 1932). Pour lui, le nazisme a produit une rupture, en privilégiant le premier type de productions. Il observe, une continuité entre la qualité artistique des films réalistes allemands d'avant-guerre, et celle des *Trümmerfilme*, ainsi que certains réalisateurs en particulier. Un mouvement similaire peut être observé avec la publication de l'ouvrage collectif – qui est fait un numéro de la revue lyonnaise *Premier Plan*

[215] Jacques Siclier, « Un festival du film allemand à la Cinémathèque […] », *art.cit.*, p.52.

[216] *Ibid*., p.51.

[217] *Ibid*., p.52.

[218] *Ibid*., p.51.

– *Le cinéma réaliste allemand*[219], en septembre 1965, opérant une continuité entre le cinéma réaliste d'avant-guerre et celui de l'après-guerre. Jean Delmas y fait d'ailleurs référence dans la toute nouvelle revue *Jeune cinéma*[220].

4. La reconnaissance de la qualité de certains films réalisés sous le Troisième Reich

À la fin des années 1940, Rescigno observe « un phénomène de légitimation artistique à l'intention des réalisateurs du Troisième Reich. »[221], en même temps qu'une retenue, une gêne, à revendiquer une qualité de films utilisés pour assoir une politique qu'on exècre. C'est en ce sens qu'on peut comprendre les différents discours, celui de George Sadoul, d'obédience communiste, qui prétend que les spectateurs boycottaient les films allemands sous l'Occupation, tandis que Jacques Siclier affirme – et cela est confirmé par les chiffres de Rescigno – qu'il s'agit là d'une « opinion largement répandue », mais qu'en réalité, s'ils « n'attirèrent pas autant de spectateurs que les films français […] ils furent vus par beaucoup de monde. »[222]. Des personnalités rattachées à la cinéphilie cultivée, qui ont grandi pendant la période de l'Occupation, se souviennent du plaisir ressenti à la vision de certains films. C'est par exemple le cas du jeune François Truffaut (1932) à propos de deux films en couleurs, *La Ville dorée* et *Les Aventures fantastiques du Baron Münchhausen*[223].

C'est également celui de Jacques Siclier, à qui l'on doit de nombreuses critiques sur les films du jeune cinéma allemand, et qui consacrera plus tard un ouvrage sur le cinéma sous l'Occupation[224]. L'intégration de plusieurs films de la période nationale-socialiste lors du cycle

---

[219] Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon SERDOC, 1965.

[220] Jean Delmas, « … Et il y a eu aussi un cinéma réaliste allemand », *Jeune cinéma*, n°10, novembre 1965, p.17-19, intégrant les critiques des films *La Rue sans joie* (*Die Freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, Allemagne, 1925), *L'Enfer des pauvres* (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, Phil Jutzi, Allemagne, 1929) et *De l'autre côté de la rue* (*Jenseits der Strasse*, Leo Mittler, Albrecht Viktor Blum, Allemagne 1929).

[221] Anthony Rescigno, *Les films allemands en Moselle annexée* […], *op.cit.*, p.389.

[222] Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Ramsay, « Poche cinéma », 1990, p.19-20.

[223] Voir François Truffaut, « André Bazin, l'occupation et moi », in André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

[224] Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, H.Veyrier, 1981. La publication en édition « de poche » chez Ramsay en 1990 signale le succès de cet ouvrage. Signalons que les remerciements commencent

de projections sur le cinéma allemand à la Cinémathèque - dont *Lumière dans la nuit* de Käutner – est l'occasion pour lui de défendre la qualité artistique de certains films. C'est le cas des films *Le Juif Süss* (*Jud Süss*, Veit Harlan, Allemagne, 1940), *Le Président Krüger*, *Le Jeune hitlérien Quex* (*Hitlerjunge Quex. Ein Film von Opfergeist der deutschen Jugend*, Hans Steinhoff, Allemagne, 1933) et *Le Croiseur Sébastopol* (*Weisse Sklaven. Panzerkreuzer "Sewastopol"*, Karl Anton, Allemagne, 1936), et de la qualité de certaines actrices, en particulier Zarah Leander, Marika Rökk et Kristina Söderbaum, qu'on retrouve par ailleurs comme protagonistes dans plusieurs films allemands des années 1950 diffusés en France[225]. Le phénomène de légitimation passe également par la diffusion de plusieurs films produits en Allemagne nazie, dans le circuit des ciné-clubs, comme nous l'avons vu. Les « films hitlériens » ne sont donc pas totalement exclus de l'histoire du cinéma allemand pour la cinéphilie cultivée.

Selon Jacques Siclier,

> « On refuse d'habitude au cinéma hitlérien toute valeur artistique. Et il est bien vrai que ce cinéma, qui recevait ses directives du ministère de la Propagande, n'est pas un cinéma d'auteurs. Même Steinhoff, même Veit Harlan, n'ont pu, à travers les sujets divers qu'ils ont traités, élaborer un univers personnel. Le cinéma hitlérien n'a pas eu d'hommes ; il a eu des films. Beaucoup d'entre eux sont aujourd'hui seuls capables de faire comprendre et d'expliquer le phénomène nazi. Les historiens ont tort de rejeter dix ans de production et de juger le procès sans appel. »[226].

La qualité des films de propagande nazie réside surtout dans leur intérêt sociologique, comme *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, Allemagne, 1934) qui constitue « le plus hallucinant document que le cinéma ait conservé sur la genèse d'une

---

par ceux adressés à Raymond et Colette Borde et l'équipe de la Cinémathèque de Toulouse, dont Pierre Cadars qui valorisera le cinéma nazi dans les années 1970.

[225] Quelques exemples non exhaustifs : Zarah Leander est à l'affiche de *Cuba Cabana* (Fritz Peter Buch, RFA, 1952) en décembre 1953 et de *Ave Maria* (Alfred Braun, RFA, 1953) en septembre 1954 ; Marika Rökk est à l'affiche de *Princesse Czardas* (*Die Csardasfürstin*, Georg Jacoby, RFA, 1951) en juillet 1953 et de *La Chauve-souris*, en juillet 1962 ; Kristina Söderbaum est à l'affiche de plusieurs films du cinéaste Veit Harlan, notamment *L'Eternelle amoureuse* (*Unsterbliche Geliebte*, RFA, 1950-51) qui reçoit un visa en août 1952 et *Prisonnière du Maharadjah* (*Die Gefangene des Maharadscha*, RFA, 1953-54) qui sort en octobre 1954, elle aura un petit rôle dans le film *Karl May* (RFA, 1974) du jeune cinéaste allemand Hans Jürgen Syberberg, mais nous en reparlerons plus tard.

[226] Jacques Siclier, *art.cit.*, p.52.

dictature » et en même temps l'« anti-film d'auteur »[227]. Siclier semble revendiquer le fait que le sens d'un film dépend de l'époque à laquelle il est vu :

> « […] comment contester l'intérêt du *Jeune Hitlérien* de Steinhoff, destiné en 1933 à prouver que l'ordre était du côté des nazis et qui, avec le temps, apparaît comme un acte d'accusation. Le climat social du Berlin des chômeurs et des luttes politiques qui allait jusqu'à la violence est peint avec un réalisme très sobre. Et l'on y voit bien comment l'idéologie fasciste pouvait corrompre la jeunesse. Film hitlérien, qui se retourne lui aussi contre l'hitlérisme. Et l'on aurait pu constater la même chose avec *Le Président Krüger* exaltant en 1940 la lutte du peuple boers opprimé et dénonçant les camps de concentration anglais d'Afrique du Sud. »[228]

5. La critique de la médiocrité des productions allemandes des années 1950

Le (mauvais) goût des spectateurs allemands est régulièrement associé à l'idée répandue de la mort du cinéma allemand dans les années 1950 :

> « Les Allemands […] se détournèrent assez vite d'un genre qui correspondait à leur génie, mais non à leur goût. Ils protestaient contre ces films trop réalistes auxquels ils avaient donné le sobriquet de "Trümmerfilm" (films de ruines) et réclamaient des films d'évasion. […] imitations de Hollywood, films comiques, films d'aventures ou opérettes. »[229]

Cette idée continue d'être véhiculée avec l'apparition des films du « jeune cinéma allemand » dans la seconde moitié des années 1960 :

> « […] les principales causes d'une léthargie alarmante : prolifération du "Heimatfilm" (comédie sentimentale et villageoise), méfiance à l'égard de la réalité passée ou présente, refus de tout engagement politique. »[230]

---

[227] *Ibid*., p.53.

[228] *Ibid*.

[229] Jacques de Ricaumont, *art.cit.,* p.16.

[230] Francis Courtade, *Jeune cinéma allemand*, *op.cit.*, p.5.

La médiocrité de la majorité des productions allemandes des années 1950 est justifiée par la prétendue incapacité des Allemands à aborder le sujet extrêmement sensible du passé récent, du nazisme, ou lorsque c'est le cas, de le faire sous un angle trop manichéen qui pousse souvent à présenter les Allemands comme des victimes, et à accabler le régime Soviétique. Cela n'est sans doute pas sans effet sur l'idée selon laquelle la société allemande des années 1950 a passé sous silence le nazisme et l'horreur des camps de concentration et d'extermination, et l'influence de la thèse de la « culpabilité collective » du peuple allemand. Nous pouvons lire par exemple que « […] la pauvreté artistique du film allemand d'après-guerre est […] l'expression d'une paralysie plus profonde de la conscience politique et sociale. »[231]

> « Pourtant la production de l'immédiat après-guerre était encourageante : "*Les Assassins sont parmi nous*", de Wolfgang Staudte, "*In Jenen Tagen*" de Helmut Käutner ouvraient une porte sur la réalité. Ces films montraient un monde en ruines et en demandaient la raison. Staudte dans un examen de conscience, et Käutner à travers l'histoire d'une automobile, faisaient la critique de l'Allemagne fasciste et de sa prospérité trompeuse, montrant la chasse aux juifs, la guerre de Russie et la fin dans les ruines. Les premiers films de l'après-guerre ont essayé d'aborder le problème du fascisme ; pour une fois, le monde du film correspondait à la réalité, faite de misère et de désarroi ; mais déjà dans ce premier film de Käutner le problème de la responsabilité politique était passé sous silence. "*In jenen Tagen*" pose les problèmes uniquement sur le plan psychologique et individuel, en les privant de leur dimension collective, sociale et politique. Seuls quelques films de l'Est comme "*Les Assassins sont parmi nous*" et "*Rotation*", de Staudte, "*L'Affaire Blum*" de Erich Engels ont posé le problème de la responsabilité civique de l'individu. »[232]

La responsabilité politique de l'individu est contre le fatalisme – qui constitue, comme nous l'avons signalé un reproche formulé à l'encontre du cinéma de l'Ouest – ce qui n'est pas le cas dans les films allemands d'après-guerre, dans lesquels l'individu est prisonnier de son destin, et donc prisonnier de la fatalité. Il nous semble que ce qui est, finalement, au cœur du débat, c'est la fameuse « culpabilité collective ». À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Allemands étaient perçus par une grande partie du monde comme un peuple paria : le peuple qui a laissé faire le nazisme et ses crimes. Au travers de cette terminologie, on devine « […] le

[231] Enno Patalas, « Le cinéma allemand – L'après-guerre », *art.cit.*, p.66.

[232] *Ibid*., p.69-70.

grief des puissances victorieuses selon lequel le peuple allemand tout entier était jugé coupable et condamné par l'opinion mondiale. »[233].

Aleida Assmann – professeure des Universités allemande, qui a beaucoup travaillé sur la mémoire collective, et qui s'inscrit dans la génération de nos jeunes cinéastes (elle est née en 1947) – propose de considérer ce thème récurrent de la culpabilité collective, comme témoin d'un véritable traumatisme vécu par les Allemands – celui de la honte, et non de la culpabilité –, en apportant des preuves de la récurrence du thème dans les discours gouvernementaux, mais aussi dans les arts et surtout au travers des discours relatant des expériences individuelles. Honte qui prend sa source dans un traumatisme vécu par les Allemands lorsqu'ils ont été confrontés aux images des camps de concentration ou même physiquement, par les Alliés qui ont forcé hommes, femmes et enfants à se rendre dans les camps, à voir les cadavres enchevêtrés à la Libération.

L'idée de peuple coupable est très bien évoquée par Thomas Mann, écrivain allemand alors en exil aux Etats-Unis lorsqu'entre 1943 et 1947 – en cela, ce texte est considéré par Assmann comme le récit d'une expérience individuelle –, il écrit *Docteur Faustus*, au sein duquel on peut lire, au travers des mots de son narrateur :

[233] Aleida Assmann, *art.cit*.

> « "Cependant, un général d'outre-Atlantique fait défiler la population de Weimar devant les crématoires du camp de concentration de la région et – doit-on dire : à tort ? – déclare ces bourgeois, qui, sous les apparences de la respectabilité, vaquaient à leurs affaires, en essayant de ne rien savoir en dépit du vent qui leur soufflait au nez la puanteur de la chair humaine brûlée là-bas, il déclare, donc, ces bourgeois complices de ces atrocités désormais mises à nu sur lesquelles il les force à porter leur regard. […] Sont désormais brisés les murs épais de cette cave de torture qu'était devenue l'Allemagne sous la domination d'un pouvoir infâme, voué, dès sa naissance, à sombrer dans le Néant, et voilà notre ignominie qui s'étale ouvertement aux yeux du monde et des commissions étrangères à qui sont partout présentées ces images invraisemblables et qui raconteront chez eux que ce qu'ils ont vu dépasse en horreur tout ce que l'imagination humaine peut concevoir. Je dis : notre ignominie, car est-ce pure hypocondrie de se dire que tout ce qui est allemand, y compris l'esprit allemand, la pensée allemande, la parole allemande, a été touché par cette mise à nu déshonorante et est devenu l'objet d'une profonde suspicion ? […] " »[234]

La lecture d'Aleida Assmann propose de considérer que dans cet extrait,

> « […] sont présents tous les éléments qui touchent au cœur du traumatisme : l'argument de n'avoir rien su, la question de la complicité, la perception forcée des atrocités, le contrôle moral exercé par le monde entier, l'obligation à une identification collective négative, la dévalorisation des traditions allemandes, la nouvelle image des Allemands en tant que peuple paria. […] Tout au long du texte est soulignée la passivité du sujet collectif "peuple allemand", il ne regarde pas, on l'oblige à regarder, il se laisse entraîner et est déclaré complice. »[235]

La question de la « culpabilité collective » est délicate en ce qu'elle désigne à la fois une attitude des Alliés, elle renvoie à une idée de l'opinion mondiale concernant l'Allemagne post-nazie et à un vécu du peuple allemand. Cette terminologie est sans doute surtout lourde d'enjeux politiques : elle est l'expression d'une vision politisée, idéologique. Concrètement, les Allemands ont bel et bien dû faire face à leur passé récent dès la fin de la guerre. Cela est passé par les actions des Alliés qui emmènent de force les populations allemandes dans les camps de concentration, mais qui, aussi, ont mené par exemple une campagne d'affichage dans les rues

---

[234] *Ibid*. Cette traduction diffère légèrement de la traduction proposée par Louise Servicen dans l'édition de 1996. Voir Thomas Mann, *Le docteur Faustus : la vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*, Paris, Albin Michel, 1996, p.514-515.

[235] *Ibid*.

allemandes – sous l'égide des États-Unis, dans le cadre de leur politique de « rééducation » du peuple allemand – des photos des camps étaient affichées, accompagnées d'écriteau du type « Ces actes honteux = votre faute ! » ou encore « Vous avez tranquillement regardé et toléré en silence »[236]. L'expérience de cette campagne a été décrite par Karl Jaspers dans son célèbre ouvrage de 1946 sur la culpabilité, qui émane d'une conférence donnée à l'Université de Heidelberg, alors en zone États-unienne : « "[…] l'expérience qu'elle nous a fait vivre demeure : premièrement, la réalité de l'opinion mondiale nous condamnant en tant que peuple tout entier, et, deuxièmement, notre propre désarroi." »[237].

Dans son travail d'observation des discours sur le passé national-socialiste en Allemagne de l'Ouest à partir de l'historiographie allemande[238], Hélène Camarade part du constat que les chercheurs ont considéré – jusque dans les années 1980 – les années 1950 comme une période d'oubli du passé récent, une période de passage sous silence généralisé, d'amnésie. L'Allemagne de l'Ouest, en 1949, redevient autonome. Alors que de nombreux procès de criminels nazis ont lieu dès la fin de la guerre, ces jugements s'arrêtent net en 1950. Cela est parfaitement explicité par l'historienne Marie-Bénédicte Vincent, spécialiste de la dénazification : ces jugements reposent sur une loi mise en place par les Alliés (« loi du conseil de contrôle allié n°10 du 20 décembre 1945 »[239]), qui est mise en cause par les juristes ouest-allemands à la fin de l'occupation des Alliés, et l'officialisation de la Loi fondamentale du 23 mai 1949 :

> « […] le droit utilisé est un droit étranger et rétroactif. Les catégories pénales utilisées ont été forgées par le tribunal international de Nuremberg, notamment celle de "crime contre l'humanité". À partir des années 1950, la plupart des juristes ouest-allemands s'opposent à l'utilisation de ce droit allié. Ces réticences tiennent à une forme de patriotisme et au

[236] Aleida Assmann reprend ici Dagmar Barnow, *Germany 1945. Views of War et Violence*, Bloomington, 1997.

[237] Aleida Assmann, *art.cit*. Encore une fois, la traduction proposée diffère de celle que l'on trouve dans la traduction effectuée par Jeanne Hersch : « Cette affiche, on l'a déjà presque oubliée. Pourtant l'effet qu'elle a produit sur nous persiste : d'abord, elle nous a appris que l'opinion publique mondiale nous condamne en tant que peuple, en bloc ; ensuite, elle a profondément ébranlé notre propre conscience. », in Karl Jaspers, *La culpabilité allemande*, Paris, Minuit, « Arguments », 1990, p.60.

[238] Hélène Camarade, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel. », Paris, Presses de Science Po, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, février 2011, n°110, p.83-95. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-2-page-83.htm].

[239] « Fritz Bauer, un héros allemand : entretien avec Marie-Bénédicte Vincent, historienne ». [En ligne : https://www.zerodeconduite.net/ressources/3406].

> raisonnement juridique selon lequel on ne condamne pas un individu en utilisant des catégories rétroactives, d'autant que la Loi fondamentale de 1949 interdit celles-ci. La justice de la RFA utilise donc le Code pénal allemand de 1871, en l'occurrence la catégorie du "meurtre", et non celle de "crime contre l'humanité", y compris lors du procès d'Auschwitz. Cependant, pour établir un meurtre, il faut un témoin qui atteste avoir vu, ce qui rend compliquée l'administration de la preuve. »[240]

Cette idée de silence est également profondément liée au constat que beaucoup d'anciens nazis, plus ou moins impliqués dans le système, sont encore en poste, comme dans l'industrie cinématographique. Le programme de dénazification mis en place par les Alliés à la fin de la Seconde guerre est officiellement arrêté en 1948, du côté soviétique comme du côté américain, au profit d'une « politique d'amnistie et de réhabilitation […] poursuivie par la RFA après 1949. »[241]. Marie-Bénédicte Vincent explique qu'en 1950-1951, « […] toute une législation est adoptée en RFA pour restaurer les droits des fonctionnaires au passé nazi, qui sont réintégrés. »[242]. La dénazification est un phénomène beaucoup plus complexe que ce qu'on imagine bien souvent. Comme Vincent le signale, il y avait énormément d'adhérents au parti nazi, la grande majorité des fonctionnaires ont pris leur carte dès 1937, et parallèlement, après-guerre, la reconstruction de l'Allemagne nécessitait beaucoup de forces humaines : comment faire concrètement sans faire appel du tout aux personnes qui se sont compromises sous le nazisme ? Par ailleurs, comme le signale Vincent, toutes les personnes n'ont pas été impliquées au même niveau :

---

[240] *Ibid*.

[241] Marie-Bénédicte Vincent, « De la dénazification à la réintégration des fonctionnaires. Comment construire une éthique de la fonction publique en Allemagne de l'Ouest après 1945 ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, janvier 2014, n°121. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2014-1-page-3.htm].

[242] « Fritz Bauer, un héros allemand […] », *art.cit*.

> « […] tous les anciens membres du Parti nazi ne sont pas des idéologues. […] Il serait abusif de dire que tous sont des nazis convaincus. Mais ils ont accepté d'être intégrés, de leur plein gré ou sous contrainte, dans un régime dictatorial et criminel. Après la guerre, ils ne militent pas dans des partis néo-nazis. La plupart adhèrent aux trois principaux partis de la RFA : les chrétiens-démocrates, les libéraux ou les sociaux-démocrates. Ils ne forment pas de forces hostiles à la démocratie qui auraient cherché à la renverser. Tous les fonctionnaires ne sont pas criminels, mais ils sont tous compromis et il y a une certaine solidarité dans cette compromission. De ce fait, la plupart des fonctionnaires se sont tus sur leur passé. Il y a eu beaucoup de travaux d'historiens sur le silence pendant les années 1950. On ne parle pas du passé, qui est un sujet tabou. C'est compromettant pour tout le monde […]. Le silence des années 1950 permet le consensus et l'intégration du plus grand nombre. Il permet de travailler ensemble. En effet, dans chaque administration coexistent des personnes qui ont été persécutées et envoyées en camp de concentration, comme [Fritz] Bauer en 1933, avec des personnes engagées dans la répression. »[243]

Le silence désigne un véritable silence qui a eu lieu durant cette décennie, celui des fonctionnaires sur leur passé nazi, et qui a permis finalement de redresser l'Allemagne sur le plan économique – le fameux « miracle économique ». Ce qui explique qu'on retrouve beaucoup d'anciens nazis, notamment dans l'administration, la politique, l'Université, la justice, la police et plus globalement à des postes de fonctionnaires. La RDA – dont le paradigme mémoriel, quant à lui, est et reste l'antifascisme, tout au long de ses quelques décennies d'existence – utilise ce phénomène de réintégration pour contrer la RFA : elle participe à ces révélations, au travers de la campagne « *Nazi-Blutrichter* », menée entre 1957 et 1959, « qui a pour but de dénoncer la présence dans l'appareil judiciaire ouest-allemand d'un millier de juristes impliqués dans la justice nationale-socialiste. »[244]. Elle dénonce particulièrement la présence aux côtés d'Adenauer de Hans Globke, qui, sans adhérer au parti nazi, a participé à l'établissement des lois raciales de Nuremberg.

L'idée de silence renvoie également à l'attitude de la population allemande dans les années 1950, liée au miracle économique et au traumatisme de la guerre, ainsi que de la misère sociale qui régnait pendant l'occupation des Alliés. Vincent l'explique très bien :

---

[243] *Ibid*.

[244] Hélène Camarade, *art.cit.*, p.85.

> « Pendant les années 1950, la population allemande se désintéresse de la politique, après la période nazie où elle a connu trop de politique. Il y a une distance vis-à-vis des idéologies et des programmes politiques. Les gens se replient vers la reconstruction économique et le confort matériel. Comme en France, les années 1950 sont une grande période de changement du quotidien avec le développement de l'équipement électroménager et des automobiles. C'est encore plus fort pour les Allemands qui ont connu de 1945 à la réforme monétaire de 1948 l'extrême chaos et la misère. On a faim en Allemagne pendant l'occupation. Même des gens qui disposaient d'un traitement, comme les fonctionnaires, ont été confrontés aux difficultés matérielles. Ils n'avaient pas de chauffage, ne mangeaient pas à leur faim, la plupart avaient perdu leur logement, leur famille, les villes étaient détruites. Dans les années 1950, avoir accès à tous ces biens de consommation est extraordinaire pour eux. »[245]

Cependant, la thèse de cette germaniste va à l'encontre du discours dominant qui considère que c'est la révolte étudiante de 1967 qui a inventé le travail sur le passé en Allemagne. En effet, déjà dans les années 1950, le passé nazi est loin d'être absent même s'il « n'occupe pas le devant de la scène politique, judiciaire, médiatique et artistique […] »[246]. La société allemande de l'ouest dans les années 1950 est en fait profondément marquée par la confrontation à l'horreur des camps de concentration, ainsi que par le constat de la « continuité des élites », et par la conscience d'un déficit dans le jugement des crimes nazis. Cette continuité des élites et le jugement des crimes et criminels nazis sont les deux thématiques centrales qui animent le débat public en Allemagne de l'Ouest vers la fin des années 1950.

Les historiens s'accordent sur l'année 1958 pour commencer la périodisation de ce tournant. Cette année est marquée par le procès des *Einsatzgruppen* à Ulm. En septembre 1947, 24 membres des *Einsatzgruppen* sont condamnés : « […] deux sont condamnés à la prison à vie, six à des peines plus légères, quatorze à la mort par pendaison. Seuls quatre d'entre eux furent effectivement exécutés […]. »[247]. Le procès d'Ulm permet la libération des dix membres des escadrons de la mort condamnés à la prison à vie dix ans plus tôt. Apparaît aux yeux de l'opinion allemande le déficit dans le jugement des crimes nazis. La même année est marquée par la création de services de recherches sur les crimes nazis dans chaque *Land* (*Zentrale Stelle*

[245] « Fritz Bauer : un héro allemand […] », *art.cit.*.

[246] Hélène Camarade, *art.cit*., p.83.

[247] Michaël Prazan, *Einsatzgruppen. Sur les traces des commandos de la mort nazis*, Paris, Seuil, 2013, p.552.

der Landesjus- tizverwaltungen zur Aufklärung von natio- nalsozialistischen Verbrechen[248]). Service mis en place suite à la mise en cause de l'efficacité du système allemand dans le jugement des criminels nazis qui présente « un déficit criant »[249]. Avec cet événement s'amorce une période pendant laquelle se tiennent d'importants procès de criminels nazis, tel Eichmann. Le génocide des Juifs apparaît en même temps, pour la première fois, sur le devant de la scène. Renforcé par un antisémitisme toujours bien présent dans l'Allemagne d'après-guerre.

L'année 1959 par exemple est marquée par une vague d'actes antisémites dont le plus rappelé, y compris par Camarade, est « la profanation de la synagogue de Cologne dans la nuit de Noël 1959. »[250]. On estime que cette montée de l'antisémitisme en Allemagne de l'ouest à cette époque émane d'un manque au niveau de l'éducation, qui va donner lieu à une réforme de l'éducation.

On constate, en effet,

> « qu'il existe chez les jeunes Allemands un déficit de connaissances au sujet du passé récent. Jusqu'ici […] les manuels scolaires ne mentionnent la Seconde Guerre mondiale que sous l'angle de la politique internationale et passent sous silence la destruction des juifs d'Europe ou la résistance allemande. »[251]

Ces formes de résurgence de nazisme dans la société d'après-guerre – la présence de fonctionnaires qui avaient participé au régime nazi, le déficit des jugements des crimes, et les actes antisémites – est à l'origine en Allemagne de l'Ouest d'une véritable réflexion sur les interactions passé/présent : « La survivance du passé dans le présent devient la pierre angulaire

[248] Marie-Bénédicte Vincent explique dans l'entretien sur Fritz Bauer : « Les ministres de la Justice de tous les Länder et du gouvernement fédéral décident alors de créer une administration spécialisée dans la poursuite judiciaire des criminels nazis. C'est un tournant fondamental : établie à Ludwigsburg, cette agence centrale n'a pas le pouvoir de lancer des investigations pénales, mais elle prépare en amont les poursuites, constitue des dossiers, fait des enquêtes, puis les transmet aux parquets. Elle permet ainsi une relance importante des procédures. Ce travail aboutit aux procès des années 1960, et en particulier à celui d'Auschwitz (1963-1965). ».

[249] Hélène Camarade, *Ibid*., p.85.

[250] *Ibid*., p.86.

[251] *Ibid*., p.87.

du débat […] »[252]. Camarade rappelle qu'à l'époque, Adorno avait déclaré considérer « "la perpétuation du national-socialisme dans la démocratie comme potentiellement plus dangereuse que la perpétuation de tendances fascistes contre la démocratie" »[253]. Réflexion qui est d'ailleurs très visible chez nos jeunes cinéastes, tant pour la génération de Schlöndorff que celle de Fassbinder. De nombreux longs métrages sont caractérisés par cette réflexion, c'est même une catégorisation usitée par les critiques qui s'intéressent à cet objet et tentent de l'historiciser.

6. Les années 1950 et la construction d'une jeunesse cultivée et engagée

Les années 1950 sont la décennie pendant laquelle de nombreux jeunes cinéastes allemands qui vont participer à la construction du « jeune cinéma allemand » grandissent, en tant qu'enfants ou adolescents. En même temps, en Allemagne comme en France, la jeunesse – de plus en plus nombreuse avec les effets des baby-boom – prend une importance aux yeux de la société, et des pouvoirs publics.

Un véritable espoir est observé dans la presse en France, notamment au travers de ces propos d'Enno Patalas :

> « […] les espoirs du jeune cinéma allemand. Voilà tout le drame : que les producteurs comprennent que leur industrie a besoin d'être rajeunie par un sang nouveau. Alors, le cinéma allemand, qui contrairement à ce que d'aucuns voudraient croire, n'est pas mort, mais seulement endormi, se réveillera pour le plus grand bonheur des cinéphiles qui continuent d'espérer en lui. »[254]

Parallèlement, Lotte Eisner signale l'existence, en Allemagne, d'« […] affamés du film de qualité »[255]. Par cette expression Lotte Eisner désigne les jeunes Allemands qui fréquentent alors les ciné-clubs et qui sont à la recherche de « bons » films, différents de ceux diffusés en

---

[252] *Ibid*.

[253] *Ibid*., p.88.

[254] Enno Patalas, « Le cinéma allemand – L'après-guerre », *art.cit.*, p.96.

[255] Lotte Eisner, « Les affamés du film de qualité », *Cahiers du cinéma*, n°29, décembre 1953, p.36-37.

salles, en Allemagne, qui eux ne répondent pas à leurs attentes. Des films étrangers, français principalement. Et diffusés en VO. Elle parle plus précisément de Bad-Ems que nous avons évoqué dans un précédent chapitre.

Il nous semble que des deux côtés du Rhin, un décalage est de plus en plus marqué entre les attentes de la cinéphilie cultivée, qui va remplir de plus en plus les salles de cinéma à partir des années 1960, et l'offre proposée par les salles, encore adaptée à des publics plus populaires, avec un niveau d'éducation moindre, et de fait des goûts différents[256]. Ces derniers vont, quant à eux, déserter les salles de cinéma, notamment en raison de l'augmentation du prix de la place, et avec l'arrivée du téléviseur qui va leur permettre de voir des films, à moindre coût. La mort du cinéma allemand renvoie à la fois au cinéma sous l'emprise nazie, à la médiocrité des films allemands sur le marché cinématographique français depuis l'immédiat après-guerre, et aux films « de genre » qui circulent avec les productions allemandes de qualité dans les années 1960 : des films qui ne répondent pas aux attentes à la fois thématiques, discursives et formelles d'un public intellectuel qui apprécie les productions de la Nouvelle vague et du Néoréalisme italien et un public plus ordinaire, le public en général, aux sensibilités renouvelées ou plutôt en cours de renouvellement. La cinéphilie cultivée attend une « Nouvelle vague » allemande, qui semble devoir passer par l'expression de la jeunesse, déjà visible par le biais du court métrage – comme les cinéastes le revendiquaient dans le Manifeste d'Oberhausen :

> « Mais en attendant l'éclosion d'une éventuelle "nouvelle vague" allemande, que semble annoncer une grande amélioration de la qualité des courts-métrages de première partie, il faut courir voir l'extraordinaire film de Bernard Wicki *Le Pont*, dont on m'annonce la très prochaine distribution parisienne. »[257]

Un autre événement nous semble renforcer les propos de Camarade et d'Assmann, ainsi que du rôle des arts dans la réflexion sur le passé. Celui de la création de *Nuit et brouillard*, et de sa diffusion en Allemagne. L'impact de ce document dans le monde entier, au travers des décennies, mérite qu'on s'y arrête, d'autant plus que nos jeunes cinéastes s'inscrivent directement parmi les publics impactés par cette production. Les images des camps de concentration de ce film sont souvent les premières que nous avons découvertes à l'école. Le

[256] Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.

[257] Yves Boisset, « Lettre d'Allemagne », *Cinéma*, n°46, mai 1960, p.73.

chercheur néerlandais Ewout van der Knaap défend également cette importance en dirigeant un ouvrage sur la réception du film dans le monde[258], et notamment en Allemagne.

Certains historiens prétendent qu'il faut en fait attendre la diffusion du film-série *Holocauste* (*Holocaust*, Marvin J. Chomsky, USA, 1978) pour que la conscience du peuple allemand s'éveille réellement sur les politiques de déportation et d'extermination de masse, mises en place par le régime nazi. En réalité, ce que désigne l'holocauste était connu bien avant l'apparition du terme, et van der Knaap démontre que *Nuit et brouillard* a largement participé à cet éveil, cette prise de conscience. Ce document est diffusé en Allemagne de l'Ouest en décembre 1956, dans un contexte particulier puisque l'Allemagne de l'Ouest est à nouveau autonome, elle a aussi intégré l'OTAN, et peut ainsi restructurer son armée. Nous sommes également, à l'époque, dans une Allemagne de l'Ouest profondément anticommuniste, où on l'a vu, l'ennemi n'est plus le fascisme mais le communisme, ce qui a facilité la réintégration d'anciens nazis dans des structures publiques.

Les débats autour de la diffusion de *Nuit et brouillard* à Cannes, comme en Allemagne de l'Ouest, témoignent de l'importance du film, et de la reconnaissance des impacts profonds qu'il pourrait avoir sur les populations. L'interdiction cannoise a largement participé à l'augmentation de la popularité du film en Allemagne. La question de la diffusion de *Nuit et Brouillard* en Allemagne de l'Ouest, qui se pose immédiatement, n'échappe pas à d'autres problèmes. Ewout van der Knaap rend compte, dans son chapitre, de toutes les étapes que ce film a traversées avant d'arriver à finalement être inscrit dans les programmes scolaires allemands. Nous n'en rendrons pas compte de manière systématique, mais nous allons signaler quelques faits qui nous semblent importants.

De nombreuses personnes et organisations de différents bords politiques – des conservateurs du CDU aux progressistes et réformateurs – plaident pour une diffusion massive du film en Allemagne de l'Ouest. Si certains conservateurs qui étaient contre sa diffusion à Cannes sont pour qu'elle soit effective en Allemagne de l'Ouest, c'est pour l'aspect éducatif du film. Nous avons évoqué plus tôt le manque de connaissances des jeunes Allemands dans les années 1950 quant au passé récent, nous avons également évoqué la persistance de l'antisémitisme. Le film apparaît comme un moyen de pallier cette situation. Par exemple, van der Knaap rapporte que

[258] Ewout van der Knaap (éd.), *Uncovering the Holocaust : the International Reception of Night and Fog*, *op.cit.*

la *Bundeszentrale für Heimatdienst* (*Agence fédérale pour l'éducation civique*) plaide, en juin 1956, pour cette diffusion massive, avec sous-titrages et textes en langue allemande, et surtout gratuitement pour les organisations de jeunesse et les ciné-clubs. L'objectif est clair : lutter contre les tendances totalitaristes et la radicalisation de la droite. La dimension éducative du film est évidente. L'idée d'une version allemande va faire débat pendant plusieurs mois, van der Knaap s'arrête longuement sur les étapes qui lui ont permis de voir le jour, en pointant les éléments de débats entre les traducteurs, les doubleurs, le réalisateur et l'auteur du texte.

Au début de l'année 1957, des copies sont disponibles, gratuitement. Van der Knaap estime leur nombre à 200. Plusieurs organisations font appel à l'État fédéral[259] pour recevoir une copie, le film est diffusé à des policiers en formation, dans des ciné-clubs, des universités – notamment à Hamburg où des étudiants travaillent sur le néo-nazisme – des organisations religieuses également, protestantes, comme le *Evangelisches Filmreferat Nord-West*, basé à Hamburg. Une seule organisation fait l'objet d'un refus, une organisation d'objecteurs de conscience, contre la conscription (*Interessengemeinschaft der Wehrdienstgegner Ostfriesland*), le gouvernement fédéral craignait que le film serve d'argument à ceux qui veulent contrer la reconstruction de l'armée allemande. Il s'agit là d'un enjeu important en Allemagne de l'Ouest, en juillet 1956, l'Allemagne de l'Ouest signe l'acte de conscription pour tous les hommes âgés de 18 à 45 ans. 1000 volontaires, selon van der Knaap, se manifestent pour rejoindre la Bundeswehr, ce qui effraie une partie de la population, angoissée à l'idée d'un retour des idées nazies dans la nouvelle Allemagne :

> « The issue of former servants of the Third Reich bringing their ideas with them to the New German state was one that concerned all levels of post-war German society in all its permutations. »[260]

Les projections du film mobilisent beaucoup la jeunesse, en particulier celle qui fait des études. Par exemple, en juin 1956, la section allemande du Mouvement de jeunesse européen organise plusieurs projections à Bonn, à Berlin, ainsi qu'à Munich. À Bonn, une enquête a montré que l'audience était composée à 48,5% de jeunes entre 20 et 30 ans. Un questionnaire était diffusé, et les résultats font apparaître, déjà en 1956, le fossé générationnel, remarque van der Knaap,

[259] Ewout van der Knaap, « Enlightening procedures : Nacht und Nebel in Germany », *art.cit.*, p.59-60.

[260] Proposition de traduction : « La question des anciens fonctionnaires du IIIe Reich qui apporteraient leurs idées avec eux dans le nouvel État Allemand a été une question qui est intervenue à tous les niveaux de la société allemande d'après-guerre, dans toutes ses permutations. », *Ibid.*, p.60.

qu'on pourrait résumer rapidement par la volonté de savoir du côté des plus jeunes, et le besoin d'oublier, du côté des plus âgés. Finalement, l'intérêt pour la compréhension du passé est une problématique qui anime la jeunesse qui n'a pas vécu le national-socialisme. On observe, en même temps, la peur du retour du nazisme, la méfiance envers ses résurgences dix ans après la Libération. Comme le montre le chercheur néerlandais, en prenant l'exemple de discussions suivant la projection du film dans un centre d'éducation pour adultes, la majorité des spectateurs étant des jeunes (90 personnes sur les 140 participants ont 18 ans) :

> « […] many of those present could not believe the Holocaust had actually happened. A discussion ensued which dealt with the chances of such genocide ever happening again. It was clear from the discussion how much doubt there was concerning the security of the current political order, even though no one wanted a dictatorship (Geyer 1957). In short, the film caused people to reflect on the stability of their own nation. »[261]

Il est important de signaler, comme le fait van der Knaap, qu'en 1956 a eu lieu l'insurrection de Budapest. Un événement qui a beaucoup d'importance, qui participe à l'éveil des consciences politiques à cette époque, en particulier chez les plus jeunes. C'est un des événements majeurs qui participent à leur formation politique.

Dans le contexte scolaire, le film, compte tenu des images choquantes, est d'abord montré à des personnes de plus de 16 ans. Sa diffusion dans ce cadre est exceptionnelle. Historique, d'une part, parce que c'est la première fois qu'un film entre dans le programme scolaire et que cela éclaire une nouvelle conception du film, et d'autre part, parce qu'elle vient combler un manque important : l'absence de réflexion sur les atrocités du régime nazi, comme nous l'avons déjà signalé plus tôt. Le film est systématiquement accompagné d'une présentation, et suivi d'une discussion, ainsi que d'un livret pédagogique : un texte qui aborde le système concentrationnaire et les différents aspects de la persécution des Juifs en Allemagne. Aussi, il est diffusé sans générique – ce qui permet en même temps à l'Allemagne de l'Ouest de ne pas reconnaître l'auteur de la bande originale, Hanns Eisler, qui a fui le régime nazi, et était proche

[261] Proposition de traduction : « […] beaucoup de personnes présentes n'arrivaient pas à croire que l'Holocauste se soit produit. Une discussion a suivi sur les possibilités qu'un tel génocide se produise à nouveau. Il ressortait de manière claire de la discussion combien il y avait de doute sur la sécurité de l'ordre politique actuel, même si personne ne souhaitait une dictature (Geyer, 1957). En bref, le film a amené les personnes à réfléchir sur la stabilité de leur propre nation. » *Ibid.*, p.65.

des communistes, en particulier de Brecht, ce qui était encore tabou comme nous l'avons évoqué – afin de le différencier des autres films, de valoriser le film comme document.

Dans les années 1960, le film est de plus en plus diffusé dans le cadre scolaire, même si certains Länder s'y opposent comme la Bavière, des enseignants prennent le parti de le diffuser quand même. Le film est diffusé à de plus en plus de personnes : van der Knaap rapporte que jusqu'au début de cette décennie, les filles étaient souvent exclues des projections, aussi la limite d'âge va se réduire. Le pic de location du film se situe en 1964, année des procès d'Auschwitz. Mais on avait déjà remarqué une augmentation qui correspond au déroulement du procès Eichmann en 1961.

Hélène Camarade rappelle le succès rencontré par *Le Journal d'Anne Frank* en Allemagne[262], succès qui fait demander à la maison d'édition allemande Fischer l'acquisition des droits pour traduire *Se questo è un uomo* (1958) de Primo Levi[263]. Un véritable renouvellement des discours sur le passé et la société contemporaine, dans les arts, tant la littérature que le cinéma, mais aussi le théâtre, est à l'œuvre dans les années 1960, qui voient alors poindre le « jeune cinéma allemand », qui puise d'ailleurs allègrement dans les domaines de la nouvelle littérature allemande et du théâtre. Notons que la télévision allemande est également un des lieux de passage important, comme le signale Camarade, qui observe

> « une très nette augmentation des émissions consacrées au national-socialisme entre 1955 et 1965. Les quatorze épisodes de la série documentaire *Das Dritte Reich* (*Le Troisième Reich*) sont par exemple diffusés d'octobre 1960 à mai 1961, puis rediffusés en 1963. La série est suivie par quinze millions de téléspectateurs, c'est-à-dire environ un cinquième de la population ouest-allemande. »[264]

[262] Le journal de la petite, modifié par son père, est édité pour la première fois en 1947 à Amsterdam par la maison d'édition Contact Publishing. Il faut attendre 1950 pour que soit publié l'ouvrage en langue allemande, *Das Tagebuch der Anne Frank*, par la maison d'édition Lambert Schneider.

[263] Plus connu aujourd'hui sous le titre de *Si c'est un homme* – titre choisi par la maison d'édition Julliard en 1987 – le témoignage de Levi est traduit en français et publié pour la première fois en 1961 sous le titre de *J'étais un homme* (Paris, Buchet-Chastel).

[264] Hélène Camarade, *art.cit.*, p.88.

Conclusion de la première partie

Il nous semble pouvoir affirmer que les années d'immédiat après-guerre et la décennie 1950 ne sont pas entièrement synonymes de mort du cinéma allemand, au contraire, elles sont celles des balbutiements de sa reconstruction, dans laquelle s'inscrit l'origine des films du « jeune cinéma allemand ». La mort du cinéma allemand associée aux années 1950 apparaît plutôt comme une question de perception. Une demande est toujours existante en France – en témoigne la présence des films sur le marché et la continuité des diffusions de films réalisés sous le nazisme. La mort du cinéma allemand symbolise plus l'absence de qualité aux yeux de la cinéphilie cultivée, qui témoigne en même temps d'une évolution des goûts du public.

La perception des films allemands en France dans les années 1950 et au début des années 1960 est influencée par le constat de renouvellement des cinématographies nationales dans de nombreux pays qui ont été touchés par la Seconde Guerre mondiale. De fait, l'attente concernant les films allemands produits après-guerre est impactée par l'attachement provoqué par les films néoréalistes. L'attachement à certains cinéastes et films – principalement la production réaliste de l'immédiat après-guerre – permet d'illustrer des attentes spécifiques. Les films réalistes de l'immédiat après-guerre sont perçus comme les premiers frémissements d'un « nouveau cinéma allemand ». Derrière cet intérêt pour le réalisme – la description critique de la société contemporaine et celle du passé récent – une conception du cinéma se profile : celle d'un cinéma éducatif, qui permet de penser le monde, pour mieux le transformer.

On voit bien la nécessité, pour les critiques notamment, d'un cinéma qui doit s'émanciper des genres populaires pour proposer une réflexion, et non un divertissement qui viserait à nous détourner des malheurs de la guerre. L'industrie du cinéma allemande, doit faire face aux enjeux symboliques et matériels de la Seconde Guerre mondiale. Elle doit faire face aux pertes, et aux continuités du nazisme, comme à l'absence de force de travail autre que celle des anciens cinéastes compromis avec le régime nazi. Il s'agit de reconstruire un cinéma national, créer un cinéma de qualité qui permettrait le rayonnement de l'Allemagne de l'Ouest à l'international – par la promotion de la qualité de manière institutionnelle. Nous avons vu à quel point le cinéma et la constitution du marché sont impactés par les institutions mais aussi par d'autres acteurs : les réseaux cinéphiles par exemple. Maintenant que nous avons éclairé un certain nombre d'attentes et d'enjeux qui permettent de rendre compte d'un contexte d'introduction favorable

au développement des films du « jeune cinéma allemand », la seconde partie de cette étude va nous permettre d'interroger sa phase de constitution.

SECONDE PARTIE – la renaissance du cinéma allemand en France par le jeune cinéma (1966-1973)

Cette période est marquée par l'apparition de premiers films de jeunes cinéastes allemands, puis la récurrence de plusieurs d'entre eux. Elle semble concrétiser le développement du « jeune cinéma allemand » en France. Cette impression est corroborée par un ensemble de discours, dans la presse généraliste comme la presse spécialisée, marqué par l'idée de renaissance du cinéma allemand. Il s'agit dans cette partie d'en interroger les modalités. De quoi le « jeune cinéma allemand » est-il le nom ? Cette partie vise à éclairer la construction du « jeune cinéma allemand » en France, et les objets qui le constituent. En même temps qu'elle nous permettra de prolonger l'ouverture de certaines portes, entamée dans la première partie, comme les enjeux institutionnels, l'interculturalité, et l'impact générationnel à la fois sur la production – par l'apparition d'un groupe de jeunes cinéastes – et sur la réception – par le renouvellement conjoint du public français, en cours dans la décennie précédente.

Dans le premier chapitre, nous allons observer dans un premier temps avec quelles autres productions germanophones ces films circulent, afin d'interroger les spécificités des films réalisés par nos jeunes réalisateurs. Nous identifierons ainsi à partir de quels objets a été introduit et s'est constitué le « jeune cinéma allemand » en France, et quelles ont été les modalités pratiques de leur circulation. Modalités symboliques également, nous interrogerons les objets cinématographiques en question, au travers de la spécificité des thématiques abordées par les films du « jeune cinéma allemand ».

Dans le second chapitre, nous identifierons un certain nombre d'acteurs qui ont permis la circulation matérielle de ces films, et la constitution de leur prix symbolique. Nous questionnerons le rôle qu'a pu jouer la cinéphilie cultivée, par le biais des revues spécialisées, dans la promotion du « jeune cinéma allemand » en France. Nous verrons quelles sont les caractéristiques de cette cinéphilie.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous analyserons les discours qui ont entouré la circulation des films en France, au travers d'une observation de la presse spécialisée et généraliste. Ces analyses permettront de saisir des formes d'attachement et d'intéressement à ces films, dont nous tenterons de faire émerger les principaux enjeux dans le contexte bouillonnant des « années 1968 ».

Chapitre 1. L'introduction du « jeune cinéma allemand » en France au regard de l'offre allemande : genres, thématiques et circulation

Dans la seconde moitié des années 1960 et le début des années 1970, les films du « jeune cinéma allemand » circulent en même temps que d'autres films, réalisés par des réalisateurs plus âgés. De 1966 à 1973, chaque année, environ 10 productions allemandes circulent en France et 20 coproductions. Sur cette période, nous avons, en effet, identifié 249 films « germanophones »[265] ayant obtenu un visa de circulation. Sur l'ensemble des films produits et coproduits par la RFA, 90 sont des productions purement allemandes de l'Ouest. Un regard sur les récurrences des genres et des équipes techniques permettra d'identifier le contexte d'introduction des films du « jeune cinéma allemand » parmi l'offre allemande.

1. Les films allemands en circulation de 1966 à 1973 : quels genres ?

Deux films musicaux font exception à la règle de la disparation de ce genre dans les années 1960 : *L'Homme qui vient de la nuit* (Jean-Claude Dague, France-RFA, 1970) et *L'Orphelin à la voix d'or* (*Heintje, Ein Herz geht auf Reisen*, RFA, 1969). Un seul mélodrame est observable, un « mélodrame érotique », *La Chasse aux filles* (*Treigbut der Grosstadt*, Harald Gabriel, RFA, 1967). Comme dans toutes cinématographies, la comédie et le drame continuent de se placer en tête. Parmi l'ensemble des productions et coproductions identifiées (296) – y compris celles dont le visa n'a pas pu être trouvé – nous observons la présence de 38 comédies, et 47 drames.

La majorité des films de nos jeunes réalisateurs allemands s'inscrivent parmi les productions identifiées comme des « drames » (*Scènes de chasse en Bavière* [*Jagdszenen aus Niederbayern*, Peter Fleischmann, RFA, 1968], *La Route parallèle*, *Je t'aime, je te tue* [*Ich liebe dich, ich töte dich*, Uwe Brandner, RFA, 1970], *Les Cloches de Silésie* [*Das Unheil*, Peter Fleischmann, RFA-France, 1970]), et plus particulièrement le sous-genre du « drame psychologique » (*Feu de paille* [*Strohfeuer*, Volker Schlöndorff, RFA, 1972], *Tatouage*, *Signes de vie*, *Les Désarrois de l'élève Törless*, *Anita G.*, *Non réconciliés ou seule la violence aide où la violence règne* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, RFA, 1964]). Trois autres productions de jeunes cinéastes renvoient au genre

[265] Ce corpus inclue six productions autrichiennes, deux coproductions autrichiennes et deux productions luxembourgeoises.

dramatique : le « drame de guerre » *Je le veux vivant* (*Mensch und Bestie*, Edwin Zbonek, RFA, 1963). Produit par Artur Brauner dans la section « art » de sa maison de production (la CCC Filmkunst), son jeune réalisateur, Edwin Zbonek (1928) est Autrichien. Le film porte sur l'histoire de deux frères : Willy (Günther Ungeheuer) rejoint le mouvement nazi et devient gardien d'un camp de concentration, près du front de l'Est où est interné son frère, Franz Köhler (Götz George). Nous sommes en 1944, les Russes s'apprêtent à libérer l'Allemagne du joug nazi. Le kapo du camp prévoit de tuer l'ensemble des détenus du camp. Les prisonniers l'apprennent et choisissent Franz pour prendre la fuite et aller chercher de l'aide. Franz est poursuivi, et s'il réussit à échapper quelques temps aux SS et qu'il a presque atteint le front russe, son frère, Willy, l'abat. Parmi les « drames de guerre », « films de guerre » ou « épisodes de guerre », il s'agit de la seule production « purement » allemande. *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* (*Der plözliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, Volker Schlöndorff, RFA, 1970) est catégorisé comme un « drame social » et *Vivre à tout prix* (*Mord und Totschlag*, Volker Schlöndorff, RFA, 1966) est situé entre le « drame » et le « crime ».

Parmi les genres communs, le plus récurrent est le « policier » avec 33 films. Il inclut le drame policier, les aventures policières, « policier science-fiction », policier « de jeunes » et le crime, ou plus précisément le *Krimi*[266]. Le succès du policier allemand est visible sur le long terme, pensons par exemple aux dizaines d'années pendant lesquelles ont été diffusées des séries policières allemandes à la télévision française, principalement l'après-midi : *Inspecteur Derrick* (*Derrick*, RFA, 1974-1998) et *Le Renard* (*Der Alte*, RFA, 1977-) en particulier. Si la seconde est encore programmée aujourd'hui, la diffusion de la première a été interrompue en 2013 à la suite de révélations sur la compromission de Horst Tappert, le protagoniste, avec le régime nazi, pendant sa jeunesse.

Notons que le film policier nous confronte à la complexité de la définition d'un film allemand. Alors que les films de *James Bond*, adaptations des romans à succès de Ian Fleming, dont le premier opus est produit en 1962 : *James Bond 007 contre Dr. No* (*Dr. No*, Terence Young, GB, 1962) sont alors très à la mode, on note la circulation en France d'une série de films allemands, dans laquelle Joachim Fuchsberger incarne souvent le protagoniste de romans policiers anglais célèbres, notamment : *La Malédiction du serpent jaune* (*Der Fluch der gelben Schlange*, Franz Josef Gottlieb, RFA, 1962), *Le Crapaud masqué* (*Der schwarze Abt*, Franz

[266] Sur l'histoire du *Krimi*, qui vient de la littérature, voir : Vincent Platini, *Lire, s'évader, résister. Essai sur la culture de masse sous le IIIe Reich*, Paris, La Découverte, 2014.

Josef Gottlieb, RFA, 1963), *Le Défi du Maltais* (*Der Hexer*, Alfred Vohrer, RFA, 1964), *L'Attaque du fourgon postal* (*Zimmer 13*, Harald Reinl, RFA-France, 1963), *Le Requin harponne Scotland Yard* (*Das Gasthaus an der Themse*, Alfred Vohrer, RFA, 1962), *Les Mystères de Londres* (*Die toten Augen von London*, Alfred Vohrer, RFA, 1961), *Scotland Yard contre le masque*, *Le Narcisse jaune intrigue Scotland Yard* (*Das Geheimnis das Narzissen*, Akos von Rathonyi, GB-RFA, 1961). Il s'agit des adaptations des romans policiers de l'écrivain britannique Edgar Wallace, produits principalement par Rialto – pour laquelle Philipsen avait acheté l'ensemble des droits des ouvrages de Wallace –, et la CCC Film. Un second cas est à mentionner, celle de la série de films rattachée au genre du *Krimi* mettant en scène le personnage de roman Jerry Cotton. Dans ces films allemands, le protagoniste est incarné par l'acteur américain George Nader : *Jerry Cotton, G-Man agent FBI* (*Schüsse aus dem Geigenkasten*, Fritz Umgelter, RFA, 1965), *Jerry Cotton contre les gangs de Manhattan* (*Mordnacht in Manhattan*, Harald Philipp, RFA, 1965), *Razzia au FBI* (*Um null Uhr schnappt die Falle zu*, Harald Philipp, 1965, RFA), *Un cercueil de diamants* (*Die Rechnung – eiskalt serviert*, Helmuth Ashley, RFA-France, 1966), *Un cadavre à Central Park* (*Der Mörderclub von Brooklyn*, Werner Jacobs, RFA, 1966).

Immédiatement après le « policier », le « film d'aventures » est représenté au travers de 24 films. Nous trouvons également 19 films d'espionnage et de contre-espionnage, et 18 westerns. Le genre du western est notamment représenté par le héros *Winnetou* : *La Révolte des Indiens Apaches* (*Winnetou I*, Harald Reinl, RFA-Italie-France, 1963), *Le Trésor des montagnes bleues* (*Winnetou II*, Harald Reinl, RFA-France, 1964) et *Tonnerre sur la frontière* (*Winnetou III*, Harald Reinl, RFA-Yougoslavie, 1965). Cette trilogie est associée au western allemand – avec deux acteurs principaux étrangers, français (Pierre Brice) et états-unien (Lex Barker). Elle est adaptée des romans du célèbre écrivain allemand Karl May dont certaines œuvres sont traduites en français, depuis la fin du XIXème siècle. Le héros Winnetou a connu de beaux jours en Allemagne, et en connait toujours d'ailleurs : signalons, en effet, la production, en 2015, de la série allemande éponyme réalisée par Philipp Stölzl et produite par les héritiers de Horst Weindland, le producteur de la majeure partie de la série *Winnetou*. De manière plus anecdotique, nous pouvons trouver aujourd'hui des déguisements reproduisant à l'identique le costume de Winnetou. Le film n'a pas rencontré un immense succès public en France[267], mais nous devons noter qu'il a eu un certain retentissement dans l'Est de la France. En effet, lors de

[267] Voir Henri Larski, « Winnetou, fleuron du cinéma populaire allemand […] », *art.cit*.

discussions parfaitement informelles sur l'objet de notre étude, deux personnes ont associé le cinéma allemand au personnage de Winnetou, Claude D. pourtant né en 1935[268] – aujourd'hui décédé – qui est né et a grandi en Meurthe-et-Moselle, et Patrick K. né en 1955 dans l'Est de la Moselle. L'expression célèbre, « frères de sang », les a particulièrement marqués — elle faisait partie de leurs jeux d'enfants —, ainsi que le physique de l'acteur principal, Pierre Brice, le plus allemand des *Französciche*.

Cependant, il apparaît clairement que le genre le plus représenté est celui du film érotique, qui s'impose particulièrement à partir de 1968, avec 55 productions identifiées. Il inclut les genres de l'éducation/information sexuelle, l' « obscène », le « tourisme et naturisme » et la pornographie[269]. Les films d'éducation sexuelle s'inscrivent en fait dans la tradition des « films de docteurs » allemands déjà présents dans les années 1950. Ces films d'éducation sexuelle sont globalement accusés par la critique de se servir du genre pour montrer des scènes scabreuses. C'est particulièrement le cas pour le sous-genre de l'éducation sexuelle qu'illustre *Ingrid, les mystères de la vie* (*Eva*, Herbert Ballmann, RFA, 1968), qualifié de « pseudo éducation sexuelle »[270] par les *Fiches* ou *Le Miracle de l'amour* (*Oswalt Kolle : Das Wunder der Liebe*, Franz Josef Gottlieb, RFA, 1967), « pseudo documentaire d'éducation sexuelle »[271]. *Helga, de la vie intime d'une jeune femme* (*Helga*, Erich F. Bender, RFA, 1967) échappe à cela, et on lui reconnait une véritable qualité éducative. Au regard du succès rencontré, internationalement, par ce film, deux suites seront produites[272], mais elles seront, quant à elles, accusées d'être des films-prétextes. Le film identifié comme « tourisme et naturisme », *Les Filles du Dieu Soleil* (*Sonne, Meer und nackte Menschen,* Alexander Swiagenin, Suisse-RFA, 1962) relève également d'une tradition allemande des films de naturisme, cette pratique étant beaucoup plus normalisée en Allemagne qu'en France. Les adaptations érotiques de contes et autres histoires connues semblent également relever d'une spécificité allemande avec *Les*

[268] Il est tout à fait possible que Claude ait pu rencontrer Winnetou au travers des romans de Karl May, et le redécouvrir en salles à l'approche de ses trente ans.

[269] La notion de « pornographie » n'était pas la même que celle que nous pouvons trouver à notre époque. Les films étiquetés « pornographiques » dans les *Annuels* (d'obédience catholique, rappelons-le) ne contiennent pas nécessairement des pénétrations réelles ni de gros plans sur des sexes qui s'imbriquent.

[270] Analyse des films 1971, *Saison 1970*, p.247.

[271] Analyse des films 1970, *Saison 1969*, p.227.

[272] *Helga et Michael* (*Helga und Michael*, Erich F. Bender, RFA, 1968) et *Helga et les hommes* (*Helga und die Männer – Die sexuelle Revolution*, Roland Cämmerer, RFA, 1969).

Contes de Grimm pour grandes personnes (*Grimms Märchen von lüsternen Pärchen*, Rolf Thiele, RFA, 1969), *Les Exploits amoureux des trois mousquetaires* (*Die Sexabenteuer der drei Musketiere*, Erwin C. Dietrich, RFA, 1970), *Blanche neige et les sept…* (*Dornwittchen und Schneeröschen. [Mal mit, mal ohne Höschen]*, Erwin Klein, RFA, 1969) ou encore, *Les Folles nuits de la Bovary* (*Die nackte Bovary*, Hans Schott-Schöbinger, RFA-Italie, 1969).

Des réalisateurs, acteurs et techniciens sont attachés aux films « de genre » à succès. Parmi les réalisateurs, on retrouve régulièrement Franz Josef Gottlieb (1930), et Harald Reinl (1908), et parmi les « techniciens » apparaissent de manière récurrente Peter Thomas (1925) et Martin Böttcher (1927) à la musique, et Karl Löb (1910) à la direction de la photographie. Ces derniers font partie des techniciens allemands dont les noms reviennent le plus souvent : Martin Böttcher s'occupe de la musique de films policiers mais aussi de films d'aventures et de westerns. Peter Thomas apparaît au générique de nombreuses productions. Karl Löb est un des directeurs de la photographie les plus présents, associé à l'image dans des films relevant de genres différents comme l'espionnage et le western. C'est aussi le cas d'Ernst W. Kalinke (1918) et de Richard Angst (1905). Du côté des réalisateurs, on rencontre régulièrement Harald Reinl qui réalise policiers, films d'aventures et westerns. Si Alfred Vohrer (1914) réalise principalement des films policiers, il réalise aussi plusieurs westerns. Franz Josef Gottlieb touche à des genres aussi différents que le policier, le contre-espionnage, la comédie musicale et l'érotisme, comme Jürgen Roland, Rudolf Zehetgruber ou Werner Jacobs.

L'association systématique d'un technicien, d'un réalisateur ou d'un acteur à un seul et unique genre n'est pas observable, de la même manière qu'il paraît difficile d'y associer un public-type. Les genres sont au contraire un moyen d'observer les circulations qui se font au sein de ce qu'on a l'habitude d'opposer, le « savant » et le « populaire ». Le « crime » par exemple est exploité par Volker Schlöndorff avec *Vivre à tout prix*. De la même manière, le film *Jonathan – Le dernier combat contre les vampires* (*Jonathan*, Hans W. Geissendörfer, RFA, 1969) s'inscrit parmi les rares films d' « épouvante », ou encore *Les Nains aussi ont commencé petits* (*Auch Zwerge haben kein angefangen*, Werner Herzog, RFA, 1969) qui se situe entre l' « horreur » et le « fantastique ». Parmi les « comédies », nous trouvons deux films réalisés par de jeunes cinéastes, *Le Cavalier sauvage* (*Wilder Reiter GmbH*, Franz-Josef Spieker, RFA, 1966) – « comédie satirique » - et la « comédie bouffonne » *Pornossimo* ((*Engelchen macht weiter, hoppe – hoppe Reiter*, Michael Verhoeven, RFA, 1968). *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel : ratlos*, Alexander Kluge, RFA, 1967), apparaît

comme une « Chronique psychologique et sociale ». La biographie musicale est exploitée par Straub, avec *Chronique d'Anna Magdalena Bach*.

Une spécificité émane des films du « jeune cinéma allemand ». Non seulement les réalisateurs appartiennent à la jeune génération, mais des membres des équipes techniques en relèvent également. Au sein des productions du « jeune cinéma allemand », les protagonistes sont de prime jeunesse, citons par exemple Mathieu Carrière (1950), Alexandra Kluge (1937), Martin Sperr (1944), Angela Winkler (1944), Gustav Leonhardt (1928), Helga Anders (1948). Parmi les récurrences, nous constatons que c'est aussi le cas du producteur Rob Houwer (1937) et des directeurs de la photographie Thomas Mauch (1937), Gérard Vandenberg (1932) et Robby Müller (1940). Des observations similaires peuvent être émises concernant l'usage de musique contemporaine, avec les Pink Floyd (*More*) et Brian Jones des Rolling Stones (*Vivre à tout prix*).

L'observation des genres des films allemands disponibles sur le marché français et les équipes techniques récurrentes font apparaître des circulations entre les films du « jeune cinéma allemand » et les autres. De même qu'elle fait apparaître certaines spécificités comme l'appropriation particulière du drame psychologique et la jeunesse des équipes techniques. Il convient maintenant d'interroger un phénomène qui permet, lui aussi, de penser ensemble les objets cinématographiques sur le marché : le phénomène des coproductions. Il permet en même temps de penser la complexité de la définition du film allemand – comme nous l'avons signalé à propos de certains films relevant des genres du « policier » et du « western ».

2. Les coproductions : un enjeu dans la définition du film allemand et du « jeune cinéma allemand »

Sur les 157 coproductions identifiables, la grande majorité (113) est issue d'une collaboration entre la RFA, la France et l'Italie avec 63 coproductions[273] qui réunissent les trois pays, 26 l'Italie et la RFA et 24 la France et la RFA. Mentionnons également 11 coproductions avec l'Italie et l'Espagne, 5 coproductions avec la Yougoslavie (dont une qui intègre l'Italie), 5 avec l'Autriche (dont deux qui intègrent aussi la France), 4 avec la Belgique et la France, 4 avec

[273] Auxquelles il faut ajouter 6 coproductions qui réunissent les trois pays et d'autres : notamment le Japon, la Pologne, les États-Unis, la Suède, l'Autriche, la Yougoslavie et l'Espagne.

l'Espagne (dont une avec le Liechtenstein) et 4 avec les États-Unis. Plus ponctuellement, nous trouvons une coproduction avec la Belgique, la Suisse, une avec le Japon et une autre avec la Grande-Bretagne, et une coproduction qui réunit la France et Israël.

La majorité des films des jeunes cinéastes allemands sont des productions allemandes de l'Ouest. Citons, pour cette période, *Anita G.*, *Les Artistes sous le chapiteau: perplexes*, *La Route parallèle*, *Le Cavalier sauvage*, *Es* (Ulrich Schamoni, RFA, 1965), *Confession d'une prostituée* (*Die Spalte*, Gustav Ehmck, RFA, 1970), *Jonathan – Le dernier combat contre les vampires*, *Ludwig requiem pour un roi vierge* (*Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*, Hans Jürgen Syberberg, RFA, 1972), *Non réconciliés*, *Tatouage*, *Pornossimo*, *Scènes de chasse en Bavière*, *Vivre à tout prix*, *Feu de paille*, *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach*, *Les Nains aussi ont commencé petits*, *Signes de vie* et *Je suis un éléphant, Madame* (*Ich bin ein Elefant, Madam*e, Peter Zadek, RFA, 1968).

Cependant, quelques exceptions sont notables. D'une part, plusieurs jeunes cinéastes produisent des films de l'autre côté du mur. C'est le cas pour quatre drames en circulation[274] : *Les Morts restent jeunes* (*Die Toten bleiben jung*, RDA, 1968) de Hans-Joachim Kunert (1929), *Le Temps/joie de vivre* (*Zeit zu leben*, RDA, 1969) de Horst Seemann (1937), *Les Adieux* (*Abschied*, RDA, 1967) d'Egon Günther (1927), et le drame en partie autobiographique *J'avais 19 ans* (*Ich war neunzehn*, RDA, 1967-68) de Konrad Wolf (1925). Ajoutons également le film *Goya* (Konrad Wolf, RDA-URSS, 1970) sur le peintre espagnol Francisco de Goya, et plus particulièrement la période où il devient peintre à la cour du Roi d'Espagne, où il mène une existence aisée, avant de rencontrer la chanteuse révolutionnaire Maria Rosario, qui meurt dans le cadre de l'Inquisition. Ce film traite en fait de la « prise de conscience politique »[275] du peintre. Il est notamment connu pour avoir dénoncé la guerre et prôné l'humanisme au travers de certaines de ses toiles.

[274] Peu de films en provenance de RDA sont en circulation pendant la période 1966-1973, on peut ajouter à ceux cités : *Hamida* (Jean Michaud-Maillant, RDA-Tunisie, 1965) diffusée dans le cadre d'une présentation privée; *Et l'Angleterre sera détruite* (*Die gefrorenen Blitze*, János Veiczi, RDA, 1966-67); le documentaire en deux épisodes *Le Miracle Russe* (*Das russische Wunder*, 1959-1963) réalisé collectivement; et le film pour enfants Trois noisettes pour cendrillon, qui reçoit un certain succès dans le circuit ciné-clubiste.

[275] Voir le blog de l'historien Suisse Hervé Dumont : [En ligne : https://www.hervedumont.ch].

Autre exception qu'il importe de signaler, celle de la production luxembourgeoise[276] *More* (Barbet Schroeder, Luxembourg, 1969), réalisée par le jeune Barbet Schroeder, qui est né en Iran, d'une mère allemande, et qui a vécu en Suisse et en France. Ce film s'inscrit pleinement dans l'esprit 68 en dépeignant le monde des hippies fait d'utopie, de sexe, de drogue et de rock'n'roll. La musique du film est composée par le groupe fameux *Pink Floyd*, qui sort l'album au titre éponyme cette même année. Le film participe à l'introduction de la culture hippie en France, qui n'était pas si connue à l'époque de la production du film. L'acteur principal est allemand (Klaus Grünberg), comme son personnage (Stefan), qui rencontre une Américaine (Mimsy Farmer) à la fin de ses études, et part avec elle à Ibiza, où il tombe dans la consommation d'une des drogues les plus addictives et mortelles, l'héroïne.

D'autre part, nous observons quelques coproductions significatives parmi les films du « jeune cinéma allemand ». *Les Désarrois de l'élève Törless* est une coproduction. La France s'engage de manière institutionnelle, dans la mesure où le film bénéficie du système d'avance sur recettes, créé en 1960. *Les Cloches de Silésie* est également une coproduction germano-française. Enfin, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* et *Othon*, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir* (*Othon. Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schlissen oder Vielleicht wird Rom sich eines Tages erlauben seinerseits zu wählen*, RFA-Italie, 1969) réunissent l'Italie et la RFA. Ces coproductions sont présentées comme des « films allemands » dans la presse spécialisée et généraliste comme dans les festivals. Elles apparaissent également en tant que tel dans les dictionnaires contemporains, ce qui confirme qu'elles sont perçues comme étant des films allemands et que l'origine des films est en partie construite par les consommateurs.

Dans le cas du film *Les Désarrois de l'élève Törless*, l'origine nationale de son réalisateur, son propos, l'atmosphère de l'espace du film, et le sujet, en font un film allemand dans la perception des spectateurs. Si la participation de Louis Malle à la production du film est parfois mentionnée, la coproduction signale surtout la relation de confiance entre le cinéaste et le cinéaste-producteur, et fonctionne, aux yeux des critiques, comme une sorte de label de qualité. Malle étant un cinéaste déjà reconnu en France et associé à la « Nouvelle vague », la référence à Malle renforce l'association entre « jeune cinéma allemand » et ce courant

[276] Plusieurs sources indiquent qu'il s'agit d'une coproduction entre le Luxembourg, la France et l'Allemagne ; pourtant, il n'est pas recensé sur la base de données Filmportal.de.

cinématographique. Nous pouvons imaginer que l'engagement de Louis Malle dans la production rassure également les distributeurs, du fait du poids de son autorité artistique. Une garantie renforcée par l'obtention de l'avance sur recettes. *Chronique d'Anna Magdalena Bach* est également une coproduction, entre la RFA et l'Italie, même si le film n'est perçu que comme une production allemande. Outre les deux cinéastes, Straub et Huillet, les producteurs du film sont Franz Seitz, producteur allemand à l'origine de nombreuses productions du « jeune cinéma allemand » et de films « de genres » depuis les années 1960, et Gian Vittorio Baldi, cinéaste expérimental et producteur indépendant italien. De la même manière que pour le film de Schlöndorff, le propos du couple de cinéastes, le sujet, l'atmosphère, en font un film allemand aux yeux des spectateurs. Cas d'autant plus intéressant que Straub et Huillet, bien que tous les deux originaires de France, sont considérés comme des pionniers du « jeune cinéma allemand ».

Comme dans *Othon* et *Les Cloches de Silésie*, la qualification du film en tant que « jeune cinéma allemand » est en fait construite par rapport au thème, au contenu – par exemple, la référence à Brecht dans le cinéma de Straub et Huillet participe à leur inscription dans l'histoire du cinéma d'Allemagne – et à l'origine de son « auteur » perçue à travers le visionnement du film. À ce titre, Ebernhard Schroeder (1933) est particulièrement intéressant puisque du fait du thème de ses films, ce jeune cinéaste, bien qu'il soit Allemand, n'est pas inscrit dans le « jeune cinéma allemand ». C'est que les productions qu'il réalise sont principalement des films « légers », érotiques, diffusés dans les salles traditionnelles. La cinéphilie cultivée accorde peu, voire pas du tout, d'intérêt à ces films[277] qui circulent pourtant massivement comme *L'Ingénue perverse* (*Madame und ihre Nichte*, RFA, 1969), *Jeunes filles au couvent/Le Château* (*Die Klosterschülerinnen*, RFA-France, 1971), *Rapport sur la vie sexuelle de la ménagère* (*Hausfrauenreport – unglaublich aber wahr*, RFA, 1971), *Les Carottes mécaniques* (*Schüler-Report - Junge, Junge, was die Mädchen alles von uns wollen !*, RFA, 1971), *Salons spéciaux/Salons de massage* (*Massagesalon der jungen Mädchen*, RFA, 1972) et *J'ai avorté monsieur le procureur* (*Paragraph 218 – Wir haben abgetrieben, Herr Staatsanwalt*, Rob Houwer, Eberhard Schroeder, RFA, 1971).

Tout cela montre la complexité de la question de l'appartenance nationale des films tout comme celle des modalités de la construction d'une « école cinématographique nationale ». La

[277] Leur présence est réduite à l'apparition de certains dans les « brèves » de la revue *Ecran*, ainsi que dans les « Fiches saisons » de *Image et Son, La revue du cinéma*.

reconnaissance de cette dernière s'effectue à partir des films disponibles sur le marché. Ainsi, la quasi-absence de films en provenance de RDA explique en partie l'attribution du label « jeune cinéma allemand » aux seules productions de l'Ouest. Cela nous rappelle également que les films rattachés au « jeune cinéma allemand » s'inscrivent dans l'ensemble des productions et coproductions allemandes disponibles sur le marché à la même époque. Il importe de garder à l'esprit cet ensemble de films en circulation, afin de mieux saisir ce qui distingue ceux qui relèvent du « jeune cinéma allemand ». Au-delà de leur origine, ils se singularisent par leur circulation dans les festivals puis leur labellisation « art et essai ».

3. Des films labellisés « art et essai » : le « jeune cinéma allemand » dans les salles à Paris

Une des caractéristiques des films du « jeune cinéma allemand » parmi les autres productions allemandes de la même période est celle de la labellisation « art et essai ». Si cette classification, qui fonctionne comme un instrument de mesure de leur qualité, concerne la majorité des films, quelques productions font figures d'exception. Les films érotiques d'Eberhard Schroeder, ainsi que *Pornossimo* et *Je le veux vivant*, n'apparaissent pas avec ce label, ce qui renforce leur exclusion du courant du « jeune cinéma allemand ». Concernant les films qui relèvent de ce dernier, selon la base de données en ligne du CNC – dont il n'est pas exclu qu'elle puisse comporter des erreurs ou des manques – seuls *Le Cavalier sauvage* qui a pourtant remporté le Prix « Art et essai » à Hyères, *Vivre à tout prix* et *Tatouage*, apparaissent sans la mention « art et essai ».

Les films du « jeune cinéma allemand » circulent selon les normes de la cinéphilie cultivée, comme celle de la projection en Version Originale Sous-Titrée en Français. Si nous n'avons pas identifié de manière systématique la version dans laquelle sont diffusés les films[278], plusieurs indicateurs nous permettent de l'inférer, en particulier les contraintes de diffusion des films classés « art et essai » et des autres. En effet, un film labellisé « art et essai » est systématiquement diffusé en version originale sous-titrée, il s'agit d'une norme d'exploitation. Concernant les films du « jeune cinéma allemand » dont nous avons étudié l'écho médiatique,

[278] Il s'agit d'une des limites de cette étude, qui aurait pu être comblée – de manière lacunaire tout de même – par un travail similaire à celui que nous avons effectué avec *Les Annuels du cinéma*, avec « Fiches saisons » de la revue *Image et Son, La revue du cinéma*, qui mentionne parfois mais pas systématiquement la version.

la presse journalistique est un bon indicateur des versions dans lesquelles ces films ont été diffusés, en version doublée ou en version originale sous-titrée. Nous avons pu ainsi remarquer que la majorité des films relevant du « jeune cinéma allemand » sont diffusés en version originale sous-titrée, à l'exception d'un seul, qui sort également en version doublée dans d'autres salles, en même temps : *Vivre à tout prix*. Il s'agit d'un film en couleurs, diffusé en VO au Monte-Carlo et au Saint-Séverin, et en VF au Rio-Opéra, au Delambre, et à la Scala.

Dans le réseau « art et essai » ne circulent pas que des films allemands relevant du « jeune cinéma allemand ». Nous pouvons constater que des films classiques d'avant 1933, de réalisateurs reconnus, sont également projetés au sein de ce circuit durant l'année 1966 : *Le Testament du Docteur Mabuse*, *L'Impératrice rouge* (*The Scarlet Empress*, Josef von Sternberg, USA, 1934) et *L'Ange bleu*, et *Quatre de l'infanterie*. Par le biais de cette association, nos films s'inscrivent dans le cadre de la cinéphilie cultivée, signalant par là même une de ses singularités : la cinéphilie cultivée se construit en effet sur la culture de films anciens, classiques, en même temps que sur la consommation privilégiée d'œuvres d'auteurs reconnus. Ce phénomène a contribué en France à l'établissement de liens entre le courant cinématographique que nous étudions et l'expressionnisme et, plus largement, le cinéma de l'époque de Weimar.

Le réseau « art et essai » français est né en Allemagne. Cette affirmation provocante rappelle que si l'idée est née à Paris, elle a été officialisée par la rencontre qui s'est tenue à Wiesbaden – alors un des principaux centres administratifs d'Allemagne de l'Ouest – en janvier 1955, réunissant des figures de la critique française comme Jean de Baroncelli (*Le Monde*), Jeander (*Libération*), et les exploitants parisiens qui seront à l'origine de l'*Association Française des Cinémas d'Art et Essai* (AFCAE), invités par la *guilde allemande des cinémas d'Art*, qui tenait alors son Congrès annuel. Le site officiel de l'association explique que « [c]'est là que fut créée la *Confédération Internationale des cinémas d'Art et d'Essai* (CICAE) et que l'idée d'une association française a germé. »[279], les statuts étant déposés en décembre 1955. Il est très intéressant de remarquer que le cinéma d'essai, le cinéma d'art, est une conception partagée par l'Allemagne et la France, à un même moment : les années 1950.

Le réseau des salles classées « art et essai » est d'abord exclusivement concentré à Paris, et s'étend progressivement dans d'autres grandes villes françaises. Selon les chiffres du site

[279] Voir [En ligne : http://www.art-et-essai.org/162/depuis-1955].

officiel de l'association, en 1962, l'année du premier classement, on compte 24 salles à Paris, 2 en banlieue et 23 dans des grandes villes comme Strasbourg, Marseille, Nantes ou Grenoble. Paris restant la ville qui concentre évidemment le plus de salles par rapport à sa taille. Ce qui renforce l'apparence cultivée de la consommation du « jeune cinéma allemand », conformément à définition de la programmation « art et essai » actée en 1962. Elle doit privilégier les « films innovants et créatifs sur le plan cinématographique, classiques forgeant les bases de la cinéphilie, cinématographies peu diffusées apportant un regard sur le monde. »[280]. Ces critères sont définis quatre années après la création du ministère des Affaires culturelles, qui inscrit institutionnellement le cinéma en tant qu'art et plus seulement comme industrie[281], le cinéma occupant ainsi désormais une place à part entière dans la politique culturelle nationale.

Si les films du « jeune cinéma allemand » semblent *a priori* relever d'une cinéphilie cultivée, ils n'en sont pas l'apanage comme en témoigne la circulation de certains films en dehors des réseaux « art et essai », élargissant ainsi les possibilités de visibilité de ces objets par d'autres publics que les habitués de ce type de salles, qui au début d'ailleurs brassaient films d'« art et essai » et films « de genres ». Cependant, force est de constater que la grande majorité des films du « jeune cinéma allemand » s'inscrit davantage dans les normes de la cinéphilie cultivée. Cela est confirmé par le mode de circulation festivalier des films, auquel la critique est partie prenante, et qui permet bien souvent la circulation des films en salles.

4. Diffusion des films du « jeune cinéma allemand » au Festival de Cannes et dans ses sections parallèles

La carrière publique de la majorité des films du « jeune cinéma allemand » en France a commencé par leur sélection et leur récompense dans des festivals internationaux, bien souvent prestigieux comme Venise, Cannes ou Berlin. Mais ils sont aussi promus par des festivals plus « familiaux », issus de la tradition des ciné-clubs, elle-même liée à l'éducation populaire, comme Oberhausen, Mannheim ou dans une moindre mesure Knokke-le-Zout pour le cinéma

[280] *Ibid.*

[281] Rappelons qu'avant la création de ce Ministère en 1959 par André Malraux – sous le gouvernement de Charles de Gaulle – le cinéma dépendait du ministère de l'Industrie.

expérimental. La grande majorité des films du « jeune cinéma allemand » diffusés en France a été présentée en compétition à Cannes. Quelques exceptions confirment la règle : *Anita G.* qui a reçu – en même temps que 5 autres prix – le lion d'argent à Venise en 1966, *La Route parallèle* le Grand prix du festival expérimental de Knokke-le-Zout en 1964, *Le Cavalier sauvage* le Prix « Art et essai » à Hyères en 1967. *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* a reçu le Lion d'Or à Venise en 1968, *Scènes de chasse en Bavière* a reçu le premier prix du jury jeune à Locarno en 1969 – il reçoit également le Prix George Sadoul la même année. Si *Non réconciliés* n'a pas obtenu de récompense, il a été diffusé dans plusieurs festivals en 1965, à Berlin et à Bergame, et sa promotion à Paris est initiée par les *Cahiers du cinéma* dans le cadre de leur *Semaine des Cahiers du cinéma* en 1966.

Mais le Festival de Cannes constitue un moyen privilégié de prendre pied sur le territoire français. Si ce n'est pas systématiquement le cas, le passage par la sélection officielle cannoise constitue un des moyens, pour les films, d'accéder à une diffusion en salles labellisées « art et essai », à Paris et en France. Cela est facilité par l'existence du Marché du film[282], qui compose avec les différentes facettes du prix du film : économique et symbolique. L'édition cannoise de 1966 est marquée par la diffusion de deux productions de deux jeunes réalisateurs, tous deux nés en 1939, *Les Désarrois de l'élève Törless*, produit par Louis Malle et le munichois Franz Seitz, et *Es*, produit par un producteur berlinois aux attitudes de mécène, Horst Manfred Adloff. *Törless* est récompensé par le Prix de la Critique Internationale (Prix FIPRESCI), en même temps qu'il récolte de nombreuses autres récompenses fédérales et internationales. Nous verrons qu'il s'agit sans doute de l'événement qui marque la naissance du « jeune cinéma allemand » en France aux yeux de la cinéphilie cultivée, faisant une nouvelle fois du Festival International du Film de Cannes un lieu en même temps qu'un acteur majeur dans la circulation et la reconnaissance du « jeune cinéma allemand ».

Nous retrouvons le réalisateur Schlöndorff dès l'année suivante, durant laquelle est diffusé *Vivre à tout prix*, qui ne remporte pas de récompense, comme cela sera encore le cas pour *Michael Kohlhaas* (*Michael Kohlhaas – Der Rebell*, Volker Schlöndorff, RFA, 1969) diffusé en 1969. En 1968 sont en compétition l'adaptation de Franz Kafka, *Le Château* (*Das Schloss*, Rudolf Noelte, RFA, 1968), dont le réalisateur, également scénariste, et producteur, est plus

[282] Voir l'étude marketing de Pierre-Jean Benghozi et Claire Nénert, « Création de valeur artistique ou économique : du Festival International du film de Cannes au marché du film », *Recherche et Applications en Marketing (French Edition), SAGE Publications*, n°495, 1995, p.65-76. [En ligne : https://www.jstor.org/stable/40589022].

âgé (né en 1921), ainsi que *Signes de vie* de Werner Herzog[283] mais aucun prix ne sera attribué lors de cette édition, qui s'est déroulée en même temps que les événements de mai-juin 1968. On découvre Peter Lilienthal en 1970 avec *Malatesta* (RFA, 1969), ainsi que Johannes Schaaf en 1972 avec *Trotta* (Johannes Schaaf, RFA, 1971). Cette même année 1972 est projeté *Les Cloches de Silésie*, dont on connaissait déjà le réalisateur avec *Scènes de chasse en Bavière*, bien qu'il n'ait pas été présenté en compétition officielle à Cannes.

C'est dans le cadre de la *Semaine de la critique* qu'en 1969 est projeté *Scènes de chasse en Bavière*. On observe, en effet, simultanément à ces passages par la compétition officielle, nombre de films importants du « jeune cinéma allemand » qui circulent au sein des différentes sections parallèles du Festival : la *Semaine de la critique*, et la *Quinzaine des réalisateurs*.

La Semaine de la critique participe à la connaissance des films du « jeune cinéma allemand » en France, comme nous l'avons évoqué dans la première partie. *Non réconciliés* est diffusé dans ce cadre en 1966, la même année que sa diffusion dans le cadre de la *Semaine des Cahiers du cinéma*. Le film suivant des Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* aurait dû être diffusé lors de la *Semaine* de 1968 qui a été interrompue par les événements de Mai. En 1971, on peut y voir *Je t'aime, je te tue* et enfin, en 1972 *L'Insurrection de Hambourg, octobre 1923* (*Der Hamburger Aufstand Oktober 1923. Eine Wochenschau hergestellt in Hamburg, Märs bis August 1971*, Klaus Wildenhahn)[284].

La Quinzaine des réalisateurs est, quant à elle, créée en 1969, à la suite des événements de mai-juin 1968, et se présente comme une contre-sélection du festival de Cannes. Elle permet la découverte de nouveaux réalisateurs, dont certains auront une importance majeure dans la construction du « jeune cinéma allemand ». En 1969, on découvre Hans Rolf Strobel et Heinrich Tichawsky, signataires du Manifeste, avec *Un mariage* (*Eine Ehe*, RFA, 1968) dont on doit la musique aux célèbres *Beatles*. Comme son titre l'indique, le film porte sur le mariage,

[283] Le site internet du Festival de Cannes n'en fait pas cas mais Michel Ciment l'évoque dans un compte rendu du festival : *Positif*, n°97, juillet 1968, p.38. Il obtient également le Prix spécial du jury à Berlin en 1968.

[284] Il s'agit d'un film documentaire qui réunit trois courts métrages, produits par la DFFB. À l'époque, Wildenhahn y était conférencier et y a créé un groupe d'affinités politiques (qui réunissait notamment Hans Helmut Prinzler, Cristina Perincioli et Gisela Tuchtenhagen) nommé « Wochenschau » - pensons aux « Wochenschau » de RDA évoqués dans la première partie. Les trois courts métrages documentaires politiques qui ont été créés dans ce cadre ont été diffusés notamment au Festival d'Oberhausen, puis assemblés et montrés à Mannheim en 1971. Ils contiennent des éléments sur la politique contemporaine, et sur la révolte d'Hambourg/Barmbek qui a eu lieu en 1923, à l'initiative du Kommunistische Partei Deutschlands (KPD – Parti Communiste allemand), qui voulait suivre le modèle de la Révolution russe de 1917, et l'étendre à toute l'Europe.

celui de Heidi (Heidi Stroh) et Peter Graf (Peter Graaf) qui bat de l'aile après six ans de vie commune. En 1970, on découvre quatre autres réalisateurs qui vont marquer le « jeune cinéma allemand » la décennie suivante et rester dans les mémoires. Werner Herzog marque la *Quinzaine* avec *Les Nains aussi ont commencé petits*, une production qui n'est pas sans rappeler les mobilisations de 68, dont la distribution est exclusivement composée de personnes atteintes de nanisme, qui se révoltent et entament une mutinerie contre les directeurs du centre dans lequel ils vivent. Il en va de même pour Werner Schroeter avec *Eika Katappa* (RFA, 1969), film expérimental imprégné des airs d'opéra de Wagner et Verdi. Enfin le couple Jean-Marie Straub et Danièle Huillet confirme sa singularité artistique avec *Othon*. En 1971, on retrouve Volker Schlöndorff avec *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach*, diffusé en même temps que *Lenz* (George Moorse, RFA, 1969) et *Mathias Kneissl* (Reinhard Hauff, RFA, 1970).

1971 est aussi l'année de projection du premier Fassbinder en France, dans le cadre de la *Quinzaine des réalisateurs*. Mais ce réalisateur sera seulement découvert par un public plus large en 1974 avec la diffusion cannoise, puis en salles, des films *Les Larmes amères de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1971) et *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1973). Nous découvrons donc dans ce contexte de la *Quinzaine Pionniers à Ingolstadt* (*Pionere in Ingolstadt*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1970) en 1971, avec sa troupe, Hanna Schygulla et Irm Hermann en particulier. Enfin, en 1972, on retrouve à nouveau Herzog avec *Le Pays du silence et de l'obscurité* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, Werner Herzog, RFA, 1970) et Schroeter avec *La Mort de Maria Malibran* (*Der Tod der Maria Malibran*, Werner Schroeter, RFA, 1971), ainsi que *La Cellule* (*Die Zelle*, Horst Bienek, RFA, 1970) qui porte sur l'expérience du réalisateur, proche de Brecht, condamné au travail forcé en Sibérie, de 1951 à 1956, année de sa grâce. Si la sélection à *La Quinzaine* n'assure pas une projection en salles, elle assure une première entrée sur le territoire en même temps qu'elle atteste une certaine qualité des cinéastes qu'elle fait découvrir, ou dont elle valorise des œuvres plus marginales. La plupart de ces cinéastes seront découverts par un plus large public à partir de 1974, comme nous le verrons dans la partie suivante.

L'importance culturelle de *La Quinzaine*, en tant que conséquence de mai 1968, est soulignée par de nombreux chercheurs. En effet, en

> « […] imposant son style, [elle] révéla les changements de mentalité qui s'opéraient au sein de la société française, situation également perceptible dans le reste du monde. La Quinzaine attestait des efforts de modernisation du festival de Cannes et de sa remise en cause face aux nouveaux courants du cinéma mondial. »[285]

C'est par le circuit des festivals que s'est construit le « jeune cinéma allemand », en partie par le biais de la sélection officielle du Festival de Cannes et par le biais de sélections plus marginales, marquées idéologiquement. Comme nous l'avons relevé, d'autres festivals, plus « familiaux » ont permis la diffusion de films du « jeune cinéma allemand », dont certaines revues rendent compte, autant que des autres festivals plus prestigieux. L'existence du « jeune cinéma allemand » en France est aussi permise par l'intermédiaire d'un discours de promotion tenu par des critiques sensibles à sa singularité, en particulier dans les « revues ciné-club » *Jeune cinéma* et *Cinéma*, qui proposent des comptes rendus de festivals.

5. Le « jeune cinéma allemand » : objet de la contre-culture festivalière

L'article généraliste publié en 1966 par la revue *Cinéma*[286] propose un corpus de films du « jeune cinéma allemand », tous diffusés dans le cadre de festivals. *In side Out* (George Moorse, RFA, 1964), *Kleine Front* (Klaus Lemke, RFA, 1965), *Von Griechenland* (Peter Nestler, RFA, 1965), *Ludwig* (Roland Klick, RFA, 1963), et *Deux* (*Zwei*, Roland Klick, RFA, 1965). *La Digue* (*Der Damm*, Vlado Kristl, RFA, 1964), *Chasse aux renards interdite* (*Schonzeit für Füchse*, Peter Schamoni, RFA, 1965), *Der Sanfte Lauf* (Haro Senft, RFA, 1966), *L'Insatiable* (*Mahlzeiten*, Edgar Reitz, RFA, 1966), *Un mariage*, *La Nuit la plus longue* (*Die endlose Nacht*, Will Tremper, RFA, 1962) et *Playgirl (*Will Tremper, RFA, 1965).

---

[285] Olivier Thévenin, *La SRF et la quinzaine des réalisateurs. 1968-2008 une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux Lieux d'êtres, 2008, p.63-64, cité par Bruno Péquignot dans son compte rendu, *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, n°14, janvier 2009. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2009-1-page-115.htm].

[286] « Le jeune cinéma allemand », *Cinéma*, n°110, novembre 1966, p.20-39.

Ce corpus comprend presqu'autant de courts métrages que de longs métrages, cela permet d'illustrer un tournant dans le domaine festivalier. En effet, les années 1960 sont marquées par le développement d'une véritable contre-culture festivalière, caractérisée par un intérêt pour les cinématographies internationales – européennes en particulier – qui va de pair avec un intérêt pour le court métrage. Ce dernier est un outil précieux pour l'entraînement des jeunes cinéastes, qui entament souvent leur carrière en tant qu'assistant-réalisateur, puis par la réalisation d'un ou plusieurs courts métrages. Avec le développement des écoles de cinéma l'expérience d'assistant-réalisateur tend à disparaître, mais le court métrage comme moyen de faire ses premières armes perdure. Il constitue ainsi un terrain pour la découverte des futurs cinéastes de talent.

L'intérêt pour les courts métrages s'inscrit en partie dans un renouvellement des rapports des critiques des revues ciné-clubistes avec les festivals, qui a eu lieu dans les années 1960, renouvellement par le développement d'une « contre-culture festivalière », observée par Christel Taillibert[287]. Si dans les années 1950, le Festival de Cannes était « deven[u] la destination privilégiée des membres de l'UFOLEIS[288] »[289], le rapport avec les cinq grands festivals tend à se détériorer au moment du changement de décennie. Plusieurs reproches sont formulés à l'encontre des prestigieux festivals internationaux dont la « prolifération » nuirait à la qualité des films montrés, par souci de concurrence entre eux. Aussi, l'interdiction de projection de *Nuit et brouillard* avait déplu mais pas pour autant entaché la réputation du Festival de Cannes aux yeux de l'UFOLEIS. À la fin de la décennie, tout change, car, désormais, « le caractère académique des sélections nationales, la frilosité, le conformisme des sélectionneurs irritent aussi grandement les rédacteurs de la revue [*Image et Son, La revue du cinéma*] […] »[290]. Un autre point de rupture important concerne le

[287] Christel Taillibert, « La Ligue et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire », in Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), Pascal Laborderie (dir.), Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, « Histoire culturelle », 2016, p.311-327. [En ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02177233/document].

[288] Fédération de Ciné-Clubs de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Éducation Permanente.

[289] Christel Taillibert, *art.cit.*, p.313.

[290] *Ibid*., p.314.

> « mode d'attribution des récompenses, qui tend à encourager le renouvellement des contenus (certains réalisateurs sont taxés de "fonctionnaires de festivals"…), dans des manifestations dominées par leur caractère commercial (ces "grandes foires où l'on montre les derniers produits" évoquées par Max Egly). »[291]

C'est à partir de ce moment-là que l'UFOLEIS s'engage dans la construction d'une « contre-culture festivalière », s'appuyant sur des modèles qu'elle apprécie comme les petits festivals de Tours, d'Annecy ou encore, et peut-être surtout, *La Semaine de la Critique*. Au sein de ces festivals sont projetés des courts métrages, très appréciés par l'UFOLEIS pour leur « grand potentiel éducatif »[292]. L'organisation de *La Semaine de la critique* est elle-même éducative, et inspire :

> « Le fait qu'aucun film ne soit considéré comme représentant une nation, que l'on privilégie la dimension réflexive à travers l'organisation de colloques, de rétrospectives, constituent autant de points positifs. »[293]

Les petits festivals, en proposant cette nouvelle forme d'expérience, représentent désormais la « culture » cinématographique, à l'opposé des grands festivals, qui eux, renvoient à l'aspect dit « commercial » du cinéma. Inspirée, l'UFOLEIS développe plusieurs rencontres cinématographiques, valorisant d'autres types de films que ceux présentés à Cannes ou à Venise, à l'image de la *Semaine internationale du film 16mm* (Evreux, Evian, 1963-1965). Cette « contre-culture festivalière » se développe encore plus, sans surprise, à partir de 1968, en promouvant au sein de son réseau, une politique de « transformation heureuse du secteur festivalier. »[294].

C'est dans ce contexte qu'est diffusé le premier long métrage de Straub et Huillet, *Non réconciliés,* à la *Semaine des Cahiers du cinéma* en 1966 et à la *Semaine de la critique* la même année, un an après la diffusion de son court métrage *Machorka-Muff* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, RFA, 1962), en ouverture de la première d'*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (Jean-Luc Godard, France-Italie, 1965).

---

[291] *Ibid*., p.314-315.

[292] *Ibid*., p.316.

[293] *Ibid*.

[294] *Ibid*., p.318.

Les films du « jeune cinéma allemand » qui circulent en France par le biais de la « contre-culture festivalière » se distinguent, de fait, du reste de la production allemande en circulation à cette époque. Cette contre-culture contribue à leur valorisation et à leur constitution en échantillons d'une école artistique nouvelle. Ils apparaissant comme des films dignes d'une évaluation artistique, se distinguant des films allemands diffusés par le circuit plus « traditionnel », constitué des salles de cinéma commerciales classiques. Le contenu des films du « jeune cinéma allemand » participe également à cette catégorisation. Les thématiques des films constituent un moyen d'observer les spécificités des films du « jeune cinéma allemand », en même temps que des circulations entre des objets cinématographiques que l'on a l'habitude d'opposer.

6. Les spécificités thématiques des films du « jeune cinéma allemand »

a. La thématique de la Seconde Guerre mondiale

Les Désarrois de l'élève Törless, *Scènes de chasse en Bavière*, *Non réconciliés* abordent directement le phénomène du fascisme, et des mécanismes du nazisme. Au travers de la représentation des relations d'adolescents dans un pensionnat sous l'empire austro-hongrois, Schlöndorff a voulu représenter les relations entre bourreau et victime comme métaphore du régime nazi. L'élève Basini subit des violences de plus en plus humiliantes et agressives de la part d'un groupe de collégiens. Violences auxquelles participe finalement toute la classe. Törless, qui assiste, en présence, et passivement à ces événements de violence, est pour le réalisateur la métaphore des intellectuels et artistes allemands sous le Troisième Reich. Le scénario de *Scènes de chasse en Bavière* représente quant à lui le phénomène du bouc émissaire, au travers des préjugés et de l'acharnement dans le déferlement de violence – jusqu'à la chasse l'homme – des villageois contre Abram (Martin Sperr), qui sort de prison et revient dans son village natal.

Avec *Non réconciliés*, Straub et Huillet abordent le nazisme sous l'angle de ses continuités dans la société contemporaine. Ils condensent cinquante années d'histoire allemande, des années 1910 aux années 1960, en 52 minutes et interrogent plus particulièrement les liens passé-présent et la rémanence, de fait, du nazisme dans l'Allemagne d'après-guerre. La pensée du nazisme et

du fascisme et ses impacts sur le présent est tout de même beaucoup plus présente chez les jeunes cinéastes allemands, que chez ceux de l'ancienne génération, et cela traduit une évolution au sein de la société allemande, dans son rapport au passé national-socialiste et à sa manière de l'appréhender.

La majorité des films de RDA en circulation portent sur la Seconde Guerre mondiale, à l'exception de *Hamida* (Jean Michaud-Maillant, RDA-Tunisie, 1965) qui met en scène l'amitié mal perçue entre deux jeunes garçons. Le documentaire *Le Miracle Russe* (*Das russische Wunder – 2 Teil*, RDA, 1959) restitue l'histoire de la Russie et de l'Union Soviétique, et le film pour enfants *Trois noisettes pour Cendrillon* (*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, Václav Vorliček, RDA-Tchécoslovaquie, 1972) reprend le conte des frères Grimm. *Les Morts restent jeunes* de Hans-Joachim Kunert (1929) est une adaptation du roman d'Anna Seghers (1949) qui traite des deux guerres mondiales, à travers l'histoire d'une famille, marquée par l'assassinat du père, ouvrier communiste, par la *Reichswehr* à la fin de la Première Guerre, et du fils à la fin de la Seconde ; *Le Temps/joie de vivre* de Horst Seemann (1937) met en scène un communiste, ancien Résistant, qui a participé à la construction de la RDA, condamné par une maladie, qui décide de redresser une entreprise au bord de la faillite ; *Les Adieux* d'Egon Günther (1927) est une adaptation à l'écran de l'autobiographie de l'homme politique est-allemand Johannes Robert Becher écrite sous le nazisme, en 1940. Et enfin, le drame, en partie autobiographique, *J'avais 19 ans* de Konrad Wolf (1925) raconte l'histoire de Gregor Hecker, qui quitte l'Allemagne pour l'Union Soviétique durant son enfance et revient dans son pays d'origine avec l'Armée Rouge en 1945. Il s'agit d'un film pacifiste dans lequel le protagoniste, très hostile aux Allemands en raison des atrocités qu'ils ont commises contre les soviétiques, comprend au fil du temps que l'ensemble du peuple allemand n'est pas coupable, et qu'il faut s'unir pour construire une Allemagne pacifique. *Et l'Angleterre sera détruite* (*Die gefrorenen Blitze*, János Veiczi, RDA, 1966) film d'espionnage à la distribution internationale, célèbre les résistances de différents pays contre le nazisme, notamment la France.

Parmi les films qui correspondent au « drame de guerre », « film de guerre » ou « épisode de guerre », nous avons évoqué la production allemande *Je le veux vivant*. L'ensemble des autres films classés ainsi sont des coproductions, dont les réalisateurs sont italiens à l'exception de *La Bataille de la Neretva* (*La Battaglia della Neretva*, Veljko Bulajic, Italie-Yougoslavie-RFA, 1967-69) et *La Dernière évasion* (*The Last escape*, Walter Grauman, USA-RFA, 1970), réalisés respectivement par un réalisateur yougoslave et un réalisateur états-unien. Il s'agit de *Des filles*

pour l'armée (*Le Soldatesse*, Valerio Zurlini, Italie-France-Yougoslavie-RFA, 1965), *La Gloire des canailles* (*Dalle Ardenne all'inferno*, Alberto De Martino, Italie-RFA-France, 1967), *La Légion des damnés/La Patrouille des damnés* (*La Legioni dei dannati*, Italie-Espagne-RFA, 1968), *Les Chiens verts du désert* (*Attentato ai tre grandi*, Umberto Lenzi, France-Italie-RFA, 1967), *Commandos* (Armando Crispino, Italie-RFA, 1968). Ces films abordent tous la Seconde Guerre mondiale de manière « classique », c'est-à-dire à l'image de l'ensemble des cinématographies, ils abordent la guerre comme conflit, les soldats au front, au travers des thématiques de l'évasion, de la collaboration et de la résistance, par exemple, ou du courage individuel.

La Seconde Guerre mondiale apparaît comme une thématique partagée, tant du point de vue allemand, qu'au plan international. Nous allons voir que la jeunesse en constitue également une.

b. La jeunesse dans la société aliénante de l'immédiat après-guerre

La jeunesse de l'après-guerre en tant que sujet, en tant que thématique à part entière, semble apparaître dans la seconde moitié des années 1950. On trouve, par exemple, au sein des *Fiches du cinéma*, *Le Gang descend sur la ville*, qualifié de « policier de jeunes ». Ce sous-genre renvoie, aux yeux de la critique, plus au thème qu'au public, puisque le film est adressé aux adultes, avec des réserves et interdit aux moins de 18 ans, ce qui signale que les films sur la jeunesse ne sont pas forcément des films destinés à la jeunesse. Cependant, il peut s'agir d'un décalage avec le contexte de production, qui voit émerger une catégorie de films appelée « *Schlagerfilm* »[295]. Développée à partir des années 1950, elle se caractérise par son usage de la culture populaire américaine de l'époque. Il s'agit de films présentant souvent des bandes de jeunes (type « blousons noirs ») qui utilisent cette culture pour se révolter contre l'ordre établi, dont le protagoniste est calqué sur le jeu et le style de James Dean ou de Marlon Brando. *Les Demi-sel* (*Die Halbstarken,* Georg Tressler, RFA, 1956) produit par Artur Brauner (CCC Film) combine différents éléments de la culture jeune importée des États-Unis, comme la musique moderne (Martin Böttcher propose un jazz qui swingue) qui sort d'un juke-box, ainsi que la

[295] Tim Bergfelder, *International Adventures : German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, *op.cit.*, p.45.

mode avec les fameux « blousons noirs » et cheveux gominés, pour les jeunes hommes, et les jupes trapèzes longues pour les jeunes femmes. Mais c'est surtout une jeunesse amochée qui est dépeinte au travers de ce film, une jeunesse qui doit faire avec une Allemagne dévastée, et qui se révolte contre la génération de ses parents. Le lien avec *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, USA, 1955) semble évident, il n'est pas rare d'ailleurs de trouver le terme de « James Dean allemand » associé à Horst Buchholz, qui tient le premier rôle.

C'est cette même jeunesse allemande qui est dépeinte dans le film de Volker Schlöndorff qui sort 10 ans plus tard, *Vivre à tout prix*. La traduction française du titre n'est pas littérale, celle-ci constitue une référence à *La Fureur de vivre*. La traduction littérale serait composée des mots « Mord » signifiant « meurtre » ou « crime », et « Totschlag », « homicide volontaire », mais on note aussi que les deux mots associés renvoient à une expression familière allemande « das gibt Mord und Totschlag » qui signifie « [il] va y avoir du sang ». De manière significative, la référence au succès cinématographique de Nicholas Ray sert dans le titre français d'outil pour promouvoir le film de Schlöndorff. Il s'agit de l'adaptation d'un fait divers, une jeune femme qui tue son amant, et prend la fuite. La jeune femme, Marie, est incarnée par Anita Pallenberg, qu'on assimilera très vite à Mireille Darc, par leur ressemblance physique : elles sont toutes deux de jolies jeunes femmes aux larges sourires, arborant la même coupe de cheveux, un carré blond platine. La musique est composée et jouée par Brian Jones des *Rolling Stones*, renvoyant directement à la culture jeune des années 1960, une influence qu'on ressent également à la vision de l'affiche du film *La Fureur de vivre* placée au-dessus du lit de la jeune protagoniste.

La jeunesse est une thématique centrale des films du « jeune cinéma allemand » dans les années 1960, comme l'annonçait *Le Pain des jeunes années*. Elle revient régulièrement dans les films de ce cinéma, avec *Es*, *Anita G.*, *Vivre à tout prix*, *Tatouage* et *Je suis un éléphant, Madame*. Tous ces films ont en commun la mise en scène de la jeunesse marquée par la guerre, au travers des personnages qui doivent faire face à une société capitaliste, et à la rigidité de l'institution. Le thème de la jeunesse rejoint directement celui de la vie dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre et celle des années Adenauer.

La vie quotidienne et le couple moderne sont également abordés dans *Es* qui met en scène un jeune couple, dont chacun travaille, elle est dessinatrice en architecture, il est agent immobilier. Elle tombe enceinte mais ne lui en parle pas, sans doute parce qu'il est trop obsédé par le confort matériel. Il l'apprendra lorsqu'elle aura avorté. Il est question d'avortement donc, thème très

sensible dans les années 1960 et 1970, où de nombreuses femmes devaient avorter illégalement et en mourraient. Alexander Kluge consacre un film à la question en 1973, *Travail occasionnel d'une esclave* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, Alexander Kluge, RFA, 1973). Mais il aborde déjà la question dans *Anita G.* qui porte sur la vie d'une jeune allemande de confession juive, ayant fui l'Est pour l'Ouest dans l'espoir d'un monde meilleur, mais qui finalement, ne trouvera pas plus sa place qu'à l'Est.

Le personnage principal de *Tatouage* est également un jeune détérioré : il grandit dans un foyer avant d'être adopté par un couple d'industriels, qui vivent avec une jeune fille, Gaby. Malgré leur aide, il ne parvient pas à s'intégrer, il n'arrive pas à s'adapter au monde du travail notamment. Le père emmène les deux jeunes voir le mur de Berlin, on retrouve la confrontation Est/Ouest, qui est également une singularité importante de la construction de la jeunesse allemande de l'après-guerre qui grandit dans une Allemagne divisée. Les deux jeunes couchent ensemble, le protagoniste s'attache à Gaby mais elle le quitte dès le lendemain. Benno tue le père. Et se fait arrêter. Enfin, *Je suis un éléphant, Madame*, est un film aujourd'hui oublié. Il s'agit d'une comédie très empreinte de l'esprit révolutionnaire de l'époque : dans une école, à Brême, les élèves veulent renverser le système en place, qu'ils jugent autoritaire, pour un système plus démocratique. Rull, le protagoniste, est un personnage révolutionnaire qui met en question l'ordre établi en proposant des actions, c'est un leader. Il va jusqu'à peindre une croix gammée sur les murs de l'école, et est ainsi menacé d'expulsion : ses camarades se mobilisent.

Le fossé générationnel, très marqué en Allemagne de l'Ouest, est palpable au travers de ces différents modes de représentation de la jeunesse. Dès les années 1950 la jeunesse apparaît comme un des principaux soucis de l'État fédéral. Son éducation civique et morale est un enjeu central. En témoigne le court métrage documentaire très remarqué, *L'Automne des Gammlers* (*Herbst der Gammler*, Peter Fleischmann, RFA, 1966), issu d'une commande du service public audiovisuel de Bavière (*Bayerischer Rundfunk*). Selon le dictionnaire en ligne de référence, *Pons*, le terme allemand de « Gammler » (au pluriel Gammlerin et non Gammlers comme la traduction française le suggère), s'inscrit dans le registre familier, et désigne en fait ceux qu'on connait mieux en France sous la terminologie de « *Beatniks* » ou de « *Beat Generation* ». Cette génération, de part et d'autre de l'Atlantique, est caractérisée par son esprit contestataire face à l'ordre établi. En effet, elle a commencé à se construire dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, moment au cours duquel, aux États-Unis,

> « […] une frange de la population s'élève contre les effets de l'industrialisation, les usages et le développement du nucléaire et l'engagement dans les conflits armés. L'*American Way of Life* est critiqué et refusé ; il représente un idéal auquel certains individus refusent désormais de se soumettre. »[296]

La *Beat generation* inspire en partie la contre-culture des années 1960, avec des personnalités comme Bob Dylan ou Joan Baez, des chanteurs folks aux textes engagés, et plus généralement aux mouvements contestataires qui suivront – notamment par le biais de la diffusion de textes d'auteurs Beat, tels Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou William Burrough, pour ne citer que les principaux. La *Beat Generation* annonce la thématique de l'aliénation, en « s'élev[ant] [contre] : patron, psychiatre, figure du chef et, à plus grande échelle, institutions scolaire, universitaire et psychiatrique (Veit, 2016). »[297].

c. Le heimat « de gauche »

Le *Heimatfilm* est un genre spécifiquement allemand qui apparaît dans les années 1910. La singularité du genre réside en particulier dans les lieux de tournage, principalement situés dans les Alpes. Des paysages montagneux et ruraux donc, accueillent des histoires romantiques, mélodramatiques, comiques et/ou familiales, animées par des personnages portant des costumes typiques, comme l'habit tyrolien.

Le genre est assez peu connu en France, on n'y trouve rarement de définition précise, et encore moins d'études consacrées, ce genre étant principalement jugé de manière péjorative par la cinéphilie cultivée. La définition généralement admise en France est celle du « film de terroir », *Heimat* pouvant être défini comme le pays ou la terre natale, le refuge, le pays d'origine, l'endroit où l'on se sent chez soi, et comme substantif il peut désigner la patrie. Le *Heimatfilm* relève, dans la typologie des cinémas nationaux établie par Pierre Sorlin, sur laquelle nous

[296] Camille Veit, « La contestation au rythme de la Beat Generation. Figures contemporaines de la protestation et arrangements de la jouissance », *Topique*, n°140, mars 2017, p.123-136. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-topique-2017-3-page-123.htm].

[297] *Ibid*.

reviendrons, « des séries thématiques répétitives, destinées uniquement à la consommation locale »[298].

Un ouvrage récent[299] permet d'approfondir notre compréhension de ce genre, qu'il valorise et dont il souligne le succès pérenne. Il démontre qu'alors qu'on a l'habitude de réduire l'existence du *Heimatfilm* aux années 1930 jusqu'aux années 1960, il traverse en réalité toute l'histoire du cinéma en Allemagne de l'époque du muet à nos jours.

Le genre du *Heimatfilm* caractérise toutes les décennies, y compris celle du national-socialisme. Monica Haim[300] attribue le nouvel essor du *Heimatfilm* dans la période d'après-guerre aux conditions de distribution en Allemagne de l'ouest sous monopole américain. Les films américains dominaient alors largement, dans les salles de cinéma d'Allemagne de l'Ouest. Par exemple, durant la saison 1950-1951, 65 longs-métrages allemands sont diffusés contre 226 productions états-uniennes[301]. Aussi, la majorité des bénéfices d'exploitation du marché allemand revenait aux États-Unis, réduisant d'autant les possibilités pour les Allemands de faire vivre leur industrie cinématographique. Deux genres nationaux principaux se développent alors, le *Trümmerfilm*, et le *Heimatfilm*. Quelques succès au box-office allemand annoncent une vague, notamment *Fille de la Forêt-Noire* (*Schwarzwaldmädel*, Hans Deppe, RFA, 1950) et *Ma verte bruyère* (*Grün ist die Heide*, Hans Deppe, RFA, 1951).

Le *Heimatfilm* est principalement traité par la critique cinéphile cultivée comme un objet de divertissement sans intérêt, un produit industriel. On associe le succès du genre aux désirs des Allemands de se changer les idées après-guerre. On parle de films « *escapist* », typique des Allemands qui refuseraient de faire face à leur passé. Pourtant, si ces films n'abordent pas directement la question du nazisme et de la guerre, ils portent sur des sujets humains difficiles, dans l'air du temps, les enfants orphelins, l'exil, les réfugiés. Sarah Wüst s'est intéressée à la définition historiquement située du terme :

---

[298] Pierre Sorlin, « Y a-t-il des cinémas nationaux ? », *Sociétés et Représentations*, n°3, 1996, Éditions de la Sorbonne, p.417.

[299] Alexandra Ludewig, *Screening Nostalgia : 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld, Transcript, 2011.

[300] Monica Haim, « L'industrie cinématographique allemande après la guerre… froide : année zéro, deuxième prise », *Cinémas*, vol.7, n°1-2, automne 1996, p.225-235.

[301] « Die 1950er Jahre », article thématique produit par Filmportal. [En ligne : https://www.filmportal.de/thema/die-1950er-jahre].

> « In the immediate post WW II era, the idea of Heimat in linked to the experience of loss of more than twelve million Germans, known as *Vertriebene*, who were displaced from the former eastern territories of the *Reich*. Contemporary concerns with expulsion and (re-)integration become manifest in many of the more than three hundred Heimatfilme that were produced during the 1950s. […] Set far away from the destroyed cities in picturesque rural landscapes like the Black Forest, the Luneburg Heath or the Bavarian mountains, the Heimatfilme made during the chancellorships of Konrad Adenauer and Ludwig Erhard present idyllic images of a primordial countryside. Nevertheless, the post war genre does deal with questions of modernization, social change and consumerism; it "affords the positive resolution of contemporary social and ideological concerns about territory and identity." »[302]

Deux éléments témoignent de la qualité d'un genre pas si in-exportable. Quelques succès importants (et pérennes) en France : *La Famille Trapp* (*Die Trapp-Familie*, Wolfgang Liebeneiner, RFA, 1956)[303], *Ma verte bruyère* ou *Heidi* (Luigi Comencini, Suisse, 1952). De nombreux remakes, jusqu'aujourd'hui (*Heidi*, Allemagne-Suisse, Alain Gsponer, 2014), attestent d'une qualité indiscutable, et remet en cause l'idée d'une disparition définitive du *Heimatfilm*, que certains critiques situent à la fin des années 1960. Quelques *Heimatfilme* survivent à cette disparition, comme l'illustrent les différentes adaptations du roman *Schloss Hubertus* (1895) de Ludwig Ganghofer en 1934, puis en 1954 et enfin en 1973[304]. Nous verrons que le *Heimatfilm* connait également une continuité dans les années 1970 au travers des *Heimatfilme* érotiques d'Aloïs Brummer.

---

[302] Proposition de traduction : « Dans l'immédiat après-guerre, l'idée de Heimat est liée à l'expérience de la perte de plus de douze millions d'Allemands qui ont été déplacés des territoires du IIIe Reich situés à l'Est. Les préoccupations contemporaines concernant l'expulsion et la réintégration de ces populations à l'Allemagne se manifestent dans plus de 300 Heimatfilme produits dans les années 1950. […] Situés loin des villes détruites, dans des paysages ruraux comme la Forêt Noire, la lande de Lunebourg ou les montagnes bavaroises, les Heimatfilme réalisés à l'époque des chanceliers Konrad Adenauer, puis Ludwig Erhard, présentent des images idylliques d'une campagne primitive. Néanmoins, le Heimatfilm d'après-guerre traite des questions de modernisation, de changement social et de consumérisme ; il permet "la résolution positive des préoccupations sociales et idéologiques contemporaines relatives au territoire et l'identité." » - Sarah Wüst, « Young German *Heimatfilm* : Negotiations of a Powerful Myth », *Austausch*, vol. 1, n°1, April 2011, p.79. La citation intégrée renvoie à Johannes von Moltke, *No Place Like Home : Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005.

[303] Il est intéressant de remarquer qu'aujourd'hui, il est tout à fait possible de partir en vacances dans la maison de la famille Trapp. Signalant en fait le lien entre le développement du Heimatfilm et celui du… tourisme de masse, souligné par Tim Bergfelder, *International Adventures*, *op.cit.*, p.43.

[304] *Château Hubertus* (*Schloss Hubertus*, Hans Deppe, Allemagne, 1934), *Château de Saint-Hubert* (*Schloss Hubertus*, Helmut Weiss, RFA, 1954), *Château Saint-Hubert* (*Schloss Hubertus*, Harald Reinl, 1973).

Dans les années 1960, le *Heimatfilm* est de plus en plus rejeté en Allemagne, du fait du rajeunissement des spectateurs et spectatrices, et de l'évolution de leurs goûts. Les jeunes étudiants et intellectuels allemands, très marqués par la *New Left* américaine, rejettent le *Heimatfilm*. Il sera progressivement réhabilité dans les années 1970, après que Günter Grass, notamment, ait défendu l'idée d'une réappropriation par la gauche du terme *Heimat*. Cette redéfinition du genre le rend désormais exportable[305]. La série au succès international, *Heimat* (*Die zweite Heimat – 13 Teile*, Edgar Reitz, RFA, 1988) est sans doute l'exemple le plus connu. Mais avant cette réhabilitation, les jeunes cinéastes et tout un pan de la littérature allemande combattent cette idée[306], et s'inscrivent dans un courant *anti-Heimatfilm* tel qu'il est conçu par la culture dominante :

> « Reitz's Heimat came on the back of a wave of anti-Heimat novels which were intended as a protest against the corruption of the term "Heimat" as much as an attempt to reclaim Heimat in the second half of the twentieth century. »[307]

Scènes de chasse en Bavière s'inscrit dans cette vague, illustrant parfaitement le rejet général du *Heimatfilm* par la gauche intellectuelle allemande, qui l'associe spontanément aux « national limitations and narrow-mindedness »[308], à la « bigotery and aggressive intolerance ». Le film raconte le retour d'un jeune homme dans son *Heimat*, son village d'origine, en Bavière, après une incarcération de plusieurs mois à Munich pour homosexualité. Loin des prairies fleuries des montagnes bavaroises des *Heimatfilme* des années 1950, le film de Fleischmann, en noir et blanc, présente des personnages vulgaires, cruels et violents. Il montre sans complaisance l'exclusion sociale d'un homosexuel dans un milieu rural, une métaphore de la montée du fascisme. Le film est tourné avec des acteurs non-professionnels – des paysans bavarois – et avec des acteurs professionnels comme Martin Sperr et Angela Winkler (c'est la première

---

[305] Alexandra Ludewig, *op.cit.*, p.31.

[306] Quelques exemples sont introduits par Alexandra Ludewig comme la trilogie *Das wilde Kärnten* de l'écrivain Autrichien Josef Winkler (*Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) et *Muttersprache* (1982)) ; *Schöne Tage* (1981) de Franz Innerhofer ; *Fasching* (1967) de Gerhard Fritsch ; *Die Wolfshaut* (1960) de Hans Lebert. Plusieurs ont été traduits en langue française a posteriori : Hans Lebert, *La Peau du loup*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997 ; Gerhard Fritsch, *Carnaval*, Paris, Gallimard-N.R.F., 1970 ; Franz Innerhofer, *De si belles années*, Paris, Gallimard, 1977 ; Josef Winkler, *Langue maternelle* (1982), Lagrasse, Verdier, 2008.

[307] Proposition de traduction : « Heimat de Reitz est venu à la suite d'une vague de romans anti-Heimat qui se voulaient autant comme une protestation contre la corruption [nationaliste] du terme "Heimat" et comme une tentative de récupérer le genre du Heimat dans la seconde moitié du XXe siècle. » - Alexandra Ludewig, *op.cit.*, p.31-32.

[308] Proposition de traduction : « limites nationales et étroitesse d'esprit » - Sarah Wüst, *art.cit.*, p.79.

apparition de cette actrice, que l'on retrouvera régulièrement dans les films du « jeune cinéma allemand »). Martin Sperr, le protagoniste, est également l'auteur de la pièce de théâtre adaptée, éponyme, qui s'inscrit dans un théâtre auto-proclamé populaire, développé dans les années 1960 en Allemagne de l'Ouest. Certains critiques français voient dans l'adaptation que Fassbinder réalise la même année de sa pièce, *Le Bouc* (*Katzelmacher*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1969), le même héritage que chez Fleischmann, celui d'un genre de pièces de théâtre « populaires » au sens où elles « […] présentaient presque exclusivement des groupes marginaux et montraient l'influence du système social allemand (et autrichien) sur les petites gens. »[309] .

Pionniers à Ingolstadt et *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* relèvent de ce genre. Le premier se déroule en Bavière à la fin des années 1920, et le second dans la Hesse au XIXème siècle. Le premier est une adaptation de la pièce à scandale de Marieluise Fleisser, très proche de Brecht, qui l'adapte d'ailleurs en 1927 avec l'acteur Peter Lorre. Il raconte l'accueil de pionniers dans un petit village allemand, qui ont été envoyés pour construire un pont – ce qui n'est pas sans annoncer le futur *Tous les autres s'appellent Ali* sur le sort réservé à la main d'œuvre étrangère en Allemagne – et porte surtout sur les relations sexuelles, les relations de domination, entre les pionniers et les jeunes femmes du village. Un film qui rappelle également *Le Bouc*, qui porte sur l'arrivée d'un immigré Grec à Munich et la haine immédiate qu'il suscite chez les autochtones masculins, renforcée par son succès auprès des femmes. *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* raconte l'histoire de paysans allemands pauvres, qui sous l'influence d'un marchand juif, volent une importante somme d'argent. Il leur faut plusieurs tentatives avant de parvenir à leur but. Leur richesse soudaine, apparente extérieurement, attire l'attention des autorités et les pauvres paysans sont condamnés. Dans le journal *L'Aurore*, le cinéaste exprime son intention de montrer, au travers d'un cas,

> « […] comment le statut social, l'éducation, que recevaient les pauvres, la morale, la religion, qu'on leur prêchait, les institutions judiciaires enfin, rendaient toute prise de conscience impossible. […] Ils avaient une mentalité d'enfants […] Cet infantilisme reflète assez dans quel esprit on les avait fait vivre et travailler... »[310]

[309] Hans-Jürgen Greif, « Le Théâtre contemporaine en RFA », *art.cit.*, p.24.

[310] *L'Aurore*, 12 décembre 1971.

Dans ces films, l'image du pauvre, paysan ou ouvrier, aliéné par la société et sempiternelle victime du système correspond en fait à une représentation d'intellectuels issus, comme Schlöndorff et Fassbinder, d'un milieu social très favorisé. Ils expriment l'esprit contestataire de l'époque, en fait une vision très idéologique selon laquelle il faut éduquer les pauvres, les prolétaires, pour qu'ils deviennent capables de s'émanciper de leur condition. Le cinéaste dans cette perspective est plus un agitateur qu'un artiste. On retrouve l'esprit de Godard avec ses films réalisés par des ouvriers. Fleischmann explique d'ailleurs qu'il a réalisé son film dans le but de faire créer les paysans, et pas de les montrer tels qu'ils sont.

La dimension oppressive du système est décuplée dans *Je t'aime, je te tue*, qui se déroule dans une société dystopique. Un jeune professeur s'installe dans un nouveau lieu, où il est accueilli par plusieurs représentants de la « Société », symbolisant les autorités. Les règles sont strictes, la violence est interdite, et les habitants sont drogués avec des pilules euphorisantes. Ils sont encouragés à avoir des relations sexuelles, plusieurs prostituées font d'ailleurs partie de la « Société ». Mais le jeune professeur est homosexuel. Il part chasser, mais est poursuivi, repéré et abattu par les autorités.

Ces films sont tous des métaphores des dangers d'un système politique autoritaire, et de l'absence ou du manque d'éducation, pour se révolter. Autre point commun, la représentation des États-Unis, dans *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* par exemple, ou dans *Mathias Kneissl* – dans lequel Fassbinder a un rôle important et Schlöndorff fait une apparition –, qui s'inscrit également dans le genre du « *kritisches Heimatfilm* »[311], qui apparaît comme un pays de cocagne, une terre d'exil. Plusieurs jeunes cinéastes s'approprient donc le genre du *Heimat* à leur manière, en lui donnant une dimension sociale et politique, en décrivant la société telle qu'ils la voient. Si les thématiques et les genres sont transversaux, les films du « jeune cinéma allemand » se distinguent par le traitement toujours marqué idéologiquement des thèmes qu'ils abordent.

[311] Daniel Sauvaget, Pierre Gras, « ALLEMAND cinéma », *Encyclopædia Universalis.* [En ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-allemand/].

d. Les artistes dans la société

On peut également considérer la question de la place des artistes dans la société comme un thème transversal, bien que traité de manière singulière par les jeunes cinéastes. On retrouve le personnage de l'artiste dans la coproduction française et autrichienne *Adorable Julia* sortie sur les écrans français au début de l'année 1962. Adaptée de la pièce de théâtre du britannique William Somerset Maugham – *La Comédienne* (1937) – elle a fait récemment l'objet d'un remake au titre éponyme (*Being Julia*, István Szabó, Canada-USA-Hongrie-GB, 2004). Lilli Palmer, âgée de 48 ans à l'époque, y incarne le personnage de Julia, une actrice connue, qui trompe son mari metteur en scène avec un expert-comptable plus jeune qu'elle. Elle retrouve une seconde jeunesse, puis se rend compte que le jeune homme la mène en bateau, l'utilise pour mieux placer sa petite amie officielle (Jeanne Valérie) sur le devant de la scène. Finalement, le talent de Julia éclipse celui de la jeune femme. Le film est perçu comme une comédie de boulevard, désuète pour l'UFOLEIS[312], « bien réalisé[e] et interprété[e] »[313] pour les *Annuels*, mais dont le marivaudage reste « cynique »[314]. Ce film n'explore pas la dimension sociale de l'artiste dans la société, contrairement à ce que font les jeunes cinéastes, attachés à l'inscription des thèmes dans la réalité sociale.

Chronique d'Anna Magdalena Bach et *Le Cavalier sauvage* portent tous les deux sur le domaine de la musique, tandis que *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes*, se déroule dans le milieu circassien. Le film de Straub et Huillet présente une période de la vie du compositeur allemand Johann Sebastian Bach, située de 1721 à 1748, au travers de la voix monocorde de son épouse, Anna Magdalena. Dans ce film, la musique est le matériel même du film, pas seulement un accompagnement, comme le revendique Straub. Ce qui n'est pas sans rappeler les films plus populaires, les opérettes et autres comédies musicales. Mais le traitement de la musique est très différent, et le film de Straub et Huillet, comme chacune de leurs productions, est une œuvre extrêmement singulière. Il s'agit donc d'un film musical avant tout, présentant le portrait du compositeur, dont

[312] La Saison cinématographique 1962*, Image et Son, La revue du cinéma*, p.6.

[313] *Fiches du cinéma, Analyse générale des films 1963*, n°spécial 227, p.118.

[314] *Ibid*.

> « […] la personnalité historique […] se profile en arrière-plan, d'abord comme ouvrier, dont la profession est justement la musique, puis comme champion de cette musique, et enfin des éléments apocalyptiques s'infiltrent imperceptiblement. »[315]

Le film nous sensibilise, au travers de la tristesse perceptible dans la voix de la femme de Bach, aux drames d'un être humain – le décès de plusieurs enfants de Bach, en bas-âge – et à ses difficultés en tant qu'artiste, avec ses pairs mais aussi face aux institutions. Il met en valeur également Anna Magdalena Bach, qui a renoncé à sa carrière de cantatrice et de pianiste pour soutenir son époux dont elle est la seconde femme. Au-delà, ce portrait constitue une valorisation de la culture musicale allemande.

Le Cavalier sauvage, aujourd'hui totalement oublié, raconte l'histoire d'un jeune homme embauché comme attaché de presse par un personnage excentrique – se déplaçant à cheval à l'époque contemporaine – et tyrannique – martyrisant, dans sa propriété, ses employés – sur le point de devenir un chanteur célèbre, Kim. Un riche américain investit, en effet, dans sa carrière. Du fait de la dégradation de ses relations avec son patron, l'attaché de presse finit par s'enfuir, après plusieurs tentatives infructueuses, de la propriété de Kim, en profitant d'une soirée qui réunit la haute société allemande. Lorsqu'on pense qu'il a réussi à s'enfuir, on comprend que l'automobiliste qui vient de le prendre en stop est, en fait, Kim. On peut lire, dans cette histoire, une critique acerbe de la société de consommation, de la gestion capitaliste de l'industrie du spectacle, et en particulier du star-system. Spieker reprend des thèmes de comédies américaines : « le système de l'enrichissement et de l'aliénation à la liberté au travers de la carrière d'un artiste »[316]. Dans les critiques, on évoque *8 ½* (*Otto e mezzo*, Italie-France, 1963) de Fellini, dont l'excentricité des personnages serait proche, ainsi que du film *Un homme dans la foule* (*A Face in the crowd*, USA, 1957) d'Elia Kazan. Il ne s'agit pas d'un film musical mais d'une satire, d'une fable, dont le réalisateur n'est autre qu'un des signataires du Manifeste d'Oberhausen. Il paraît difficile de ne pas faire le lien avec un ouvrage publié à la même époque en France, en 1967 – *Le Cavalier sauvage* sort en 1966 – *La Société du spectacle* de Guy Debord. Ce dirigeant de l'Internationale Situationniste, qui inspire les revendications des étudiants allemands, notamment la *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (SDS - Union

[315] Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, *Le cinéma en République fédérale d'Allemagne – Le nouveau film allemand, Origines/Situation actuelle, Un vade-mecum*, 1983, p.10.

[316] Analyse des films de l'année 1968, *Fiches du cinéma*, p.71.

socialiste allemande des étudiants), s'inscrit dans une pensée critique des industries culturelles très proche de celle des Allemands de l'École de Francfort.

Le lien est encore plus fort avec le film suivant *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes*. Son réalisateur, Kluge, est un élève d'Adorno, un des fondateurs de la théorie critique et un des principaux représentants de l'École de Francfort. Adorno est par ailleurs musicologue et a publié plusieurs études sur la musique enregistrée, le jazz, le cinéma, etc. Selon le site *Filmportal*[317], Adorno serait à l'origine de la participation de Kluge à plusieurs tournages de Fritz Lang, au sein de la société de production allemande CCC Film. Kluge aurait été stagiaire (« *Regie-volöntar* ») sur *Le Tombeau hindou* et *Le Tigre du Bengale*. Le thème des *Artistes sous le chapiteau* porte manifestement l'empreinte de la Théorie critique. Après la mort de son père qui dirige un cirque, Leni Pieckert (Hannelore Hoger) en reprend la direction, mais impose de nouvelles règles pour le libérer des anciennes conventions, classiques, traditionnelles, notamment en y abolissant l'exploitation des animaux. Mais elle a du mal à trouver des subventions, et doit finalement renoncer à son projet. Leni finira par trouver un poste administratif, et entrer dans l'engrenage capitaliste. Ce résumé succinct rappelle immédiatement le discours porté par les signataires du Manifeste – influencés par Kluge : il est lui-même signataire et selon certains, l'instigateur – dans l'opposition entre ancienne et nouvelle génération, et la difficulté de produire des films novateurs dans les conditions économiques actuelles.

Difficile donc de ne pas percevoir dans ces films le procédé de la mise en abyme, régulièrement employé dans les films des nouveaux cinémas, pensons par exemple à *La Nuit américaine* (François Truffaut, France-Italie, 1973), et utilisé presque systématiquement par Wim Wenders dans ses films des années 1970.

Plusieurs des thématiques observées sont transversales à l'ensemble des productions allemandes – voire internationales – de la période. Cependant, on constate, au cours des années 1966-1973, plusieurs évolutions : tant au niveau des films avec le traitement des thématiques, l'apparition de nouveaux genres – en particulier de l'érotisme –, que des personnes impliquées dans leur création, comme le suggère la présence de professionnels du cinéma jeunes, et dans leur manière de circuler, avec le développement d'une contre-culture festivalière, et le

[317] « Alexander Kluge », article thématique produit par *Filmportal*, [En ligne : https://www.filmportal.de/person/alexander-kluge].

développement du label « art et essai ». L'ensemble de ces éléments caractérisent les films du « jeune cinéma allemand ». La circulation de ces derniers en France implique en même temps un certain nombre d' « acteurs »[318] qu'il importe d'identifier.

Chapitre 2. Une nouvelle génération d'acteurs

L'augmentation de la part des productions allemandes réalisées par de jeunes cinéastes sur le marché français reflète une évolution dans l'adaptation de l'offre et la demande, très caractéristique de l'époque. L'évolution des sensibilités des spectateurs, et l'affection pour certains films « modernes » d'autres nationalités, fait qu'un bon nombre de films encore présents sur le marché dans les années 1960 et au début des années 1970 ne correspond plus à l'horizon d'attente d'un public français en pleine mutation. Une transition est visible. Il nous semble que l'évolution de la demande ne va pas sans une évolution de l'offre, et inversement. Il nous paraît donc pertinent d'interroger cette mutation du public français.

1. Renouvellement générationnel : une nouvelle vague de spectateurs

L'attachement aux films du « jeune cinéma allemand » ne peut, en effet, s'entendre sans un regard sur le profil des spectateurs susceptibles de les voir. La France connait, dans les années d'après-guerre, un rajeunissement important de sa population, consécutif au baby-boom. L'autre fait marquant et important, lié à cette expansion démographique de la jeunesse, est la démocratisation de l'accès aux études, en particulier aux études supérieures. Cela a des effets directs sur la consommation cinématographique, comme le démontre Fabrice Montebello dans son étude sur l'évolution du marché cinématographique en France. S'appuyant sur l'exploitation critique de différentes statistiques et sur les études de terrain disponibles, il relève qu'une mutation radicale du profil sociologique des spectateurs en salles s'opère de 1935 à 1965. Le cinéma tend de plus en plus à devenir un loisir intellectuel :

[318] Le terme « acteur » est ici entendu selon sa seconde acceptation, qui désigne les personnes qui participent activement à une entreprise, à un événement.

> « Dès 1965, le CNC note que le cinéma est de moins en moins associé à un divertissement populaire et que le profil social de son public se rapproche de celui du théâtre. »[319]

On assiste à un accroissement de l'exigence des spectateurs, de nouvelles sensibilités au niveau des thématiques des films, mais aussi au niveau formel. Les spectateurs cultivés font l'expérience, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux films « nouveaux », le néoréalisme, la Nouvelle vague et le cinéma-vérité, particulièrement. L'évaluation de la qualité des films est un processus individuel et collectif qui se fait en fonction du marché, de la totalité des biens qui circulent : on évalue toujours un film en fonction de son expérience de spectateur, en fonction des différentes expériences qu'on a pu faire d'autres films à la même période. C'est ce que signalent les comparaisons que nous opérons systématiquement, pour objectiver le plaisir que nous avons ressenti, avec des auteurs ou des films qui constituent pour nous des références en matière de qualité cinématographique, Godard ou Sirk, *Citizen Kane* (Orson Welles, USA, 1941), etc. Nous faisons l'expérience de l'inconnu à partir du connu.

Nous avons vu que la jeunesse est une thématique récurrente dans les films du « jeune cinéma allemand ». En tant qu'expérience générationnelle, elle est en fait présente partout, tant au niveau de la consommation, les jeunes spectateurs et les critiques débutants, que de la création elle-même. De fait, les répercussions du baby-boom sont sensibles au sein du marché cinématographique : en raison de leur nombre, les jeunes représentent désormais une part de marché à part entière. Dès les années 1950, les films destinés aux jeunes constituent un segment du marché documentaire, notamment les films destinés à leur éducation, sexuelle et éthique : des films axés sur la morale, la prévention contre la drogue, les Maladies Sexuellement Transmissibles, etc. Mais, dans les années 1960, les jeunes scolarisés se constituent en un groupe de consommateurs revendiquant, dans l'espace public, leur identité par le choix de leurs fréquentations cinématographiques et dans la promotion des films qui les touchent particulièrement.

« Nouvelle vague » est une expression utilisée par Françoise Giroud dans une enquête publiée par l'*Express*[320] pour désigner la génération française du baby-boom, composée d'individus nés autour de 1945, qui n'ont pas connu la guerre et ont passé leur adolescence dans une société de consommation (en France, le miracle économique ne commence réellement qu'à partir de

[319] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit*., p.100.

[320] Françoise Giroud, « La nouvelle vague arrive », *L'Express*, octobre 1957.

1955). Son enquête présente deux limites. L'une est pointée par Geneviève Sellier[321], qui insiste sur les différences entre les genres. L'autre est, selon nous, l'absence de considération des différences sociales entre les jeunes. C'est ce que rappelle Pierre Bourdieu dans son article, « La jeunesse n'est qu'un mot »[322], un mot qui permet de masquer les inégalités sociales. Ainsi, la jeunesse que nous observons à cette période dans les ciné-clubs parisiens et les salles « art et essai », est principalement une jeunesse bourgeoise, ou issue des classes moyennes.

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1973 révèle que la fréquentation des salles de cinéma est devenue plus grande chez les moins de 40 ans. « Elle décroît à mesure que l'âge s'élève, en passant de 90,4% chez les 15-19 ans à 7,2% chez les plus de 70 ans »[323]. Elle est plus grande chez les élèves et les étudiants (96,9%), les célibataires (82,3%), dans les catégories socio-professionnelles aisées et moyennes (81,3% chez les cadres supérieurs et professions libérales, 75,7% chez les gros commerçants et industriels ainsi que chez les cadres moyens), dans les villes et plus particulièrement dans l'agglomération parisienne (de 33% pour les ruraux, elle s'élève à 79,6% à Paris *intramuros*), et enfin, dans la population diplômée de l'enseignement secondaire ou supérieur (62,4% des titulaires d'un brevet ou d'un CAP, 82,3% de ceux qui possèdent le baccalauréat ou un diplôme de niveau plus élevé). En 1989, Olivier Donnat remarque que les résultats de l'analyse sociodémographique de la fréquentation des salles de cinéma sont restés les mêmes : « plus encore que tout autre domaine du champ culturel, ce sont toujours les mêmes catégories de population (les plus diplômés, les cadres et professions intellectuelles supérieures, les Parisiens et, en général, les jeunes et les célibataires) qui ont les taux de pratique et les rythmes de fréquentation des plus élevés »[324] et inversement.

La part de la jeunesse qui nous occupe, la jeunesse intellectuelle, a une autre caractéristique, celle de la politisation. Si celle-ci ne date pas des « années 1968 », cette période marque un

---

[321] Geneviève Sellier, *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, « Cinéma & Audiovisuel », 2005.

[322] Pierre Bourdieu, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métailié, in *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Ages, 1978, p.520-530 ; repris in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984 et 1992.

[323] Ministère de la culture, service des études et recherches, *Pratiques culturelles des Français : description socio-démographique et évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982, p.116.

[324] Olivier Donnat, Denis Cogneau, pour le Département des études et de la prospective ministère de la Culture et de la communication, *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte et la Documentation française, 1990, p.114

tournant. Dans les années 1950 par exemple, la guerre d'Algérie constituait un des points principaux de mobilisation des jeunes et intellectuels français, jusqu'à sa fin en 1962.

> « La gravité des déchirements entraînés par le conflit algérien et leur amplification par l'"écrit" expliquent que ce conflit ait si profondément ébranlé la conscience nationale et laissé notamment son empreinte sur des jeunes gens dont l'éveil au débat civique se fit en ces années troublées. »[325]

C'est justement par ce biais que se développe, à la fin des années 1950, une « nouvelle gauche » :

> « En fait, c'est bien le courant "gauchiste" dans son acception la plus large, tel qu'il se développera au cours des années soixante et que Mai 1968 révèlera en pleine lumière, qui est ainsi indirectement en gestation au cours de ces dernières années de la guerre d'Algérie, même si la plupart des classes d'âge qui y baigneront au moment de son acmé n'ont pas été touchées directement par cette guerre. »[326]

Les années 1960 sont marquées par le développement d'organisations politiques de jeunesse, en même temps que la fin de la guerre d'Algérie marque une « baisse d'intensité » dans les combats politiques menés par les intellectuels, et une jeunesse moins « idéologisée ». Les jeunes du baby-boom, nés vers 1945, sont des enfants au moment de la guerre d'Algérie. Vint ensuite la Guerre du Vietnam, qui va largement contribuer à politiser, voire à radicaliser, une grande partie de la jeunesse scolarisée dans le monde. Si la guerre du Vietnam a commencé en 1955 (pour ne se terminer que vingt ans plus tard), c'est en 1965 que cette guerre devient « l'un des domaines que les intellectuels réinvestissent »[327] à ce moment-là. L'année 1965 marque également une étape dans la guerre, puisque c'est l'année où les États-Unis y interviennent de manière plus massive. L'idée d' « ennemi américain » se renforce, la lutte contre l'impérialisme mobilise les jeunes, qui refusent en même temps la société de consommation qui s'impose de plus en plus.

---

[325] Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France*, *op.cit.*, p.200.

[326] *Ibid*., p.202.

[327] *Ibid*., p.210.

Au même moment, de l'autre côté du Rhin, nous assistons à un phénomène de politisation tout à fait similaire.

2. Une jeunesse allemande : la politisation des jeunes allemands

Les années 1960 sont marquées par une politisation de la jeunesse allemande de l'Ouest. Si la politisation de la jeunesse est un phénomène international, plusieurs éléments caractérisent ce phénomène en Allemagne de l'Ouest. Ils sont identifiés par Marco Rampazzo Bazzan :

> « […] la continuité des structures autoritaires de la société de l'après-guerre avec celles du IIIe Reich, c'est-à-dire la compromission d'une grande partie de la classe dirigeante, industrielle et politique, avec le nazisme ; la fin du « miracle économique » et la souveraineté réduite dont dispose le gouvernement à cause de l'ordre international issu de la deuxième guerre mondiale (la guerre froide). »[328]

La politisation a lieu de manière privilégiée au sein du milieu étudiant, comme en France. C'est plus particulièrement à Berlin que s'exprime cette politisation de la jeunesse allemande. Berlin, son université et bientôt son école de cinéma, voient la constitution d'un nouveau mouvement de jeunesse, marqué par l'anti-autoritarisme. La tentative d'assassinat de Rudi Dutschke, survenue le 11 avril 1968, va mettre le feu aux poudres et contribuer à la radicalisation des méthodes de contestation, déjà en cours depuis la violente répression policière subie par les étudiants mobilisés en 1967 à l'occasion de la venue du Chah d'Iran à Berlin, qui s'est conclue par l'événement tragique du meurtre par balles de l'étudiant Benno Ohnesorg, alors âgé de vingt-sept ans, par un policier en service.

Si le travail sur le passé est déjà entamé par les Allemands dès les années 1950, les révoltes étudiantes de 1967 contribuent à la radicalisation de la jeune génération, de son positionnement politique et sa vision historique de la société contemporaine. Pour la jeune génération et de nombreux intellectuels Allemands, le nazisme ne se réduit pas à la période du national-socialisme hitlérien. C'est là la base de théories critiques sur le fascisme – qui viennent peu à

[328] Marco Rampazzo Bazzan, « La politisation des étudiants antiautoritaires. Émergence des "espaces publics oppositionnels" et "mentalité-guérilla" à Berlin-Ouest », *Cahiers du GRM – Groupe de Recherches Matérialistes*, n°3, 2012. [En ligne : https://journals.openedition.org/grm/269].

peu remplacer celles sur le totalitarisme – qui établissent un lien entre le développement du capitalisme et de l'impérialisme et la perpétuation du fascisme, sous d'autres formes. Ces formes sont celles des institutions – famille, presse dominante, police, armée –, et de la répression d'État, sous forme de lois sécuritaires.

L'impérialisme états-unien est vivement critiqué par la jeunesse. Si la guerre du Vietnam est un objet de contestation important dans différents pays, elle est l'un des déclencheurs des révoltes étudiantes en Allemagne. Le slogan que Camarade nous rappelle est édifiant : « USA – SA – SS »[329]. L'assassinat de Benno Ohnesorg par un policier lors de la manifestation contre la venue du Shah d'Iran en 1967 renforce le sentiment de révolte et son expression, pour cette jeune génération, née à partir de 1945, qui grandit en même temps que la connaissance historique du passé national-socialiste se diffuse en son sein, ce passé « […] devient un outil de comparaison à l'aune duquel on évalue le présent. »[330].

Le mouvement étudiant se construit également sur une opposition générationnelle – très visible au sein du Manifeste d'Oberhausen par exemple – particulièrement forte et radicale en Allemagne de l'Ouest. Le courant antiautoritaire, en Allemagne, est sans doute plus populaire (ou moins minoritaire), qu'en France en raison du sentiment de pérennisation du passé national-socialiste qu'atteste pour la jeunesse étudiante contestataire la « continuité des élites ». Il est renforcé par une répression beaucoup plus forte des mouvements sociaux qu'en France (bien qu'il faille garder à l'esprit le massacre de près d'une centaine d'Algériens du 17 octobre 1961, alors sous silence et les huit morts du métro Charonne à Paris le 8 février 1962).

En Allemagne Fédérale, dès les années 1950, l'éducation civique de la jeunesse apparaît comme un des principaux soucis de l'État. En témoigne l'organisation de la diffusion de *Nuit et brouillard,* dès 1956 dans toutes les écoles d'Allemagne de l'Ouest, une initiative qui a une importance fondamentale dans la construction de la conscience politique de la génération d'après-guerre en Allemagne de l'Ouest. La plupart de ses membres ont vu ce film, dans un cadre scolaire ou didactique : la confrontation aux images des camps – en particulier les séquences de déplacement des corps par un bulldozer – a été un véritable choc. Plusieurs films réalisés par des porte-paroles de cette génération mentionnent la vision du document. C'est notamment le cas du film *Les Années de plomb* (*Die bleierne Zeit*, Margarethe von Trotta, RFA,

[329] Hélène Camarade, *art.cit.* – ce slogan n'est pas sans rappeler le slogan soixante-huitard « CRS = SS ».

[330] *Ibid*.

1981), dans lequel les deux sœurs, Marianne et Julianne, voient le film, projeté dans leur école, avec leurs camarades. Il s'agit d'une séquence particulièrement forte, dans laquelle Margarethe von Trotta fait un montage parallèle entre les images insoutenables des amas de corps dans *Nuit et brouillard,* les déclarations complaisantes de ceux qui se disent innocents, et les réactions des deux jeunes filles. Elles quittent la projection l'une après l'autre pour se réfugier aux toilettes, on entend toujours en voix off le commentaire de *Nuit et brouillard,* Marianne a très probablement vomi, Julianne pleure. Une complicité entre sœurs émane de cette scène, une sorte de solidarité dans l'épreuve de la découverte de ce qui s'est passé en Allemagne. Et surtout, la vision de ce document par les deux sœurs va impacter réellement leur vie tout entière et entraîner, de fait, leur engagement politique : radical et violent pour l'une, qui va rejoindre la RAF, plus traditionnel pour l'autre. Margarethe von Trotta a vécu elle-même, enfant, cette confrontation aux images des camps et des kapos clamant leur innocence. C'est son père, pasteur, qui a organisé la projection.

Le souci étatique de formation de la jeunesse se manifeste aussi dans les années 1960 en RFA par la création des premières écoles de cinéma, et non des moindres. Elles sont principalement fondées dans l'objectif d'encourager la jeune création. La fondation, en 1966, de la DFF Berlin, et de la HFF München, ainsi que la création du département cinéma, par Alexander Kluge, à l'école d'Ulm contribuent au processus de reconstruction de l'industrie cinématographique allemande de l'Ouest d'après-guerre, par la formation d'une nouvelle génération de cinéastes. Á part Wim Wenders, Doris Dörrie et Uli Edel, assez peu des jeunes cinéastes auxquels nous nous intéressons sont sortis de l'école de Münich. L'école de Berlin, quant à elle, contient dans la liste de ses anciens étudiants des noms importants comme Hartmut Bitomsky, Lutz Eisholz, Harun Farocki, Wolfgang Petersen, Helke Sander, Max Willutzki, Christian Ziewer et Gisela Tuchtenhagen.

L'exploration des listes d'étudiants par promotion annuelle fait apparaître des éléments particulièrement intéressants, en particulier sur les liens entre le monde du cinéma et celui de la politique. L'école de Berlin constitue un véritable espace de rencontres pour les jeunes créateurs et créatrices en devenir, il est un lieu de formation de futures équipes techniques des films fondées sur l'amitié nouée pendant les études. Il est en même temps, à cette époque, un espace très politisé. Les promotions de l'école de Berlin des années 1960 voient émerger des personnalités qui lient cinéma et politique. La promotion de 1966 rassemblait notamment deux personnalités très importantes de ce point de vue : Helke Sander et Holger Meins. Ces deux

figures qui deviendront célèbres nous confirment aussi que l'école de cinéma de Berlin a été un vecteur d'accès des femmes allemandes à la réalisation cinématographique. Et, en tant qu'espace de collaboration amicale, elle a favorisé chez certains de ses étudiants la construction d'une même vision du cinéma. Il s'agit de la vision du le cinéma comme arme politique, qu'illustre cette citation d'Ulrike Meinhof, alors journaliste pour la revue *Konkret*, extraite du documentaire *Une jeunesse allemande* (Jean-Gabriel Périot, France-Suisse-Allemagne, 2015) : « nous ne prétendons plus à l'objectivité [...] Même si nous ne luttons pas directement, nos caméras sont techniquement et chimiquement des outils d'activisme. »[331].

Le 17 septembre 1966 a lieu l'inauguration de la DFF Berlin, par Willy Brandt, alors maire de Berlin. Les images d'archives de cet événement montrées dans *Une jeunesse allemande* font apparaître un public essentiellement composé d'hommes aux cheveux poivre et sel, et assez peu de jeunes. Une trentaine d'étudiants, sélectionnés parmi plus de 800 candidats, composent cette première promotion 1966. Des conflits entre étudiants et direction se font très vite ressentir. Une partie des étudiants, les plus engagés, avec Holger Meins, rebaptisent cette école « Académie Dziga Vertov », la figure symbolique d'un cinéaste qui les stimule à se politiser, et à faire des films pour changer le système. On peut voir écrit sur un tableau à la craie dans un des courts-métrages : « Bereiten wir im studium revolutionäre berufspraxis vor ! Erlernen wir unseren beruf im Klassenkampf ! » (« Pendant nos études, devenons des professionnels de la révolution ! Apprenons notre métier dans la lutte des classes ! »). Pour ce groupe, comme l'illustrent encore une fois les propos de Meinhof, le but des films est d' « aider les opprimés et le prolétariat à trouver des repères dans le monde qui les entoure. ». Ceci fait référence à la notion d'Agitprop, un mot-valise reliant les termes d'agitation et de propagande (dans le sens de diffusion des idées), liée à la culture théâtrale soviétique. Si cette pratique est peu considérée en France, elle l'est alors beaucoup plus en Allemagne. Plusieurs dramaturges et metteurs en scène allemands s'en sont réclamés, notamment le jeune Bertolt Brecht, qui, après avoir conquis une réputation artistique internationale, vient de mourir en 1959 à Berlin-Est où il s'était installé par conviction communiste. La philosophie de l'École de Francfort, imprégnée du marxisme, justifie par ailleurs, par sa critique marxiste des médias et de l'industrie culturelle, l'adoption de cette pratique.

[331] Jeremy Hamers, « Autour de Holger Meins. Documentaire et lutte armée dans l'entourage de la DFFB après 1969 », *Cahiers d'études germaniques*, n°64, 2013. [En ligne : https://journals.openedition.org/ceg/8130].

Avant l'action politique, le premier lien entre les personnalités rattachées à la RAF et le cinéma est donc la création cinématographique elle-même. En effet, plusieurs d'entre elles ont fréquenté les bancs de la DFF Berlin, comme Holger Meins, ou de la Freie Üniversitat Berlin comme Gudrun Ensslin, qui a tourné dans quelques courts métrages[332], et Rudi Dütschke. Ulrike Meinhof, qui a notamment écrit le scénario du long métrage *Bambule* (Ebernhard Itzenplitz, RFA, 1970), a fréquenté l'Université de Marbourg, puis celle de Münster. La fréquentation des mêmes institutions de formation supérieure, de la DFF Berlin et de l'Université, par le biais de la création de documentaires audiovisuels, a permis à ces personnes de se rencontrer, de nouer des liens et d'acquérir un esprit militant. La pratique de la technique cinématographique a aidé ces individus, par ailleurs issus de milieux plutôt favorisés socialement, à se former intellectuellement, et à s'investir dans des actions militantes. Il est particulièrement intéressant de remarquer qu'Holger Meins, avant son entrée dans la RAF, a fait partie de l'équipe technique de plusieurs films du « jeune cinéma allemand ». Il a réalisé plusieurs courts-métrages[333], tous politiques, dans le cadre de ses études, notamment un court-métrage aujourd'hui disparu mais que de jeunes réalisateurs en herbe ont re-tourné récemment, *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail ?* (Holger Meins[334], RFA, 1968) dans lequel on nous montre le processus de création d'un cocktail Molotov artisanal. Il a à son actif plusieurs collaborations, en particulier dans le cadre de projets de fin d'études à l'École de cinéma de Berlin. Il est le caméraman des courts métrages *3000 Häuser* (Harmut Bitomsky, RFA, 1967) et *Die Worte des Vorsitzenden* (Harun Farocki, RFA, 1967) ; il est mentionné dans l'équipe des ingénieurs du son de *Silvo* (Helke Sander, RFA, 1967) dans lequel Rosa von Praunheim a un rôle, et de *Klammer auf, Klammer zu* (Hellmuth Costard, RFA, 1966) et joue dans *Subjektitüde* (Helke Sander, RFA, 1966).

Comme Ulrike Meinhof (1934), Gudrun Ensslin (1940), Rudi Dutschke (1940) et Holger Meins (1941), les cinéastes que nous avons identifiés s'inscrivent dans la génération née pendant la guerre, qu'ils soient réalisateurs, comédiens, techniciens ou producteurs. Alexander Kluge

[332] Dans le documentaire de Périot – vers la 21ème minute – nous assistons notamment au tournage d'un court métrage sur elle : *Gudrun* d'Ali Limonadi.

[333] Le site IMDB en recense quatre pour lesquels il est réalisateur principal : *Oskar Langenfeld. 12 mai* (1966) ; *Anfangszeiten* (1966) ; *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail ?* (1968) ; *Die rote Fahne – 30 jahre DFFB* (1968). Le site officiel de la DFFB en recense trois, dont le second est visible en ligne : *Oskar Langenfeld*, *Die rote Fahne* et *Demonstrationen*. Filmportal recense également *Oskar*, *Die rote Fahne*, et *Anfangzeiten*.

[334] Le réalisateur du film est anonyme mais il est régulièrement attribué à Holger Meins, ce qui est probable.

(1932), Jean-Marie Straub (1933) – qui grandit en Moselle annexée –, Volker Schlöndorff (1939), Ulrich Schamoni (1939), Franz-Josef Spieker (1933), Hans Jürgen Syberberg (1935), Werner Herzog (1942) et Peter Fleischmann (1937) sont des enfants – voire des bébés – pendant la Seconde Guerre mondiale. Le plus âgé, Kluge, a seulement 13 ans en 1945, l'année où nait Rainer Werner Fassbinder.

Il importe de rappeler qu'un premier baby-boom, en Allemagne a eu lieu de 1934 à 1942, suivi d'une baisse de natalité à partir de 1945 – au moment où la France connaît le sien – et jusqu'à 1950[335]. Si l'on admet qu'une génération biologique dure vingt ans, nous pouvons considérer que les personnes nées en Allemagne de 1934 à 1954 constituent une seule génération. Jeune génération allemande dont la caractéristique principale est la profonde rupture avec ses pères, qui représentent la « génération des nazis »[336]. Cependant, certains historiens préfèrent distinguer deux générations, la génération « intermédiaire » des « […] enfants nés sous le Troisième Reich […] qui en ont assumé l'héritage sans en porter, en général, la responsabilité. […] » et « la jeune génération née après 1945 qui a subi de plein fouet les révélations presque quotidiennes sur le passé au cours des années 1960. »[337].

Les années 1960 et le début des années 1970 correspondent donc à une forte politisation de la jeunesse intellectuelle, et ce, des deux côtés du Rhin. Les jeunes cinéastes allemands dont les films sont diffusés en France s'inscrivent parmi les passeurs d'une idéologie politique anti-autoritariste entre les deux pays. L'interculturalité est en fait une dimension fondamentale du « jeune cinéma allemand », qui peut être analysé sans l'angle du concept de transfert culturel[338]. Plusieurs des jeunes cinéastes dont les films sont diffusés pendant la période 1966-1973 – principalement Straub, Schlöndorff, Kluge, et Fleischmann – constituent en effet des ponts intellectuels et cinématographiques entre la France et l'Allemagne de l'Ouest, par le biais des affinités politiques qui se constituent des deux côtés du Rhin et qui communiquent par leur intermédiaire.

---

[335] Vanessa Bellamy, « Un vieillissement plus marqué en Allemagne qu'en France », *art.cit.*.

[336] Hélène camarade, *art.cit.*.

[337] *Ibid*.

[338] Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 1999.

3. Les expériences françaises des jeunes cinéastes allemands

Volker Schlöndorff est sans doute le plus français des jeunes cinéastes allemands. Il a, en effet, suivi une part importante de sa scolarité et accompli sa formation initiale de jeune cinéaste en France. Né en 1939 à Wiesbaden dans une famille de médecins et de professions intellectuelles supérieures, le jeune Volker s'inscrit à un séjour linguistique en France au milieu des années 1950, à l'initiative de son établissement scolaire. Il passe ainsi plusieurs mois dans un collège de Jésuites, à Vannes, dans le Morbihan, dont la discipline presque militaire est représentée dans *Les Désarrois de l'élève Törless*[339]. C'est là aussi qu'il découvre avec effroi *Nuit et brouillard*, qui suscite chez lui de la haine contre son pays d'origine. Élève brillant, très grand lecteur de littérature française, il choisit de rester en France, où il rejoint le fameux lycée parisien Henri IV, à la même époque que Bertrand Tavernier, en 1956-1957.

Schlöndorff obtient le premier prix de philosophie du concours général. L'obtention de ce premier prix atteste d'une certaine érudition chez notre cinéaste et d'une véritable intégration linguistique. La langue d'usage de ce concours (qui joue un rôle important dans la formation des élites françaises) n'est pas la langue maternelle de Volker Schlöndorff, et les élus de ce concours sont très peu nombreux puisqu'il récompense une dizaine d'élèves sur l'ensemble de ceux qui concourent sur la France entière. Mais ses années de formation parisiennes sont surtout marquées par le cinéma et la cinéphilie. Il découvre à Paris les projections de la cinémathèque, et y rencontre ceux qui sont en place de devenir les jeunes cinéastes de la Nouvelle vague française, notamment Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, et Louis Malle. Les sources divergent ensuite quant au lien entre Volker Schlöndorff et l'IDHEC. Mais ce dont nous sommes certains, c'est que la carrière de Volker Schlöndorff cinéaste a débuté en tant qu'assistant de plusieurs réalisateurs français de renom. Son ami Bertrand Tavernier rapporte[340] d'ailleurs que c'est Roger Nimier qui a été « l'entremetteur » entre Schlöndorff et les réalisateurs français.

En 1961, il est le second assistant du réalisateur Alain Resnais sur *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, France-Italie, 1961), la même année débute sa collaboration avec

[339] Dans un entretien avec Delahaye, Schlöndorff raconte : « […] je suis venu en Bretagne, à Vannes (c'est même un peu là que "Törless" est né, j'ai retrouvé plus tard cette atmosphère à la lecture de Musil). », *Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p.34.

[340] Bertrand Tavernier, « Un jeune homme de qualité », *Cinéma*, n°105, avril 1966, p.20.

Louis Malle en tant qu'assistant, sur le tournage de *Léon Morin, prêtre* (Louis Malle, France-Italie, 1961), puis en 1962 sur *Vie privée* (Louis Malle, France-Italie, 1962), en 1963 sur *Le Feu follet* (Louis Malle, France, 1963), et enfin, sur *Viva Maria !* (Louis Malle, France-Italie, 1965). Entre temps, il assiste deux autres réalisateurs importants : Jean-Pierre Melville sur *Le Doulos* (Jean-Pierre Melville, France-Italie, 1963), et ce qu'on sait moins, Jean-Daniel Pollet sur son court métrage documentaire, *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, France, 1963). Ces expériences marqueront son œuvre, et participeront à l'authentification de la qualité de son savoir-faire en France, comme nous le verrons plus tard. Dans un récent documentaire diffusé sur *Arte*[341] à l'occasion du 75ème anniversaire de la fin de Seconde Guerre mondiale, Schlöndorff résume lui-même ce qu'il a appris des cinéastes qu'il a assistés : l'économie des moyens, des décors, avec Melville, et l'importance de la collaboration, du travail collectif mené avec l'équipe technique avec Louis Malle. Volker Schlöndorff sera fortement imprégné par l'influence de la Nouvelle vague, qu'il va exporter en Allemagne, sur les conseils de ses amis cinéastes français, avec son premier long métrage.

Mais bien avant ce dernier, en 1960, il réalise un court-métrage *Wen kümmert's*[342] (Volker Schlöndorff, RFA, 1960) sous le pseudonyme de Volker Loki, autour de la guerre d'Algérie avec notamment Tavernier comme assistant. Interdit longtemps de diffusion en Allemagne comme en France, ce court métrage porte sur le thème délicat de la colonisation. Il met en scène une organisation armée française probablement créée par des colons radicaux – la Main Rouge – envoyée en Allemagne de l'Ouest pour lutter contre les indépendantistes algériens. Schlöndorff explique que son intention était de montrer comment, dans une Allemagne paisible seulement en apparence, le conflit colonial français continuait d'exister en étant silencieusement toléré par l'État allemand[343].

[341] *Volker Schlöndorff, tambour battant* (Pierre-Henri Gibert, France, 2019), diffusé le 6 mai 2020.

[342] Proposition de traduction : « On s'en fout ».

[343] Propos relevés sur le site internet officiel du cinéaste. [En ligne : http://www.volkerschloendorff.com/en/works/wen-kuemmerts/summary/].

> « My father's sailboat served as location and hiding place for the underground rebels. Renamed Tahia El Djezair – long live Algeria! – it was listed in the closing credits. The film was 'not approved' for release on the grounds that France was a political ally whose righteous war in Algeria could not be criticized by the German Federal Republic. I could not have dreamt of a more charming compliment than an officially-proclaimed ban. […] »[344]

La prise de position contre la guerre d'Algérie est également importante chez un autre cinéaste, français cette fois, Jean-Marie Straub. La nationalité de Straub – appréhendé comme le seul auteur de films faits en coopération avec Danièle Huillet, au détriment de cette dernière – est sujette à différentes interprétations. Tantôt Alsacien[345], tantôt Lorrain[346], tantôt Allemand[347], tantôt Français[348], Straub est né à Metz, en Moselle, en 1933, région très marquée par la culture allemande, liée à sa géographie et son histoire. Straub a vécu la Libération de son village natal par « les Américains »[349]. Dans les années 1950, avant de commencer sa carrière de réalisateur, il est très actif dans sa ville du fait de son engagement cinéphile. Il est animateur d'un ciné-club ce qui lui permettra de nouer des liens d'amitié souvent méconnus avec les cinéastes de « Nouvelle vague ».

Il est aussi très engagé politiquement. Dans les années 1950, Straub est un militant très à gauche, anticolonialiste, antimilitariste. On rappelle souvent que Straub s'est exilé en Allemagne au début des années 1960 avec Danièle Huillet du fait de son refus de participer à la guerre d'Algérie, il est poursuivi pour désertion. On connaît moins son engagement politique sur le terrain, dans la ville de Metz, où il s'inscrivait dans une jeunesse politisée qui y dénonçait le

---

[344] Proposition de traduction : « Le voilier de mon père servait de refuge, de cachette, pour les opposants [à la Guerre d'Algérie]. Rebaptisé Tahia El Djezaïr – Vive l'Algérie ! – il apparaît dans le générique de fin. Le film n'a pas été approuvé pour une sortie en Allemagne de l'Ouest, au motif que la guerre en Algérie menée par la France, alliée politique, était juste et ne pouvait pas être critiquée par l'État fédéral. Je ne pouvais rêver d'un compliment plus charmant qu'une interdiction des instances officielles. » - *Ibid*.

[345] *Combat*, 29 octobre 1966.

[346] *L'Observateur*, 19 octobre 1966.

[347] *Pariscope*, 20 avril 1966 ; *Arts*, 7 avril 1966 ; dans *Témoignage chrétien*, 27 octobre 1966, on dit qu'il « prend la nationalité allemande ».

[348] *Lettres françaises*, 28 avril 1966, 20 octobre 1966 ; *Canard enchaîné*, 2 novembre 1966 ; *Humanité*, 7 novembre 1966.

[349] Voir le numéro spécial « Straub ! », *Le Portique*, n°33, 2014, dont la version papier contient un précieux DVD avec des entretiens inédits de Jean-Marie Straub. [En ligne : https://journals.openedition.org/leportique/2735]

racisme ambiant[350]. Il a notamment participé à une distribution de tracts pour dénoncer l'accusation abusive d'un homme originaire d'Afrique du Nord du viol d'une jeune femme dans un cinéma de la région[351]. Straub raconte avoir également participé, avec ses camarades de l'époque, à donner des cours de français aux travailleurs immigrés d'Algérie, dans les cafés du quartier populaire du Pontiffroy. Une partie de la jeunesse messine n'est pas si différente d'une partie de la jeunesse parisienne. Á l'époque, la politisation et la passion pour le cinéma, étaient des terrains communs, qui ont donné lieu à des échanges.

En même temps que son engagement contre la guerre d'Algérie et pour l'intégration des populations du Maghreb, Straub s'impliquait dans la diffusion de films « de qualité » à Metz. Au début des années 1950, Straub programme un ciné-club local, *La Chambre Noire*, qui projetait des films au cinéma Le Moderne, à Montigny-lès-Metz, puis au Royal, rue Gambetta à Metz[352]. Il y fait venir des figures importantes de la cinéphilie parisienne, fervents défenseurs de la « politique des auteurs » : François Truffaut y présente *Les Amants du Capricorne* (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, GB, 1949), André Bazin anime une séance sur *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, France, 1951) et *Farrebique ou les quatre saisons* (Georges Rouquier, France, 1946), et Jacques Doniol-Valcroze montre *La Dame de Shangai* (*The Lady from Shangai*, Orson Welles, USA, 1947). Les liens interpersonnels jouent un rôle fondamental dans cette circulation des films et des personnes de la capitale aux autres villes de France, et inversement. Straub, par le biais des liens qu'il a noués, rencontre à Paris, Jean-Luc Godard — qui permettra la diffusion du premier court-métrage de Straub et Huillet, *Machorka-Muff,* réalisé en 1962, lors de la première d'*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* en 1965. Il y fait également la connaissance de Jacques Rivette et de Claude Chabrol. Entre 1954 et 1955, Straub s'installe à Paris, où il assiste le cinéaste Jacques Rivette sur son court métrage

[350] Des « ratonnades » ont eu lieu à Metz – qui a la particularité d'être ville de garnison et terre d'accueil de population immigrée du Maghreb, en particulier d'Algérie – dont la plus meurtrière s'est déroulée dans la nuit du 23 au 24 juillet 1961. Straub était déjà parti mais cela est tout même significatif de l'ambiance générale. Cet épisode méconnu fait l'objet d'un webdocumentaire intitulé « La Nuit des paras », qui raconte comment plus de 300 parachutistes ont traqués dans toute la ville, tabassés et tués, des personnes issues de l'immigration maghrébine – ou juste « bronzées » à l'image de cet italien roué de coups à la gare cette nuit-là – pendant une nuit entière. Au point que les autorités et la police militaire interviennent pour protéger le quartier du Pontiffroy, anciennement « quartier maghrébin ». Près de 11 000 arrestations ont eu lieu. Voir l'article rétrospectif du journal local, Hervé Boggio, « La Nuit des paras à Metz : enquête sur une ratonnade », 13 février 2012 [En ligne : https://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2012/02/13/la-nuit-des-paras-a-metz-enquete-sur-une-ratonnade].

[351] Le crime a, en réalité, été commis par le fils du patron de l'établissement où il s'est déroulé.

[352] Le Royal deviendra à partir des années 1970 un des derniers cinémas pornographiques de France, jusqu'à sa récente fermeture.

Le Coup du berger (Jacques Rivette, France, 1955) en 1955. C'est aussi à Paris qu'il rencontre celle qui partagera sa vie professionnelle et privée jusqu'à sa mort en 2006, Danièle Huillet, qui envisage alors d'entrer à l'IDHEC, mais refuse de passer l'épreuve d'analyse de film, qui portait cette année-là sur *Manèges* (Yves Allégret, France, 1949). Mais leur vie parisienne ne durera pas, puisqu'en 1958**,** Straub est appelé pour partir en Algérie. Pour cet anarchiste, cet antimilitariste, c'est impossible. Le couple se réfugie en Allemagne de l'Ouest où ils s'établissent jusqu'en 1971, année qui marque l'arrêt des poursuites contre lui en France.

Un autre cinéaste important dans les années 1960 se distingue par sa formation française. Simultanément à son expérience à la *Schonger Filmproduktion*, Peter Fleischmann tisse des liens avec la France. Selon plusieurs sources, Fleischmann aurait été étudiant à l'IDHEC, de 1960 à 1962, ce qui paraît probable[353]. Ceci est confirmé par certains propos de Fleischmann lui-même[354], et permet en même temps de reconstituer le contexte de ses collaborations précoces en France. En effet, ses liens avec la France semblent se développer au tout début des années 1960, lors de son expérience de second assistant du réalisateur Jean Dewever sur le film *Les Honneurs de la guerre* (Jean Dewever, France, 1961) dont les deux autres assistants ne sont autres que Marin Karmitz et Jean-Charles Tacchella, ce dernier ayant également écrit le scénario. Ce film reste encore aujourd'hui quasiment inconnu, notamment en raison d'une longue période d'interdiction par les autorités françaises. Il réinterroge le point de vue historique officiel selon lequel pendant la Seconde Guerre, les Français étaient majoritairement des Résistants. Le pouvoir gaulliste s'est opposé du même coup à sa diffusion, alors qu'il avait reçu un très bon accueil critique à sa projection au Festival de San Sebastián. Fleischmann collabore ensuite avec Jacques Rozier, sur *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, France-Italie, 1962). Ensemble, ils supervisent le doublage du film en langue allemande. Il est

[353] Par contre, nous nous permettons d'émettre des doutes sur la formation de Fleischmann à la Hoschule für Fernsehen und Film München (Haute école de télévision et de cinéma de Munich, HFF). Le site internet – pourtant fiable – Filmportal.de le présente comme ayant suivi cette formation avant de travailler pour la Schongerfilm. Ce qui est impossible, puisque l'école n'est fondée qu'en 1966 et que la collaboration entre Schonger et Fleischmann remonte à dix années plus tôt. D'autre part, nous ne trouvons aucune trace d'un éventuel film de fin d'étude, comme il est d'usage dans ces écoles et compte tenu du fait qu'il a déjà une expérience importante dans le cinéma, nous doutons de la pertinence de rejoindre une école de cinéma.

[354] Dans un entretien avec Véronique Delahaye, le cinéaste dit : « […] Moi j'avais fait l'Idhec, j'étais assistant de Jean Dewever, de Jacques Rozier. », entretien réalisé pour *Challenges*, dans le contexte de la nouvelle sortie au cinéma de Scènes de chasse en Bavière en novembre 2009. [En ligne : https://www.challenges.fr/cinema/peter-fleischmann-la-force-des-images_521266].

ensuite premier assistant de Jean Chapot sur le film *La Voleuse* (Jean Chapot, France-RFA, 1966), qui met en scène Romy Schneider et Michel Piccoli.

Il réalise aussi un court métrage consacré au maître du cinéma allemand, Fritz Lang, *Begegnung mit Fritz Lang* (Peter Fleischmann, RFA, 1963), un film dont l'équipe technique réunit de grands noms du cinéma français. Il s'agit d'une commande de la chaine de télévision *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF, Mainz), produite par la société *Fernseh-Film Musikproduktion* (München), et à laquelle participe la célèbre société munichoise Constantin Film. Ce court métrage de 14 minutes propose un entretien avec Fritz Lang, réalisé sur le toit de la Villa Malaparte à Capri, en mai 1963, à l'occasion du tournage du film *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, France-Italie, 1963). Il intègre également des extraits de plusieurs films de Lang, *M le maudit* (M, Fritz Lang, Allemagne, 1931), *Les Trois lumières*, *Les Nibelungen – La Mort de Siegfried* et *La Vengeance de Kriemhild* (*Die Nibelungen* – 2 Teile, Fritz Lang, Allemagne, 1922) avec des commentaires de Lotte Eisner. On doit la réalisation, le concept, l'entretien, et le montage à Peter Fleischmann. Alain Robbe-Grillet participe à l'écriture du scénario, avec un autre jeune cinéaste allemand peu connu en France, Hans Noever, qui est également le narrateur. Signalons également la présence de Jacques Rozier à la direction de la photographie et comme coproducteur. D'autres figures du cinéma apparaissent dans la distribution – rattachées au film de Godard en cours de tournage – notamment Brigitte Bardot, Raoul Coutard, Jean-Luc Godard, Jack Palance, Giorgia Moll ou Michel Piccoli.

Parmi ses collaborateurs français les plus notables, nous pouvons citer l'acteur-réalisateur français Jean-François Stévenin, qui est à la fois son assistant et la personne en charge des dialogues en français sur *Les Cloches de Silésie*. Le scénariste Jean-Claude Carrière écrit avec lui le scénario de *Dorothea* (*Dorotheas Rache*, Peter Fleischmann, RFA-France, 1973), de *La Faille* (*Der 3. Grad*, Peter Fleischmann, France-RFA-Italie, 1974), et *Un dieu rebelle* (*Es ist nicht leicht ein Gott zu sein*, Peter Fleischmann, RFA-URSS-France,1987). Signalons également les collaborations de Roland Topor qui coécrit avec Fleischmann et Otto Jägersberg le scénario de *La Maladie de Hambourg* (*Das Unheil*, RFA-France, 1970). Roland Topor créera également une des affiches de ce film, une des affiches de *Dorotheas Rache* (Peter Fleischmann, RFA-France, 1973) et de *La Faille* (*Der 3. Grad*, Peter Fleischmann, France-RFA-Italie, 1974). Notons enfin la collaboration de Michel Piccoli, dont certaines contributions ont déjà été citées, qui joue l'un des protagonistes de *La Faille*.

Alexander Kluge est souvent caractérisé comme l' « illustre méconnu »[355] du « jeune cinéma allemand » en France. Il est en effet reconnu en Allemagne de l'Ouest, pour son apport théorique fondamental à la conception du « jeune cinéma allemand », en particulier à travers sa promotion de la notion d'*Autorenkino*[356]. Sa traduction par « cinéma d'auteur » pose problème car les deux notions — *Autorenkino* et cinéma d'auteur — ont été développées dans des contextes qui, bien que similaires à bien des égards, restent différents. C'est ce qu'explique Miriam Hansen, pour laquelle l'idée que le Manifeste d'Oberhausen marque le début du « jeune cinéma allemand » est un « mythe » qui masque les efforts qui ont été menés dès les années 1950 pour faire advenir un cinéma indépendant en Allemagne[357]. Certes, il y a une proximité entre l'auteur du « cinéma d'auteur » et l'auteur de l' « autorenkino », qui permet de les opposer à l'auteur de l'« Author cinema » américain :

> « While both terms have common roots in the French New Wave, the notion of "auteur cinema" as […] popularized in this country [i.e. the USA] by Andrew Sarris became a critical tool in claiming traditional aesthetic value for the work of Hollywood directors like Ford, Hawks and Hitchcock (leaving aside, in this context, structuralist versions of the auteur theory such as Peter Wollen's). The German concept of "Autorenkino", closer to the original "politique des auteurs" as advocated by director-critics like Godard and Truffaut, was primarily a programmatic principle with the goal to provide the director with absolute artistic and financial control. […] the term "auteur" seems more appropriate than that of "author", precisely because it refers to cinematic practices in distinction to literary ones. »[358]

---

[355] Dario Marchiori, « Introduction. Le principe cinéma. » in Dario Marchiori (textes réunis et présentés par), Christophe Joualanne, Vincent Pauval (traducteurs), Alexander Kluge, *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, « Le Vif du sujet », 2014, p.5.

[356] Cette notion apparaît en fait en Allemagne dans les années 1910, voir sur le sujet : Frank Kessler, Sabine Lenk, « Du Kunstfilm à l'Autorenfilm. Le film d'art en Allemagne », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°56, 2008, p.251-266. [En ligne : https://journals.openedition.org/1895/4076].

[357] Voir Miriam Hansen, « Cooperative Auteur Cinema and Oppositionnal Public Sphere : Alexander Kluge's Contribution to *Germany in Automn* », *New German Critique*, n°24-25, Automne 1981-Hiver 1982), p.36-56. [En ligne : https://www.jstor.org/stable/488042].

[358] Proposition de traduction : « Alors que les deux termes ont des racines communes, au sein la Nouvelle vague française, la notion de "cinéma d'auteur" développée dans les *Cahiers du Cinéma* et popularisée dans ce pays [en Allemagne] par Andrew Sarris, est devenue un outil fondamental pour revendiquer la valeur esthétique du travail de réalisateurs hollywoodiens comme Ford, Hawks et Hitchcock (en mettant de côté, dans ce contexte, les interprétations structuralistes de la théorie de l'auteur, comme celle de Peter Wollen). Le concept allemand d'"Autorenkino", plus proche de la notion originale de "politique des auteurs" telle que définie par des critiques-cinéastes comme Godard et Truffaut, était avant tout un principe programmatique, qui visait à donner au réalisateur du film un contrôle artistique et financier absolu. […] Le terme "auteur" paraît ainsi plus approprié que celui

Mais l'une des différences fondamentales entre l'auteur français et allemand est qu'en Allemagne de l'Ouest, les auteurs gèrent absolument toutes les dimensions du film, y compris la production, et effectuent donc eux-mêmes les recherches de financements pour leurs films, ce qui représente un travail considérable. En effet, si on s'intéresse aux figures majeures de la « Nouvelle vague » française par exemple, on constate que Godard n'a pas produit ses premiers longs métrages, à l'exception de *Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, France-Suède, 1966), de la même manière que François Truffaut, même s'il est présenté en tant que « producteur non crédité » sur les fiches *IMDB*. Jacques Rivette n'a produit aucun de ses films, ni Eric Rohmer. Claude Chabrol fait figure d'exception qui confirme la règle avec sa maison de production AJYM Production qui a produit *Le Beau Serge* et *Les Cousins* (Claude Chabrol, France, 1959). Mais elle a finalement produit plus de films d'autres cinéastes et auteurs, comme *Le Signe du lion* (Eric Rohmer, France, 1962) ou *Les Jeux de l'amour* (Philippe de Broca, France, 1960). Les cinéastes de la « Nouvelle vague » disposaient de plusieurs producteurs, des mécènes, dont les plus connus sont Georges de Beauregard, Anatole Dauman ou Pierre Braunberger. Au contraire, nos jeunes cinéastes allemands ont tous créé des maisons de production, parfois en collaboration, pour produire leurs propres films. Ainsi, l'auto-production, la production de ses propres films, est une spécificité du « jeune cinéma allemand » qui rend difficile l'assimilation de l'*Autorenkino* à la notion française de cinéma d'auteur.

Avec cette notion d'*Autorenkino*, on fait face à un véritable « transfert culturel » au sens que lui confère Michel Espagne d'une innovation qui a des racines communes et une appropriation différente selon le contexte. Plusieurs éléments nous aident à préciser la spécificité de cette notion d'*Autorenkino*. Le programme que revendique le Manifeste d'Oberhausen – signé par Kluge lui-même – est celui de l'organisation d'un cinéma alternatif au cinéma dit commercial, à la production du film comme une marchandise. De ce point de vue, il exprime une rupture générationnelle, d'un cinéma fait par les jeunes – une aspiration sans doute plus forte en Allemagne, mais qui existe aussi en France – en réponse aux attentes de la génération des baby-boomers. En sus de ce programme explicite, les rapports interpersonnels dans lesquels s'inscrivent les jeunes cinéastes allemands peuvent servir à éclairer le projet d'*Autorenkino*. Ainsi, dans le cas de Kluge, sa fréquentation personnelle de Theodor Adorno, un des principaux acteurs de l'école de Francfort et de la théorie critique, et l'auteur, avec Horkheimer, d'une

d'"author", parce qu'il se réfère aux pratiques cinématographiques par opposition aux pratiques littéraires. » - *Ibid*., p.37, note de bas de page n°4.

critique radicale de la Kulurindustrie, au sens de la culture de masse. Le chercheur allemand Wolfgang Asholt, rappelle cette dimension, ignorée en France, de la vie antérieure de Kluge. Il a été le conseiller juridique de l'*Institut für Sozialforschung* d'Adorno et Horkheimer[359]. Juriste de formation, il a soutenu, dans les années 1950, l'équivalent d'une thèse de doctorat sur l'histoire du système de gestion autonome (*Selbstverwaltung*) des Universités et leur système juridique actuel[360], dirigée par le juriste allemand Rudolf Reinhardt. C'est en tant que stagiaire-juriste qu'il a rejoint *l'Institut de recherche en sciences sociales* d'Adorno*,* formé par le conseiller juridique alors en place, Hellmut Becker. Comme le signale Miriam Hansen, c'est par le biais d'Adorno que Kluge a pu rencontrer Fritz Lang et l'assister – en tant que stagiaire – sur le tournage de son premier film allemand après son exil aux États-Unis, le film d'aventures exotiques en deux parties *Le Tombeau hindou* et *Le Tigre du Bengale*, produit par Artur Brauner au sein de la branche « film d'art » (CCC Filmkunst) de sa maison de production CCC. Nous pourrions d'ailleurs romancer la rencontre entre les deux maîtres – Lang et Kluge –, mais Hansen nous signale qu'aucun des deux ne s'est réellement intéressé l'autre :

> « Lang had no particular use for Kluge, nor was Kluge greatly impressed with the production style imposed upon Lang by Artur Brauner & Co. ; he spent most of his time sitting in the cafeteria writing stories. These were the beginning of a collection entitled *Lebensläufe* (*Curricula Vitae*), published in 1962, of which the story of *Anita G.* inspired Kluge's first feature film, *Abschied von Gestern* (*Yesterday Girl*). »[361]

Ces quelques exemples nous signalent des points de passages, par le biais de certaines personnes et de certains objets, qui nous semble significatifs, entre la France et l'Allemagne et qui ont participé à la construction du « jeune cinéma allemand ». Ces passages sont régulièrement mentionnés par la presse cultivée ou généraliste lorsqu'elle présente les films du « jeune cinéma allemand », comme autant d'instruments de mesure de la qualité du film présenté. Les formations françaises au cinéma des jeunes cinéastes allemands dont les films ont

---

[359] Wolfgang Asholt, « Alexander Kluge en version française », *Critique*, Éditions de Minuit, n°864, 2019, p.468. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-critique-2019-5-page-467.htm].

[360] Alexander Kluge, *Die Universitäts-Selbstverwaltung: ihre Geschichte und gegenwärtige Rechtstorm*, Frankfurt am Main, V.Klostermann, 1958 – cet ouvrage fait l'objet de plusieurs rééditions en allemand, en 1977 et en 1997.

[361] Proposition de traduction : « Lang n'avait pas particulièrement besoin de Kluge, et Kluge n'était pas plus impressionné par le style de production imposé à Lang par Brauner et compagnie ; il a passé la majeure partie de son temps assis à la cafétéria, pour écrire des histoires. Ces dernières ont été le début de son ensemble de nouvelles *Curriculum Vitae*, publié en 1962, dont la nouvelle Anita G. a inspiré le premier long métrage de Kluge. », in Miriam B. Hansen, « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », *New German Critique*, Automne 1981-Hiver 1982, n°24-25, p.194. [En ligne : https://www.jstor.org/stable/488049].

circulé en France durant la période étudiée participent à l'établissement de la qualité artistique de ces films, qui sont évalués en partie à l'aune du « savoir-faire » du cinéaste, qu'attestent conjointement son « travail » de l'image, le « genre » de film produit, et sa « qualification professionnelle » au contact de réalisateurs reconnus[362]. La valorisation des liens d'un cinéaste avec la France, qu'on pourrait a priori associer à du chauvinisme, offrent en fait des références connues aux personnes qui veulent évaluer la qualité artistique de ses films, et constituent donc des indicateurs tangibles de cette qualité, en renvoyant à des œuvres et des auteurs à la valeur déjà éprouvée. Il s'agit d'un moyen pratique et efficace de s'orienter parmi une offre nouvelle, de jeunes cinéastes encore inconnus en France.

Cette observation nous permet de faire le lien avec le rôle de la presse, notamment de la presse de gauche, dans la valorisation artistique des films du « jeune cinéma allemand » et à sa reconnaissance comme une école équivalente à la « Nouvelle vague ». Les organes de presse ont été – dès les années 1960 – des acteurs de l'institutionnalisation de la réputation du « jeune cinéma allemand » en France.

4. La reconnaissance artistique du « jeune cinéma allemand » par les revues spécialisées de gauche

a. Les revues de cinéma face au « jeune cinéma allemand »

Dans la période étudiée, certaines revues – *Jeune Cinéma*, *Cinéma* et *Premier Plan* se placent en tête – vont activement faire reconnaître l'existence d'une « école » du « jeune cinéma allemand », et promouvoir ses auteurs et ses films les plus exemplaires[363]. À l'opposé, les *Cahiers du cinéma* n'accorderont que très peu d'attention aux films du « jeune cinéma allemand », mis à part Jean-Marie Straub. Nous n'y trouvons que de rares critiques des films

[362] Pour l'explicitation de ces trois dimensions du « savoir-faire » artistique, voir Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art, op.cit.*

[363] Au regard du tableau présenté en annexe, nous pourrions ajouter *Image et Son*, *La revue du Cinéma* –, mais nous ne l'avons pas fait, considérant que les films du jeune cinéma allemand ne s'inscrivent pas dans une valorisation singulière, puisqu'ils sont d'abord présentés, comme tous les films diffusés en salles à Paris dans les numéros spéciaux des *Saisons cinématographiques*, à la manière des *Annuels du cinéma*, dans une volonté de systématisme. De la même manière que la revue *Positif*, avec sa rubrique « de A à Z ».

de notre corpus, et jamais d'articles généralistes qui témoigneraient d'un intérêt pour le groupe de films que nous étudions.

Ce sont donc les revues ciné-clubistes qui valorisent plus que les autres les films du « jeune cinéma allemand » et l'établissent en tant qu'« école » artistique. À partir de 1966, elles proposent, par exemple, des articles généraux, reliant entre eux plusieurs films, ce qui participe à la construction du « jeune cinéma allemand » en tant qu'ensemble, en tant que mouvement cinématographique national. Elles proposent également des comptes rendus des festivals de films internationaux, faits par des membres de la revue ou des correspondants, dans lesquels ces films du « jeune cinéma allemand » sont présentés et souvent célébrés. C'est par ce biais que le « jeune cinéma allemand » s'est construit, a obtenu une reconnaissance et a suscité un intérêt du public français. C'est par ce biais que sa circulation en salle a été rendue possible.

La revue *Jeune cinéma* a été créée en 1964, en tant qu'organe de la Fédération Jean Vigo[364] fondée par Jean Delmas et Jean Michel en 1950[365]. Jean Delmas est inscrit politiquement à gauche : ancien Résistant, il rejoint le Parti communiste français avant de le quitter en 1956, et milite contre la guerre en Algérie. *Jeune Cinéma* s'inscrit dans l'esprit ciné-club, qu'elle s'attache à perpétuer. Si le mouvement ciné-club entre alors en déclin, beaucoup de ses membres continuent à défendre « une orientation et une vocation populaire. »[366]. La revue revendique ainsi son opposition à ce que Souillés-Debats nomme l'« "ethnocentrisme parisien" de la critique cinématographique »[367], principalement représenté par la revue *Cahiers du cinéma*.

Par-là, *Jeune cinéma* est proche de la revue d'origine lyonnaise *Positif*, avec qui elle entretient différents liens. Interpersonnels d'abord puisque les fondateurs de *Jeune cinéma* ont des affinités amicales et cinématographiques avec les membres de *Positif*, ce que Souillés-Debats

[364] La création de cette Fédération est le résultat d'une scission au sein du mouvement ciné-club : le cinéaste Jean Vigo était un libertaire, fils de l'anarchiste Miguel Almereyda. Les membres de la fédération sont des jeunes, politisés, voulant le changement, et agir pour.

[365] Avant d'être nommée Fédération Jean Vigo en 1964, elle s'appelait la Fédération des Ciné-Clubs de Jeunes.

[366] Léo Souillés-Debats, « Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma* : esquisse d'une critique qui se voulait populaire », in Valérie Vignaux (dir.), Marion Chenetier-Alev (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX-XXIème siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Iconotextes », 2013, p.153-166, p.155. [En ligne : https://books.openedition.org/pufr/7537].

[367] *Ibid.*, p.157.

nomme la « sphère sociale des "Positivistes" »[368]. Des affinités idéologiques ensuite, puisque de nombreux jeunes rédacteurs qui écrivent au sein de *Jeune Cinéma* sont des lecteurs de la revue *Positif*, qu'ils préfèrent aux *Cahiers du cinéma*. Cependant, nous savons aujourd'hui que les lecteurs de l'époque lisent plusieurs revues et que l'opposition *Cahiers* et *Positif* est à nuancer :

> « Rappelons un phénomène confirmé par toutes les enquêtes de lectorat : le lecteur type de "revue de cinéma" en lit en moyenne deux, parfois trois. De préférence complémentaires, voire antagonistes. Nul doute que la fameuse querelle Positif/Cahiers, amoureusement entretenue par les deux rédactions, n'ait servi de courte échelle commerciale. [..] »[369]

La revue *Cinéma*, quant à elle, est l'organe de la Fédération Française des Ciné-Clubs, proche du PCF et de la Ligue de l'enseignement. Elle est fondée en 1954 par Pierre Billard, qui l'inscrit dans une volonté de formation des spectateurs et de guide. Elle est aussi la revue la plus diffusée dans les années 1950 et 1960[370].

Premier plan est également une revue très ancrée à gauche et dans l'esprit ciné-club. *Premier plan* partage avec *Positif* son fondateur, Bernard Chardère. Elle naît en 1959 à Lyon et disparaît onze ans plus tard, en 1970. Parmi les rédacteurs de *Premier plan*, nous trouvons Francis Courtade (enseignant d'allemand strasbourgeois, qui vécut longtemps à Toulouse), Freddy Buache (fondateur du ciné-club de Lausanne en 1946 et de la Cinémathèque Suisse), Pierre Kast (résistant et militant communiste, fondateur d'un ciné-club à la fin de la Seconde Guerre mondiale), Paul-Louis Thirard (critique notamment à *Positif*, « porteur de valises » pour le FLN au sein du réseau Jeanson, signataire du Manifeste des 121 pour l'insoumission dans la guerre d'Algérie), Marcel Oms (enseignant, critique de cinéma notamment à *Positif*, fondateur d'un ciné-club à Perpignan au début des années 1960, du Festival Confrontation à la même période et des colloques de l'Institut Jean-Vigo), Barthélémy Amengual (fondateur de différents ciné-clubs au sortir de la guerre, militant du Parti communiste algérien, qui défend alors l'indépendance), Henri Colpi (monteur et réalisateur, il a travaillé notamment sur *Nuit et*

---

[368] *Ibid*.

[369] Michel Ciment (dir.), Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p.95.

[370] La revue *Cinéma* dépasse, en effet, dans les années 1960, en nombre de tirages les autres grandes revues de l'époque : selon l'ouvrage Ciment et Zimmer, elle est tirée à 24000 exemplaires, soit le double des *Cahiers du cinéma* (12000), presque le triple de *Positif* (9000) ; la revue *Image et Son, La revue du cinéma* est, quant à elle, tirée à 16000 exemplaires.

brouillard et fondé avec Jean-Charles Tachella la revue éphémère *Ciné-digest*, de 1949 à 1950), Raymond Chirat (lyonnais, on lui doit notamment l'encyclopédie en sept volumes *Histoire du cinéma français*) et enfin, Raymond Borde. Son camarade Pierre Cadars le décrit comme suit :

> « […] membre du groupe surréaliste et […] auteur d'un pamphlet contre la société de consommation intitulé *L'Extricable* (Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1964). Il a tenu une chronique régulière dans [la revue engagée] *Les Temps modernes* et a fourni plusieurs articles à la revue *Positif*, depuis ses tout premiers numéros. »[371]

La première monographie publiée dans *Premier Plan* sur le « jeune cinéma allemand »[372] s'inscrit dans les travaux menés par le « trio » Francis Courtade, Freddy Buache et Raymond Borde. Ces trois figures sont des acteurs fondamentaux dans la réception des films du cinéma allemand en France[373], en même temps qu'ils sont clairement identifiables, on vient de le voir, comme étant de gauche, voire d'extrême-gauche. *Premier Plan* est ouvertement politique : « loin de refléter un regard froid et distancié, *Premier Plan* "se situe aux antipodes de ces revues dont l'opinion est de ne pas en avoir". »[374]. Par ailleurs, contrairement aux autres revues, elle propose un format original, précurseur. Chaque numéro prend la forme d'une monographie, d'un ouvrage, plus que d'un numéro de revue. *Premier Plan*, en ce sens « préfigure la mode des numéros spéciaux qui mélangent les auteurs […] à quelques acteurs mythiques […], voire à des écoles […]. »[375]. *Premier Plan* s'inscrit dans un renouvellement des revues, qui se produit principalement en dehors de Paris, à l'image de *Contre-champ* fondée à Marseille en 1961, *Tograph* la même année à Aix-en-Provence ou encore *Inter-ciné* à Toulouse en 1963[376].

---

[371] Pierre Cadars, « L'Histoire du cinéma nazi : quarante ans après... », *ILCEA*, n°23, 2015. [En ligne : http://journals.openedition.org/ilcea/3292].

[372] Francis Courtade, *Jeune cinéma allemand*, *op.cit.*.

[373] Raymond Borde, Frreddy Buache, Francis Courtade, Marcel Tariol, « Le cinéma réaliste allemand : études et documents… », Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1959 ; Francis Courtade, *Fritz Lang*, Paris, Le Terrain Vague, 1963 ; Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, SERDOC, « Panoramique », 1965 ; Pierre Cadars, Francis Courtade, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972, préfacé par Raymond Borde ; Pierre Cadars, Francis Courtade, *Veit Harlan (1899-1964)*, Paris, L'Avant-scène, « Anthologie du cinéma », 1973 ; Pierre Cadars, Francis Courtade, *Hans Steinhoff (1882-1945)*, Paris, L'Avant-scène, « Anthologie du cinéma », 1976 ; Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984 ; Freddy Buache, *Le cinéma allemand : 1918-1933*, Renens (Suisse), 5 continents, Paris, Hatier, « Bibliothèque du cinéma. Les classiques du cinéma », 1984.

[374] Michel Ciment (dir.), Jacques Zimmer (dir.), *op.cit.*, p.113. Ils citent ici les propos du promoteur de la revue.

[375] *Ibid*.

[376] *Ibid*.

Éphémères, ces revues dépassent rarement le deuxième numéro, et leur ville d'origine est toujours un lieu où se sont développés des réseaux ciné-clubs.

Durant la période qui nous occupe, les *Cahiers du cinéma* évoluent, et prennent un nouveau tournant politique, très illustratif des « années 1968 ». À partir de 1964, les *Cahiers* sont achetés par le propriétaire de la revue *Salut les copains !*, Daniel Filipacchi. Opposée à la « basse » et « vulgaire » culture yéyé, dont Filipacchi est une figure, les rédacteurs s'offusquent. La revue prend alors un tournant gauchiste, avec des critiques influencées par la « "nouvelle critique" littéraire et plus généralement le structuralisme »[377]. Ce changement se matérialise par le rapprochement de la revue avec deux autres organes de presse : la *Nouvelle Critique* et *Tel Quel*. La *Nouvelle Critique* est une revue communiste – principale concurrente de *Lettres françaises* –, mais ses auteurs s'y émancipent de la critique cinématographique communiste traditionnelle. Ils profitent du mouvement d'*aggiornamento* culturel qu'entreprend alors le Parti communiste français, c'est-à-dire une ouverture d'esprit adoptée dans un souci électoraliste et une plus grande liberté accordée aux intellectuels. « Chaque communiste devient ainsi "libre" de ses goûts artistiques. »[378]. Ce contexte explique que, suite à l'éviction de Filipacchi en 1969, le PCF accepte de subventionner l'impression de numéros des nouveaux *Cahiers*[379]. Cette année-là marque un important rapprochement des *Cahiers* et de la *Nouvelle Critique*. Elles développent une véritable position critique commune, et « défendent (ou rejettent) les mêmes films et les mêmes écoles. »[380]. Ce phénomène de politisation des *Cahiers* s'explique également par les mobilisations de ses membres pour défendre Jacques Rivette, suite à la censure à l'encontre de son film *La Religieuse* (Jacques Rivette, France, 1966) et Henri Langlois, lors de la fameuse « affaire de la Cinémathèque » qui anima le monde du cinéma en février 1968. Le rapprochement entre les deux revues donne lieu à la circulation des critiques d'une revue à l'autre comme Jean-André Fieschi, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni, Pascal Bonitzer, Emile Breton et Jean-Patrick Lebel. Les tendances maoïstes cultivées par certains

[377] Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, janvier-février 2006, p.70.

[378] *Ibid*., p.67.

[379] Ils sont imprimés par Paris Province Impression (PPI) qui relève du PCF.

[380] Frédérique Matonti, *art.cit*., p.73.

membres de la rédaction des *Cahiers,* devenus proches de la revue *Tel Quel*, provoqueront rapidement, cependant, la rupture d'avec la *Nouvelle Critique*.

L'ensemble des revues qui valorisent particulièrement les films du « jeune cinéma allemand » s'inscrivent donc dans une idéologie de gauche, parfois communiste. Cependant l'attachement au « jeune cinéma allemand » ne se laisse pas réduire à des convictions individuelles. Il résulte des parcours individuels de critiques aux sensibilités particulières, qui ont été touchés par les films, qui en ont éprouvé la qualité esthétique en faisant l'expérience des films, et qui cherchent à la justifier et à la partager, au travers de leurs écrits. Mais ces critiques s'inscrivent dans le sillon des ciné-clubs et de leur « esprit », et plus généralement dans l'héritage du mouvement d'éducation populaire, de la pensée contestataire et émancipatrice – réunissant différents courants communiste, marxiste, anarchiste, libertaire – et de sa croyance à la capacité de la culture, et plus particulièrement du cinéma à éduquer, à « donner les moyens de comprendre le monde pour pouvoir le transformer »[381]. Ce qui conditionne et oriente leurs discours sur les films, et intervient dans le processus d'évaluation de leur qualité.

b. Les articles généralistes

En juin 1966, un mois après la tenue du Festival de Cannes, Jean Delmas annonce au sein de *Jeune Cinéma,* la revue qu'il a fondée avec Ginette Delmas-Gervais et Andrée Tournès, le « retour du cinéma allemand »[382]. La même année, en novembre, la revue *Cinéma* consacre un dossier au « jeune cinéma allemand »[383]. Ce dernier est constitué d'une présentation de plus de cinq pages par Ulrich Gregor[384] et d'un ensemble de critiques autour d'une sélection qui intègre *Les Désarrois de l'élève Törless* et *Es*, mais également des longs et courts métrages qui n'ont pour la plupart n'ont pas connu de carrière en salles en France mais une carrière festivalière. C'est d'ailleurs en cela que les comptes rendus de festivals apparaissent comme des outils de

[381] « Qu'est-ce que l'éducation populaire ? ». [En ligne : http://www.education-populaire.fr/definition/].

[382] Jean Delmas, « Le retour du cinéma allemand », *Jeune Cinéma*, n°16, juin 1966, p.26-29.

[383] « Le jeune cinéma allemand », *Cinéma*, n°110, novembre 1966, p.20-39.

[384] Figure importante dans la constitution du réseau « art et essai » en Allemagne, passeur – d'obédience marxiste – du cinéma allemand « de qualité » en France.

connaissance du « jeune cinéma allemand » pour les spectateurs-lecteurs. Les critiques, en les faisant exister par le discours, connaître par l'écrit, apparaissent comme de véritables acteurs de la réception du « jeune cinéma allemand » en France. De même, la sélection de films proposée par le premier ouvrage sur l'école du « jeune cinéma allemand » comporte de nombreux films qui n'ont eu qu'une carrière festivalière, ce qui confirme, par ailleurs, que la cinéphilie cultivée base son expérience du « jeune cinéma allemand » sur des films diffusés d'abord en festivals.

Premier Plan propose une monographie du « jeune cinéma allemand » publiée sous la forme d'ouvrage, en 1969, l'année de diffusion de *Scènes de chasse en Bavière*. Cette monographie présente une sélection de films plus importante que celle proposée par le dossier de *Cinéma* en 1966. Son format et – cela semble évident – les années qui séparent le numéro de *Premier Plan* du dossier de *Cinéma* expliquent cette différence, du fait de l'émergence entretemps de nouveaux films et de nouveaux cinéastes prometteurs. On note cependant des éléments communs, films et cinéastes, et le fait que les deux corpus de films présentés sont bien plus vastes que celui des histoires du cinéma allemand françaises plus contemporaines, qui préfèrent valoriser certains cinéastes, au détriment d'autres.

Le sommaire de *Premier Plan* propose une liste de réalisateurs, et des principaux films qu'ils ont réalisés, mais le contenu de l'ouvrage ne se réduit pas à cette liste. Plusieurs catégories apparaissent, celle des « premiers soubresauts »[385], des « imposteurs et faux témoins »[386] , des « suspects »[387] (accusés d' « ésotérisme et [d'] esthétisme »), du « tiroir-caisse »[388], et enfin, la catégorie des cinéastes « à suivre »[389]. Il s'agit de proposer une connaissance plus vaste du

[385] Franz Seitz, Georg Tessler, Ottomar Domnick, Bernhard Wicki, Herbert Vesely (*Le Pain des jeunes années*), et Ferdinand Kitthl.

[386] Jean-Marie Straub (*Non réconciliés, Chronique d'Anna Magdalena Bach*), Volker Schlöndorff (*Les Désarrois, Vivre à tout prix*), Peter Schamoni (*Schonzeit für Füchse*), Johannes Schaaf (*Tatouage*), Gustav Ehmck (*Spur eines Mädchens*), Werner Herzog (*Signes de vie*), Strobel et Tichawsky (*Eine Ehe*), et Theodor Kotulla (*Histoire d'un happy end*).

[387] Vlado Kristl (*Der Damm, Der Brief*), George Moorse (*Zero in the universe*, *Der Findling*, *Kuckucksjahre*, *Der Griller*), Edgar Reitz (*Mahlzeiten*) et Michael Verhoeven (*Paarungen*).

[388] Roger Fritz (*Mädchen-Mädchen*), Horst Manfred Adloff (*Die goldene Pille*), Marran Gosov (*Engelchen*), Eckhart Schmidt (*Jet Generation*), Werner Klett (*Make love not war*), Rainer Erler (*Professor Columbus*) et May Spils (*Zur sache, Schätzchen*).

[389] Ulrich Schamoni (*Es, Alle Jahre wieder*), Will Tremper (*Playgirl*, *Sperrbezirk*), Alexander Kluge (*Anita G.*, *Les Artistes sous le chapiteau*), Franz-Joseph Spieker (*Le Cavalier sauvage, Mit Eichenlaub und Feigenblatt*), Hans-Jürgen Pohland (*Tobby, Katz und Maus, Tamara*), Christian Rischert (*Kopstand, Madam !*), Haro Senft (*Der*

« jeune cinéma allemand », et de ses jeunes cinéastes, que des noms déjà réputés. Si Cervoni n'en cite que deux autres[390] – Kluge et Schlöndorff – quelques mois plus tard, dans la même revue, Guy Hennebelle relève d'autres figures importantes : « […] Kluge, les frères Schamoni, Herzog, Laemmke, Straubel et Tichawski, Fassbinder, Klick, Straub, Schloendorff, Kristl, Moorse. »[391]. Cette précision n'est sans doute pas étrangère à la publication de numéro de *Premier Plan*, qui fait d'ailleurs l'objet d'une présentation dans ce même numéro de la revue *Cinéma*. Le succès de *Scènes de chasse en Bavière* et la publication d'une monographie s'influencent réciproquement dans la réception, et leur circulation simultanée contribue au passage à une nouvelle étape dans la réception des films du « jeune cinéma allemand » en France : l'affirmation de l'existence d'une « école ».

Hennebelle voit l'apparition annoncée d'une potentielle « nouvelle "École" ouest-allemande », réunissant les jeunes cinéastes cités plus haut par une « relative convergence des lignes de préoccupation et de sources d'inspiration de ces auteurs […] »[392]. Le film *Scènes de chasse en Bavière* confirme l'importance du renouveau du cinéma allemand. Ce film, selon le critique, « sera probablement considéré par les historiens futurs comme un élément déterminant de cette gestation. »[393], une forme de « *self fulfilling prophecy* » (prophétie auto-réalisatrice : le critique participant à sa réalisation).

---

sanfte Lauf), Klaus Lemke (*48 studen bis Acapulco*) et Peter Fleischmann (*L'Automne des Gammlers, Scènes de chasse en Bavière*).

[390] Albert Cervoni, « Scènes de chasse en Bavière », *Cinéma*, n°137, juin 1969.

[391] Guy Hennebelle, « La bière et le goupillon… », *Cinéma*, n°145, avril 1970, p.105.

[392] *Ibid*.

[393] *Ibid*.

Chapitre 3. La renaissance de la qualité allemande

1. Chronologie médiatique d'une renaissance : des *Désarrois de l'élève Törless* à *Scènes de chasse en Bavière*

L'événement marquant la naissance du « jeune cinéma allemand » en France est sans aucun doute l'édition de 1966 du Festival de Cannes. Pour la première fois, l'Allemagne de l'Ouest présente deux longs métrages réalisés par deux jeunes cinéastes. Sur la croisette, on découvre successivement *Les Désarrois de l'élève Törless* et *Es*. Selon Yvonne Baby, le premier aurait été diffusé le vendredi 7 et le second le lundi suivant[394]. L'« effet Cannes » est immédiat dans la presse, tant spécialisée que quotidienne. Y apparaissent des termes comme celui de « miracle », de « renaissance » ou encore de « résurrection » du cinéma allemand. Ces termes reviennent systématiquement, en 1969, dans les discours médiatiques sur *Scènes de chasse en Bavière*.

L'effet de groupe joue sans doute un rôle dans cette impression de renaissance. En témoigne l'article de George Sadoul, qui commence par interroger la « possibilité d'un miracle allemand »[395], mais doit admettre qu'« une génération de jeunes cinéastes allemands paraît devoir s'affirmer »[396]. *Les Désarrois de l'élève Törless,* distingué par le prix de la critique internationale (FIPRESCI) au Festival de Cannes, fait l'unanimité parmi les critiques, qui le saluent comme une « renaissance d'un cinéma allemand intelligent »[397], d'un cinéma qui semblait « mort à jamais »[398] depuis la fin de la guerre, l'indice d'une « résurrection

[394] *Le Monde*, 11 mai 1966.

[395] *Lettres françaises*, 9 juin 1966.

[396] *Lettres françaises*, 12 mai 1966.

[397] *Pariscope*, 9 juin 1966.

[398] *Combat*, 10 mai 1966.

possible »[399], une « véritable révélation »[400]. Un critique s'exclame à son sujet : « Décidément, le cinéma allemand se réveille ! »[401].

Deux autres films viennent confirmer, aux yeux des critiques, cette renaissance du cinéma allemand. *Non réconciliés* de Straub et Huillet et *Anita G.* de Kluge ne font pas partie des projections cannoises officielles de cette année 1966. Mais l'un de ces deux films a déjà réussi une carrière festivalière. La première projection de *Non réconciliés* a eu lieu en juillet 1965, hors compétition, au Festival de Berlin. La même année, le film reçoit le Grand Prix du Festival de Bergame et traverse successivement la Manche et l'océan Atlantique : il est le seul film allemand diffusé au London Film Festival et au New York Film Festival cette année-là. Sa première diffusion en France a lieu en avril 1966 à Paris, dans le cadre de la *Semaine des Cahiers du cinéma*. Un mois avant sa diffusion à Cannes. Cette même année, le film est couronné du prix de la jeune critique, et du prix du nouveau film au Festival de Pesaro dont le jury est composé de cinéastes éminents comme, entre autres, Jean-Luc Godard, actif promoteur de Straub, Bertolluci, Pasolini et Ivens.

Aux yeux de la critique, et pas seulement pour les *Cahiers du cinéma*, *Non réconciliés* marque tout comme *Les Désarrois de l'élève Törless* le « […] début du nouvel essor du cinéma allemand depuis longtemps attendu. »[402]. Sadoul souligne que Straub, « cet auteur français […] a contribué, avec W.Schloendorf[403], à fonder un "nouveau cinéma allemand dont les premières réussites autorisent de grands espoirs" […] »[404]. De la même manière, *Témoignage chrétien* associe les deux cinéastes, qui « sont sans aucun doute les seuls metteurs en scène capables de réveiller le cinéma allemand de la déliquescence où il est tombé. »[405]. Notons que, bien que son film n'ait pas bénéficié de la même reconnaissance antérieure que *Non réconciliés*, Schamoni se voit, à travers sa projection à Cannes, associé à Straub : « *Es* appartient – avec *Le jeune élève Toerless* et *Non réconciliés* – à cette trilogie qui aura causé la grande surprise du festival de

[399] *Soir de Bruxelles*, 10 mars 1967.

[400] *France Soir*, 5 juin 1966.

[401] *Candide*, 13 juin 1966.

[402] *Lettres françaises*, 28 avril 1966.

[403] Les noms allemands sont régulièrement écorchés dans la presse française, tant généraliste que spécialisée.

[404] *Lettres françaises*, 20 octobre 1966.

[405] *Témoignage chrétien*, 27 octobre 1966.

Cannes en révélant un cinéma allemand de qualité. »[406]. Cette dernière critique est assez significative de l' « effet Cannes ».

Nous pouvons ajouter au duo de films célébrés par le critique, *Les Désarrois de l'élève Törless* et *Non réconciliés*, le film de Kluge, *Anita G.* Diffusé au Festival de Venise, il s'y fait particulièrement remarquer. Le film, initialement nominé pour le Lion d'Or reçoit le Prix spécial du Jury ainsi que la mention honorable de la part de l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC). *Anita G.* s'inscrit lui aussi, aux yeux des critiques dans le renouveau du cinéma allemand d'après-guerre. C'est ce qu'attestent le titre de la critique des *Lettres françaises*, « L'éveil du cinéma allemand »[407] comme l'interrogation finale de l'article du *Monde*, « Le cinéma allemand se réveillerait-il ? Après Cannes (Les Désarrois de l'élève Toerless), voici que Venise nous en donne l'impression. »[408]. De la même manière, *L'Express* affirme qu'après Cannes 1966, « *Une fille sans histoire* [le titre alternatif *d'Anita G.*] confirme la renaissance du cinéma allemand au bout d'une nuit de plus de trente années. »[409]. Pour *Cinéma*, ce film représente « l'œuvre la plus accomplie […] de ce jeune cinéma en pleine féconde turbulence. »[410], « la plus belle promesse du cinéma allemand en plein renouveau. »[411]. C'est également l'avis du critique Michel Ciment, dans son compte-rendu en novembre 1966 du festival de Venise :

> « Tout le monde se retrouvait […] pour saluer, à juste titre, les débuts à l'écran du romancier allemand Alexander Kluge […], le [film] le plus important sans doute réalisé en Allemagne récemment avec *Nicht versöhnt* de J.M.Straub […] »[412].

La période de « renaissance » semble – a priori – se clore à l'occasion de la première projection en France du long métrage de Fleischmann, *Scènes de chasse en Bavière* en 1969 dans le cadre de la *Semaine internationale de la Critique*, à Cannes. Cette même année voit la publication de

---

[406] La Saison cinématographique 1966, *Image et Son, La revue du cinéma*, septembre 1966, p.66.

[407] *Lettres françaises*, 15 septembre 1966.

[408] *Le Monde*, 7 septembre 1966.

[409] *L'Express*, 12 septembre 1966.

[410] Pierre Billard, « Au hasard, Anita ! », *Cinéma*, n°110, novembre 1966, p.63.

[411] *Ibid*.

[412] Michel Ciment, « Venise 66 », *Image et son, La revue du cinéma*, n°199, novembre 1966, p.80.

première monographie française consacrée au « jeune cinéma allemand ». *Scènes de chasse en Bavière* suscite un important engouement dans la presse de gauche. Ce film, Prix Sadoul 1969, est, aux yeux d'Albert Cervoni, un « chef d'œuvre »[413], la « démonstration éclatante »[414] du « miracle cinématographique ouest-allemand »[415], amorcé par Schlöndorff, Kluge, et « quelques autres »[416]. Le film de Fleischmann semble concrétiser la qualité du « jeune cinéma allemand », officialiser sa naissance dont l'on est désormais certain.

Pour Hennebelle, *Scènes de chasse en Bavière* sauve le cinéma allemand d'une léthargie qui semblait interminable [417] :

> « Alors que la chute du fascisme en Italie refit de Cinecitta une ville ouverte à la liberté d'inspiration et accueillante au talent des cinéastes qui suscitèrent le mouvement néo-réaliste, l'effondrement du IIIème Reich ne fut curieusement suivi d'aucun renouveau dans le cinéma allemand. Tout s'est passé comme s'il était resté gangréné de 1945 à 1965 par le triomphe de la volonté d'Adolf le vampire. »[418]

2. L'épreuve du second film et la « renaissance » comme instrument de mesure

Le succès critique de ces trois films allemands, en même temps qu'il fonde l'idée d'une renaissance artistique du cinéma allemand, entraîne le fait que les nouvelles productions allemandes qui leur succèdent sur le marché français vont être jugées à l'aune de ces trois films et de la nouveauté qu'ils rendent sensible. Ceci vaut également pour les trois auteurs concernés. Les trois films célébrés par les critiques français sont tous les premiers longs métrages de ces jeunes réalisateurs. Entre 1966 et 1969, ces mêmes jeunes réalisateurs vont donc passer l'épreuve du second film diffusé sur le marché français. *Vivre à tout prix* est présenté lors de

---

[413] Albert Cervoni, « Scènes de chasse en Bavière », *Cinéma*, n°137, juin 1969, p.101.

[414] *Ibid*.

[415] *Ibid*., p.100.

[416] *Ibid*. Signalant l'importance des deux cinéastes que Cervoni prend la peine de citer, Kluge et Schlöndorff.

[417] Signalons que le critique épargne Wolgang Staudte et Helmut Käutner.

[418] Guy Hennebelle, « La bière et le goupillon… », *art.cit.*, p.105.

l'édition 1967 du festival de Cannes en même temps qu'il est diffusé dans les salles parisiennes. L'année suivante c'est *Chronique d'Anna Magdalena Bach* qui est projeté lors de la Semaine de la critique à Cannes puis en salles. Enfin, après l'obtention du Lion d'Or à Venise en 1968, le film d'Alexander Kluge, *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* est diffusé à Paris dans les salles durant le premier trimestre de l'année 1969.

D'autres films de jeunes réalisateurs allemands sont diffusés durant cette période, et leur qualité est bien souvent évaluée à l'aune des « films de la Renaissance ». *Tatouage* de Johannes Schaaf est diffusé en janvier 1969. *More* de Barbet Schroeder sort sur les écrans français en octobre 1969 et *Le Cavalier sauvage* en janvier 1968. Sont distribués aussi des films plus festivaliers, comme *Chasse aux renards interdite* réalisé par un des trois frères Schamoni, qui a obtenu l'Ours d'argent et le Prix spécial du jury du Festival de Berlin en 1966, *L'Insatiable*, *La Trace d'une jeune fille* (*Spur eines Mädchens*, Gustav Ehmck, RFA, 1967) ou encore le film expérimental *La Route parallèle*, diffusé au festival de Knock-le-Zoute.

France Soir exprime le besoin de voir « encore quelques œuvres de la valeur de celle-ci [*Anita G.*] ou de *Vivre à tout prix* […] »[419] avant de confirmer « […] que le renouveau du cinéma d'Outre-Rhin est une réalité. »[420]. *Vivre à tout prix* provoque plus de discorde que *Les Désarrois de l'élève Törless.* Il s'agit d'un second film, jugé donc par rapport au premier. Or, « Rien n'est plus difficile à réussir qu'un deuxième film. »[421], du fait des attentes suscitées par leur auteur, attentes manifestement déçues pour le critique de *Jeune Cinéma* :

> « Nous attendions beaucoup de l'auteur du *Désarroi de l'élève Toerless,* et nous commencions, surtout depuis *Une fille sans histoire* de Alexander Kluge, à croire à une renaissance du cinéma allemand. »[422]

Le second film Kluge est confronté à la même situation. Il réussit, quant à lui, cette épreuve : *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* recueille des critiques plutôt positives, à l'image de celle de la revue *Cinéma* :

---

[419] *France Soir*, 25 mai 1967.

[420] *Ibid*.

[421] Gilles Jacob, « De sang froid », *Cinéma*, n°117, juin 1967, p.47.

[422] « Le Festival de Cannes », *Jeune cinéma*, n°24, juin-juillet 1967, p.4.

> « Le coup d'essai de Kluge, *Anita G.,* avait été un remarquable coup de maître ; ce second film confirme que ce cinéaste est bien le meilleur représentant de la jeune génération allemande. »[423]

L'épreuve du second film confirme la valeur du premier, en même temps qu'elle certifie le talent de son auteur. Le premier film réussi est un outil de comparaison privilégié dans une perspective auteuriste. La réussite de l'épreuve du second film du point de vue du réalisateur l'atteste comme auteur et renforce la crédibilité artistique du groupe de jeunes réalisateurs auquel on le rattache, confirmant l'effectivité de la renaissance.

Cinéma valorise, à la différence de *Jeune cinéma*, le film de Schlöndorff, qui « prouve [qu'il] n'est pas l'homme d'un film ni d'un seul style, mais que sa maîtrise peut dominer les genres les plus opposés. »[424]. Pour la revue, il s'agit de « [l]'un des films les plus importants du Festival de Cannes. »[425]. L'importance de ce second film est également manifestée au sein de la revue *Image et son, La revue du cinéma*, qui consacre un long article à *Vivre à tout prix* en commençant par le mettre en perspective avec *Les Désarrois de l'élève Törless.* Le premier film est valorisé pour la qualité de l'œuvre adaptée (un grand écrivain autrichien), la construction des personnages, et le cadre historique. Le second en raison du choix inverse du cinéaste, celui de faire un film personnel, parlant du présent. Ce choix est admirable en ce « qu'il était tentant pour le jeune cinéaste allemand de réaliser un second film qui prolongeât le précédent. C'est cette tentation qu'il a refusée. »[426]. Le cinéaste s'indique ainsi comme une personne refusant la facilité artistique, capable d'une prise de risque et soucieux de témoigner du présent :

> « *Törless* était un film au passé, un film "arrêté", un film-analyse faisant le tour d'un sujet, "bouclant" une histoire. *Vivre à tout prix*, au contraire, est un film au présent qui s'efforce de saisir quelques moments de la vie fluide et incohérente d'une jeune fille de notre temps, un film qui multiplie les interrogations. »[427]

---

[423] Marcel Martin, Michel Ciment, Jacques André, « Festival de Venise 1968 », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.73.

[424] « Schloendorff sans désarroi », *Cinéma*, n°117, juin 1967, p.9.

[425] Pierre Billard, Gilles Jacob, entretien avec le cinéaste, *Cinéma*, n°119, septembre 1967, p.31.

[426] Jacques Chevallier, « Vivre à tout prix », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.150.

[427] *Ibid*.

Cette évaluation des premiers et seconds films de plusieurs cinéastes associés à la même origine nationale et au même projet procure du même coup des outils de comparaison artistique des cinéastes entre eux. Le style manifesté par Ulrich Schamoni au travers de *Es*, ainsi que les deux autres films marquant la renaissance du cinéma allemand, permet au critique de voir dans *Chasse aux renards interdite*, une « autre étape de cette "nouvelle vague" allemande qui semble enfin naître après tant d'années de stagnation cinématographique. »[428]. Cela se manifeste notamment par l'écriture : *Es* était caractérisé par les « astuces formelles », « interviews intercalées dans l'action », « contrepoints audiovisuels surprenants et ironiques »[429]. *Chasse aux renards interdite* se distingue d'abord en ce qu'il est une adaptation littéraire, d'un jeune auteur allemand, et critique cinématographique, Günter Seuren, qui a participé à l'écriture du scénario, et dont l'œuvre adaptée, *Das Gatter* est traduite en français[430] la même année. Le film est caractérisé par son sujet, et surtout par « le comportement et les réactions de ses deux héros […] »[431], qui met en scène le conflit intergénérationnel qui marque l'Allemagne à cette période.

La lecture des critiques contemporains de la pénétration des films des jeunes cinéastes allemands des années 1960 nous confronte donc au processus de cristallisation esthétique d'une « nouvelle école cinématographique allemande », auquel ils participent par leurs discours. Les films sont comparés entre eux et cette comparaison fait émerger l'idée d'une certaine communauté des styles des cinéastes, des ressemblances entre les films qui attestent du poids de leur origine nationale. Mais le « jeune cinéma allemand » n'est pas réductible à sa dimension nationale, au contraire. À ce titre, les comparaisons émises par les critiques avec d'autres écoles, cinéastes et films, constituent une autre dimension du phénomène de cristallisation.

[428] Ulrich Gregor, « Berlin – Les Russes ne sont pas venus », *Cinéma*, n°109, septembre 1966, p.124.

[429] *Ibid*.

[430] Günter Seuren, *La Saison des renards*, Paris, Calmann-Lévy, 1966. Peu connu en France, un seul autre roman de cet auteur y est traduit et édité : *Lebeck*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.

[431] Ulrich Gregor, « Berlin – Les Russes ne sont pas venus », *art.cit.*, p.124.

3. Comparaison à d'autres cinéastes reconnus

Alexander Kluge est sans doute le cinéaste allemand le plus souvent comparé à Godard. Cela transparait notamment dans l'esthétique de ses films, dans ses rapports au montage en particulier.

> « S'il existe une parenté certaine entre *Anita G.* et les films de J.L. Godard, comme on l'a souligné ici et là, c'est uniquement sur le plan formel : morcellement du récit en une multitude de plans, utilisation novatrice des paroles, des bruits, de fragments de musique et de silences. Mais à la différence de Godard, qui ne sait bien parler que de lui-même, et qui, dès qu'il fait étalage de prétentions pseudo-sociologiques ou politiques, tombe dans le canular, véritable miroir aux alouettes pour certains, Alexander Kluge parle d'êtres qu'il connaît pour les avoir approchés, d'une réalité qu'il a su appréhender parce qu'il s'y est vraiment intéressé, réalité de son temps et de son pays, laquelle, sur les divers plans du présent, du passé, et de l'imaginaire, imprègne constamment ses images. »[432]

Kluge apparaît comme un « Godard aux idées claires »[433] et *Anita G.* empreint d'« Un brin de marxisme et beaucoup de Godard »[434]. Jean Delmas interroge le cinéaste sur son rapport au chef de file de la « Nouvelle vague » :

> « J'aime beaucoup certains films de Godard (certains, pas tous) ; j'aime *A bout de souffle*, *Vivre sa vie* par exemple. Il est certain que, dans le domaine de la forme, *A bout de souffle* a été pour les cinéastes une libération. Mais c'était un mouvement de l'époque, c'était dans l'air. Ainsi mon livre qui a été écrit un an avant *A bout de souffle* utilise des procédés qui sont les mêmes que ceux de Godard dans *A bout de souffle*. D'un autre côté et quant au lien de cette forme avec un contenu, les films de Godard se rattachent à une partie du monde très précise et limitée, qui est Paris. »[435]

Godard apparaît également comme une référence fondamentale dans le cas de Volker Schlöndorff. Sa formation cinéphilique vient de sa fréquentation de la Cinémathèque française.

---

[432] Ph. H., « Anita G. », La saison cinématographique 1968, *Image et son, La revue du cinéma*, n°219, septembre-octobre 1968, p.12-13.

[433] Pierre Billard, *L'Express*, 22 mai 1967.

[434] Henri Chapier, *Combat*, 27 mai 1967.

[435] Jean Delmas, « Trois questions à Alexander Kluge », *Jeune cinéma*, n°17, septembre-octobre 1966, p.21.

Il explique que cette expérience des films, et notamment de ceux de Godard, a été presque plus formatrice pour lui en tant que cinéaste, que ses expériences d'assistant auprès de réalisateurs :

> « […] mon métier d'assistant m'a moins servi que la fréquentation assidue de la Cinémathèque pendant plusieurs années. J'ai vu un nombre incalculable de films et j'ai gardé une prédilection particulière pour le cinéma russe muet (*Le Train Mongol*), pour le cinéma américain, surtout des gens comme Ray, Fuller, Billy Wilder, Daves et bien d'autres comme Richard Quine ou Preminger. Mais, parmi les cinéastes que je vénère le plus, se trouvent Fritz Lang et Jean-Luc Godard. La première chose que j'ai faite en revenant d'Allemagne a été de voir, ou plutôt de revoir plusieurs fois *Pierrot le fou*. C'est un véritable bain de jouvence. Je crois que les Français ne réalisent pas la chance qu'ils ont d'avoir un tel génie. »[436]

La « Nouvelle vague » est utilisée souvent en tant qu'outil de comparaison par les critiques français. Dans la revue *Combat*, Chapier propose un rapprochement – empreint d'ethnocentrisme – entre Kluge et la « Nouvelle vague », à l'occasion d'une critique sur *Anita G.* où il affirme que Kluge est « tenu pour l'Allemagne de l'Ouest pour le jeune turc de la nouvelle littérature »[437]. Plus rarement, Kluge est caractérisé comme le « Robbe-Grillet allemand »[438]. La « Nouvelle vague » peut être convoquée également de manière négative, à l'image de Francis Courtade qui, bien qu'il mentionne Kluge parmi les quelques cinéastes « à suivre », regrette qu'il cède à « l'influence néfaste du "jeune" cinéma français »[439], observable pour lui dans *Anita G*, comme dans *Non réconciliés*, *Es* et *Chasse aux renards interdite*. Mais la mise en équivalence est, le plus souvent, très positive : « Il faut voir *Anita G. et Vivre à tout prix.* Ce sont au cinéma allemand, ce que furent *A bout de souffle* et Les *Quatre-cents coups* au cinéma français. »[440].

La valorisation des nouveaux cinéastes allemands par leur biais des mêmes équivalents français contribue à construire le sentiment d'une esthétique commune, et à confirmer le caractère transnational des thématiques abordées des deux côtés du Rhin, comme de leur traitement. Ceci

---

[436] Schlöndorff cité par Bertrand Tavernier, « Un jeune homme de qualité », *art.cit.*, p.23.

[437] *Combat*, 6 septembre 1966.

[438] *Le Nouvel Observateur*, 5 avril 1967.

[439] Francis Courtade, *Jeune cinéma allemand*, *op.cit.*, p.89.

[440] *L'Express*, 22 mai 1967.

favorise l'écriture d'une histoire commune des jeunes cinémas en Europe, justifiée par le partage d'une thématique et d'une esthétique (au sens d'une technique de récit) qui garantissent la qualité des films discutés.

Cela donne lieu à une comparaison implicite de Kluge à Pasolini à l'occasion de la diffusion du film *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* au prestigieux Festival de Venise, au nom de sa thématique. Le film est, en effet, une :

> « sorte de parabole sur la condition de l'artiste (et de l'homme) dans une société fondée sur le profit : l'individu ne peut pas faire ce qu'il aime (car il doit faire ce qui rapporte) et ses efforts idéalistes de rénovation (de révolution) sont voués à l'échec ; en même temps il est pris dans une contradiction interne car il doit violenter les habitudes de son cœur pour se livrer à une transformation raisonnée de ce qu'il aime. Alors il reste prisonnier de la routine et ne songe plus qu'à une réussite sociale, dans la carrière politique en l'occurrence. »[441]

Or, il s'agit de la même édition du Festival de Venise où est présenté *Théorème* (*Teorema*, Pier Paolo Pasolini, Italie, 1968), d'un cinéaste que *Cinéma* apprécie particulièrement. Dans le numéro qui rend compte de ce Festival de Venise, la critique de *Théorème*, qui succède à celle du film de Kluge, souligne que, là aussi, c'est « sous la forme d'une parabole que le cinéaste-poète [Pasolini] entend apporter un message polémique sur le monde moderne. »[442] . Les deux films entrent en résonnance pour leur propos politique, engagé, sur la société contemporaine, leur dénonciation commune d'une société capitaliste, axée sur la consommation et la productivité. Et c'est bien ce propos politique qui donne au film sa qualité.

On trouve de la même manière, dans *Image et son*, *La revue du cinéma*, un rapprochement de Schlöndorff avec Nicholas Ray, à travers sa description, jugée décevante à l'aune de cette comparaison, de la jeunesse moderne allemande.

[441] Marcel Martin, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.73-74.

[442] « Théorème », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.75.

> « Ce ne sont plus des "révoltés sans cause" mais des êtres qui sont sans but, sans foi, sans désespoir. C'est tout au moins ce que l'on croit deviner des propos de l'auteur : s'il ne tombe pas dans le ridicule, le film demeure cependant assez morne, sans beaucoup d'intérêts et le spectateur, comme les héros se sent envahi par l'indifférence. » [443]

Mais Chevallier, dans la même revue, nuance ce propos négatif :

> « […] l'auteur de *Vivre à tout prix* rend parfaitement sensible le sentiment de liberté, ce sentiment d'exister qu'ils éprouvent durant quelques heures. Une voiture, une route, la nuit dans un petit bois, des rêves adolescents comme dans *La Fureur de vivre* […] » [444].

4. La reconnaissance d'une qualité nationale

L'évaluation artistique de la qualité des films du « jeune cinéma allemand » accorde une grande importance à leur fonction de représentation d'une culture cinématographique nationale. Dans les années 1960, le souci de promotion de l'industrie cinématographique nationale, présent dès les débuts du cinématographe dans toutes les nations européennes, y prend une importance singulière. Elle se caractérise – à l'inverse des États-Unis qui ont toujours fait du cinéma une affaire commerciale – par la volonté de défendre « leur cinéma comme une cause nationale […] »[445]. Le cinéma devient une affaire nationale dans l'ensemble des pays européens. Les années d'après la Seconde Guerre mondiale sont marquées en Europe par une volonté de lutter contre le cinéma hollywoodien et d'affirmer, à l'image du néoréalisme italien, un style national.

[443] J.L., « Vivre à tout prix », La saison cinématographique 1967, *Image et son, La revue du cinéma*, n°208-209, septembre-octobre 1967, p.210.

[444] Jacques Chevallier, « Vivre à tout prix », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.151.

[445] Pierre Sorlin, « Y a-t-il des cinémas nationaux ? », *art.cit.*, p.417.

En fait, il s'agit plutôt, comme le signale justement Pierre Sorlin, de lutter contre une image de cinéma hollywoodien :

> « contre le studio system présenté comme une machine lourde et inhumaine que les expériences nationales auraient remplacé par la spontanéité, le bricolage, l'improvisation, l'usage de moyens légers et surtout le génie des scénaristes-réalisateurs. »[446]

Nous trouvons cette valorisation d'une image du cinéma alternative à celle du cinéma hollywoodien dans certaines critiques de *Scènes de chasse en Bavière*, un des films qui suscite le plus de controverses autour de cette question de la qualité nationale du cinéma. Il semble, en effet, plus que tous les autres, incarner l'existence d'une cinématographie nationale de qualité spécifiquement allemande. Hennebelle s'attache ainsi à identifier les qualités proprement nationales du film de Fleischmann. Si l'« audace naturaliste » du film est rattachée à Emile Zola, sa qualité allemande vient de ce qu'il montre : la « réalité bavaroise »[447]. Le discours du cinéaste, saturé de références culturelles, est utilisé par Hennebelle pour justifier l'admiration qu'on peut porter à ce film. Sont évoqués pêle-mêle le naturalisme d'Emile Zola (on retrouvera d'ailleurs cette idée de « crudité naturaliste »[448] bien plus tard), le classique de l'éthologie *L'Agression, une histoire naturelle du mal* (1963) de Konrad Lorenz, *L'État SS* d'Eugen Kogon[449], le « Heimatfilm » et le « théâtre paysan », *Les Damnés* (*La Caduta degli dei – Götterdämmerung*, Italie-RFA, Luchino Visconti, 1969) – pour les scènes de beuveries, et *Les Diamants de la nuit* (*Démanty noci*, Jan Nemec, Tchécoslovaquie, 1964) pour la chasse à l'homme.

---

[446] *Ibid*., p.416.

[447] Guy Hennebelle, « La bière et le goupillon… », *art.cit.*, p.105.

[448] Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, *op.cit*., p.160.

[449] Hennebelle évoque, en effet, « le rapport du professeur américain Eugène Kogan sur le mécanisme psychologique employé par les nazis dans leurs camps de concentration, à savoir la persécution en chaine : les victimes étaient forcées de se muer à leur tour en bourreau. » (p.106) : nous pensons qu'il s'agit en réalité du rapport du sociologue et journaliste allemand Eugen Kogon, déporté à Buchenwald en tant qu'opposant politique, chargé de rédiger un rapport sur les camps par les Américains. Ce dernier est publié en 1946 sous le titre de *Der SS Staat, das System der deutschen Konzentrationslage*r, *L'État SS : le système des camps de concentration allemands*, traduit en français et édité au Seuil en 1946, en 1947 (sous le titre de *L'Enfer organisé*) et en 1970.

On retrouve cette même valorisation de la qualité nationale chez Hennebelle en 1970 lorsqu'il déclare :

> « Maintenant que le cinéma américain n'est plus le cinéma par excellence et que l'effritement de l'hégémonie hollywoodienne s'accompagne de l'émerge de cinémas nationaux, jeunes et vigoureux […] »[450]

Pour Pierre Sorlin, le cas de l'Allemagne est « le cas extrême et ultime » dans le souci européen de lutter contre l'hégémonie d'Hollywood. Il interprète le Manifeste d'Oberhausen comme « un appel à l'Allemagne dont de jeunes cinéastes exigeaient qu'elle définît une politique cinématographique allemande contre Hollywood et contre le cinéma international. »[451]. Dans ce contexte, la qualité nationale devient un argument de promotion artistique indue d'« auteurs » se réclamant d'un cinéma national. Mais elle répond en même temps à une attente de certains publics étrangers :

> « Les proclamations d'attachement national ont été, pour nombre d'"auteurs", un coup publicitaire qui a dirigé vers eux l'attention d'un public en général plus sensible au renom des acteurs qu'à l'origine géographique des films. La manœuvre a servi, en même temps, à faire pression sur les pouvoirs publics qui, une fois l'opinion alertée, n'ont pas osé traiter par l'indifférence les réalisateurs locaux. Mais, au-delà de ces calculs, le cinéma d'auteurs s'est aussi attaqué, bien davantage que les productions de série, à de sérieux problèmes nationaux. […] c'est durant ces périodes que des films traitant uniquement de sujets nationaux ont connu le plus grand succès à l'étranger et ont révélé des générations entières de cinéastes. »[452]

---

[450] *Ibid*., p.105.

[451] Pierre Sorlin, *art.cit.*, p.416.

[452] *Ibid*.

Sorlin identifie deux principales caractéristiques des nouveaux cinémas des années 1960, des caractéristiques qui laissent apparaître un paradoxe. En effet, si le

> « cinéma national est une production officialisée, reconnue par les pouvoirs publics et subventionnée par eux, en d'autres termes il s'agit d'une institution. National doit être pris, dans ce cas, au sens où l'on parle d'activités nationalisées, c'est-à-dire, mise à la charge de la communauté. »[453]

En même temps,

> « le cinéma national fonctionne comme expression de la nation[454]. Dans les situations de crise […] les films ont bien manifesté, contre le régime, les craintes et les espoirs d'une nation. Les films nationaux, dans ces différents cas, ont été lestés d'une charge critique qui a motivé leur succès sur les marchés intérieur et extérieur. »[455]

A partir de ce paradoxe, Sorlin identifie quatre types de cinémas nationaux dans les années soixante :

> « - des séries thématiques répétitives, destinées uniquement à la consommation locale ;
>
> - des films ayant pour vedettes des acteurs classés comme nationaux, qu'il se soit agi d'un typage sommaire, presque mécanique (Toto, Louis de Funès) ou d'un typage lié à une faible mobilité géographique (Bibi Anderson) ;
>
> - des films "nationalisés", produits exclusivement grâce à l'argent de la collectivité et souvent privés de diffusion ;
>
> - des films de protestation nationale, indigènes ou étrangers. »[456]

---

[453] *Ibid*.

[454] Dont Sorlin propose une définition sommaire et déchargée de sens nationaliste : « Une nation peut être sommairement désignée comme un espace commercial à l'intérieur duquel s'imposent des règles d'échange et des mécanismes d'équilibre […] », p.411. Il ajoute plus loin, « Une nation vit avant tout pour se perpétuer, elle est un espace réglé par des conventions relatives à la production, à la circulation et à la transmission des biens. […] Le film est un produit parmi d'autres et, sans que les agents sociaux en aient conscience, sa diffusion est largement influencée par l'évolution des sentiments vis-à-vis du fait national. », p.418.

[455] *Ibid*., p.417.

[456] *Ibid*.

Comme nous l'avons vu, le film *Les Désarrois de l'élève Törless* est une coproduction germano-française perçue comme allemande, ce qui contribue à affirmer la thèse de Sorlin, selon laquelle « le cinéma national est davantage une idée qu'un fait, mais aussi longtemps que le public y croira une production nationale pourra survivre. »[457]. Un autre cas caractéristique de cette qualification sélective est *Non réconciliés*, film allemand bien que réalisé par deux artistes français.

La qualité nationale d'un film est très liée, comme le suggère Sorlin, à la mise en scène des problèmes sociaux du pays producteur du film. C'est ce dont témoigne la remarque de Chapier sur *Anita G.* : « Encore une fois un film allemand qui joue la carte des grands problèmes. »[458]. Parallèlement, un article joliment intitulé « Le printemps allemand »[459] illustre très bien l'importance de la représentation du contexte de la société allemande actuelle : par son sujet « *Anita G*. est la révélation soudaine et indiscutable de l'épanouissement du jeune cinéma allemand. », alors que *Les Désarrois de l'élève Törless* est « infiniment moins significatif » parce que situé hors de l'espace et du temps. Au contraire, Kluge signe un

> « […] éclatant coup d'essai (...) de l'existence d'un cinéma en prise directe avec les problèmes de l'Allemagne d'aujourd'hui et qu'illustrent, outre Kluge et Schlöndorff (dont on va voir très bientôt à Paris le remarquable second film *Vivre à tout prix*), les frères Schamoni, Edgar reitz, Vlado Kristl et notre compatriote Jean-Marie Straub, entre autres. »[460]

[457] *Ibid*., p.419.

[458] *Combat*, 6 septembre 1966.

[459] Marcel Martin, « Le printemps allemand », *Lettres françaises*, 25 mai 1967.

[460] *Ibid*.

C'est une critique du miracle économique allemand qui est perçue dans *Vivre à tout prix* de Schlöndorff :

> « […] toile de fond suffisamment vague pour que le film ne soit pas démonstratif, suffisamment précise cependant pour justifier la contestation d'un mode de vie et d'une société – l'Allemagne florissante, l'Allemagne assurée de sa bonne conscience et de sa réussite économique, un ordre solidement établi sur des valeurs qui ont nom confort, voitures, productivité, respectabilité… ; de l'autre, trois jeunes gens aliénés dans leur travail et dans leur vie, hostiles aux règles du jeu du monde des adultes, avec en eux la dureté, de l'égoïsme, mais aussi une certaine innocence, le vague espoir d'une vie authentique et libre. »[461]

De même, dans *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes,*

> « Kluge bouscule le confort de notre bonne conscience en nous obligeant à nous interroger sur la difficile réalisation d'un idéal humain toujours menacé de trahison par le besoin de consommation immédiate. »[462]

Par ce biais, la critique de la société de consommation ouvre à une peinture de la jeunesse contemporaine, comme chez Schlöndorff, au travers du personnage d'Anita Pallenberg :

> « Ce que vous voulez dire c'est que c'est un personnage exceptionnel. Elle appartient aux êtres en marge qui s'organisent un monde à eux avec leurs bistrots, leurs disques, leurs livres, tout un univers qui est entièrement à eux, qui est un univers d'aspect assez martien, réservé aux gens entre 15 et 22 ans ou 30 ans à la limite. »[463]

---

[461] Jacques Chevallier, « Vivre à tout prix », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.151.

[462] Marcel Martin, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.74-75.

[463] Pierre Billard, Gilles Jacob, entretien avec Volker Schlöndorff, *Cinéma*, n°119, septembre 1967, p.38.

La capacité des jeunes cinéastes allemands à restituer les problèmes de la jeunesse fait du même coup l'intérêt particulier de leurs films. La réception des *Désarrois de l'élève Törless* par exemple n'est pas réductible au nazisme, le film touche également à la thématique de l'adolescence, exploitée par le national-socialisme :

> « Autour d'un personnage d'adolescent indécis, […] incertain entre le consentement et la révolte, se dessine la chronique d'un petit monde désuet, reflet lointain d'une Allemagne qui s'ennuie avant de se livrer à ses démons. Si bien que cette peinture des jeux interdits de l'adolescence se prolonge sans artifice par un constat lucide sur l'irruption de la violence dans une société humaine. Parmi ces jeunes gens en uniforme couve déjà la flambée exterminatrice. »[464].

Pour *Cinéma* :

> « Même si cette résonance donne au film sa véritable portée, réduire *Toerless* à une parabole sur le nazisme naissant serait l'appauvrir, en négliger des aspects attachants : tout d'abord la justesse descriptive, la sensibilité aiguë à l'atmosphère, l'évocation à la fois discrète et oppressante de ce cloître dans un désert qu'est un collège de province. »[465]

Cela touche bien sûr à la représentation de l'adolescence, « l'âge ingrat »[466].

> « La vie de pensionnaire aggrave évidemment la coupure d'avec le monde, le repliement sur soi-même qui sont le propre d'une adolescence prompte à fabriquer, contre les grandes personnes, ses lois et ses mythes, et à s'enfermer dans un "no man's land" que les aînés côtoient sans le comprendre […] Mais l'adolescence n'est pas seulement le refuge enchanté, la dernière cure de narcissisme inquiet avant la toge virile. C'est aussi le temps des problèmes, d'un apprentissage précautionneux ; c'est le passage à l'affirmation de soi, une recherche éperdue et maussade de la stabilité. »[467]

La thématique de la délinquance juvénile est présente dans *Anita G.* dont l'héroïne est décrite comme une « délinquante primaire, sans cesse poursuivie pour de petits larcins ou de menues

---

[464] M.F., « La plaie et le couteau. », *Cinéma*, n°107, juin 1966, p.49.

[465] *Ibid*.

[466] *Ibid*., p.51.

[467] *Ibid*., p.50-51

escroqueries. »[468]. Kluge réussit à rendre cette thématique intéressante dans le film en l'utilisant pour décrire la société allemande contemporaine :

> « Anita ne fait, dans son comportement, que refléter la société qui l'entoure […] »[469]. Les actions du personnage « […] mett[ent] en lumière les contradictions et les insuffisances d'un certain ordre et l'hypocrite abandon de ceux qui en sont les piliers. »[470]
>
> « […] malgré leur dégoût, ils ne se sont pas vraiment émancipés de ce monde ; ils ne savent pas ce qu'ils cherchent, ce qu'ils espèrent. Schamoni et Seuren essayent de décrire la situation intérieure de leurs héros. Elle doit résulter d'une série de discussions, de rencontres, de polémiques contre la vieille génération et de leur réaction à une chasse célébrée solennellement. »[471]

De même, l'intérêt de *Vivre à tout prix* de Schlöndorff est qu'il nous fait pénétrer dans l'intimité de la jeunesse contemporaine qu'il décrit. Sa capacité à représenter justement cette jeunesse contemporaine, sans moralisme convenu, est un critère de qualité du film souvent utilisé. Jacques Chevallier dans *Image et son*, *La revue du cinéma* l'utilise pour défendre la qualité du film, contre ceux qui n'y voit qu'une stratégie commerciale :

> « Voilà pour les apparences. Certains s'y sont arrêtés, réduisant *Vivre à tout prix* à quelque sordide aventure placée sous le signe bien connu de l'immoralité de la jeunesse contemporaine. A leurs yeux, Schlöndorff serait au cinéaste soucieux d'exploiter, non sans complaisance, le tout-venant des idées reçues concernant la nouvelle fureur de vivre – fureur et ennui de vivre – de nos contemporains de vingt ans. »[472]

C'est ce qui justifie à ses yeux la représentation de la violence et de la sexualité, que d'autres critiques ne perçoivent que comme des moyens d'appâter le spectateur :

---

[468] Pierre Billard, « Au hasard, Anita ! », *Cinéma*, n°110, novembre 1966, p.63.

[469] *Ibid*.

[470] *Ibid*.

[471] Ulrich Gregor, « Berlin – Les Russes ne sont pas venus », *art.cit.*, p.124.

[472] Jacques Chevallier, « Vivre à tout prix », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.150.

> « Resteraient seulement, à côté de ce piment moderne, des situations éculées : un meurtre, un cadavre encombrant, le suspense classique du Comment-s'en-débarrasser, une jolie fille un peu nymphomane, et deux ou trois scènes d'amour donnant à cette Galia germanique l'occasion de se déshabiller. »[473].

Vivre à tout prix vaut également par l'ancrage géographique qu'il rend sensible au spectateur : « ce qui demeure, c'est Munich, c'est une société où ils vont à nouveau se perdre, et se retrouver seuls. »[474]. La représentation de la ville allemande est totalement liée à celle de sa jeunesse, comme le souligne un critique chargé du compte rendu du Festival de Cannes dans la revue *Jeune Cinéma*, « Plus qu'une histoire, c'est un milieu qu'il nous découvre : celui de la jeunesse munichoise de 1967. »[475]. La description de la jeunesse compense le traitement un peu raté de la psychologie des personnages de *Chasse aux renards interdite*, « dont les caractères et les motivations restent étrangement ambivalents, flottants, vagues, contradictoires. ». En effet, « l'incapacité du film à procéder à une analyse rationnelle des personnages […] en constitue l'authenticité et l'honnêteté. »[476]. Le critique regrette simplement l'absence de propos politique explicite « car si l'on traite du conflit des générations dans l'Allemagne d'aujourd'hui, il faut bien parler de politique. »[477]

---

[473] *Ibid*.

[474] *Ibid*., p.152.

[475] « Le Festival de Cannes », *Jeune cinéma*, n°24, juin-juillet 1967, p.4.

[476] Ulrich Gregor, « Berlin – Les Russes ne sont pas venus », *art.cit.*, p.125.

[477] *Ibid*.

Centrer *Vivre à tout prix* sur le conflit générationnel n'était pas du tout le projet de Schlöndorff, pour qui il s'agit simplement d'

> « un film adolescent réalisé par un cinéaste adolescent, où les grandes personnes sont ignorées. Il n'y a aucun conflit de générations, mais deux mondes celui des jeunes et celui des adultes, deux mondes juxtaposés sans aucun contact. Il est inévitable qu'à propos de *Vivre à tout prix*, les gens parleront de la "jeunesse actuelle", de sa "superficialité", de sa "froideur", de son "indifférence", ce qui n'est pas le propos de mon film. J'ai simplement voulu évoquer le reflet d'une nouvelle attitude face à la vie et à ce qu'on en attend. D'ailleurs, justement les jeunes n'en attendent rien… »[478]

Malgré ce décalage entre la perception française du film et les propos de Schlöndorff, ceux-ci confirment la manière dont la jeunesse est un double critère de qualification. Elle ne désigne pas uniquement le sujet des films. La jeunesse des cinéastes allemands est régulièrement soulignée par la critique en ce qu'elle est censée permettre à la fois un nouveau discours, un nouveau regard, sur des thématiques existantes, et l'avènement de nouvelles thématiques témoignant des sensibilités dans l'air du temps. En tant que condition partagée par les cinéastes qui la filment, elle contribue au renouvellement du regard cinématographique porté sur elle. Collet compare la représentation de l'adolescence de Schlöndorff à celle de Luis Buñuel, très probablement en référence au film *Los Olvidados* (Luis Buñuel, Mexique, 1950). Schlöndorff en donne, en effet, une « image troublante, inquiétante, capable de toutes les cruautés »[479]. De même Schamoni, dont certaines des scènes valent pour leur aspect réel, « véridiques dans tous leurs détails »[480]. Elles montrent la réalité des pères, vue par les jeunes allemands :

> « […] ils nous renseignent davantage sur les adultes que sur les jeunes. Peter Schamoni semble surtout doué pour dénoncer, au moyen d'un style violent et satirique, la bêtise et l'hypocrisie d'une génération qui n'a rien appris des événements qu'elle a vécus […] »[481]

---

[478] Volker Schlöndorff, « Schloendorff sans désarroi », *Cinéma*, n°117, juin 1967, p.10.

[479] Jean Collet, *Télérama*, 19 juin 1966.

[480] Ulrich Gregor, *art.cit.*, p.124.

[481] *Ibid*., p.124-125.

La valeur du film réside dans ce rôle de porte-parole du cinéaste :

> « […] *Schonzeit für Füchse* est vraiment le porte-parole d'une génération à laquelle appartient aussi bien le scénariste et le réalisateur, une génération qui avoue qu'elle ne sait pas très bien dépasser les idéologies qu'elle déteste et les remplacer par quelque chose de mieux. »[482].

5. Une histoire au présent de l'Allemagne. La « documentarisation » des films par la critique

Les films, documentaires comme fictionnels, sont des témoins de l'époque où ils ont été a produits et du contexte de leur production. Les films du « jeune cinéma allemand » ont été, dans cette perspective, loués pour leur contribution à la compréhension de l'histoire du temps présent. Il s'agit d'un critère de qualité des films important pour les intellectuels cinéphiles. Leur regard sur la société contemporaine combiné au propos politique de leurs réalisateurs a joué dans l'adhésion du public à ces films, aussi bien en France qu'en Allemagne. Il semble évident que ce critère est lié à celui d'*auteur*, impliquant une subjectivité, et ainsi, une certaine vision du rôle de l'artiste et du cinéma dans la société.

La signification du film de Kluge, pour les critiques qui l'apprécient, entre en résonnance avec l'ambiance de déception post-Mai 68. L'article de Marcel Martin, dans la revue *Cinéma*, illustre cette idée jusqu'à la caricature. Il voit dans le monde du cirque une parabole de la société capitaliste, et dans le personnage de Leni, l'incarnation des idéaux révolutionnaires déçus :

> « […] je voudrais insister sur la signification du film comme parabole […]. Le cirque représente de toute évidence, sous forme de microcosme symbolique, la société toute entière. Leni Peickert, membre de ce corps social qu'elle voudrait réformer, se révèle impuissante à briser le cercle vicieux du profit qui enserre et étouffe l'idéal. […] ces pachydermes représentent le peuple, inconscient de sa force, paralysé par sa soumission naturelle. Domptée devant cette inertie désarmante, Léni en est réduite à laisser de côtés ses utopies révolutionnaires et à jouer le jeu du système. »[483]

---

[482] *Ibid*., p.125.

[483] Marcel Martin, « Dialectique et politique », *Cinéma*, n°137, juin 1969, p.120.

Idée qui s'incarne dans la citation de Kluge (« Dans la société capitaliste actuelle, toute révolution est impossible ») prononcée au sujet de son film, lors d'une conférence de presse à la Mostra de Venise, revient de manière récurrente, en particulier dans la revue *Cinéma,* en ce qu'elle « [apparaît] comme un commentaire politique parfaitement clair. »[484]

Marcel Martin fait appel à Brecht pour expliciter la dimension politique du film, lecture indispensable pour le critique, sans quoi la signification du film resterait trop obscure. Il propose donc d'appliquer un

> « déchiffrement de type brechtien, c'est-à-dire une lecture inversée, l'échec de l'héroïne devant être compris comme la victoire d'une lucidité amère et sa compromission finale dans la carrière politique comme la dérision de l'intégration à la société de consommation. »[485]

Marcel Martin souligne le parallèle à effectuer entre l'art et la politique : « […] derrière les idéaux artistiques se profile la silhouette des idéaux politiques et humanistes : l'artiste est porteur d'utopie, mais le révolutionnaire aussi […] » [486] . Il propose une lecture tout à fait politique de la seconde œuvre de Kluge, induite par le film et le cinéaste lui-même, dont il cite un propos lors de la conférence de presse donnée à la suite à la production de son deuxième long métrage : « "Dans la société capitaliste actuelle, a-t-il dit, toute révolution est impossible". »[487]. Phrase qui résonne pour Marcel Martin comme « la morale de son film »[488], et une « rigoureuse dialectique ».

---

[484] *Ibid*., p.121.

[485] *Ibid*.

[486] Marcel Martin, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.75.

[487] *Ibid*.

[488] *Ibid*.

Dans les lignes de *Jeune cinéma* nous retrouvons l'idée que le personnage principal est confronté au capitalisme qui brise ses rêves :

> « Entre ces deux dates, laminée peu à peu par tous les rouages du système capitaliste, Leni Peickert, l'héroïne, essaye obstinément de créer son cirque expérimental dans lequel tout serait à la fois près de la nature et doué de signification – comme chez Brecht. Elle échoue malgré un héritage heureux, passe à la Télévision, devient fonctionnaire catégorie 4B et finira, qui sait, sous-secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères dans la République fédérale. »[489]

De même que pour Kluge et Ulrich Schamoni, l'intention critique du cinéaste, sa prise de position politique, fait la qualité du film de Straub, *Non réconciliés*, en dépit de ses aspects formels :

> « Plus que du point de vue plastique, *Non réconciliés* est important parce qu'il met en question l'héritage du nazisme dans la conscience allemande et c'est sans doute pourquoi le film a soulevé tant de polémique chez nos voisins. »[490]

Cette prise de position du cinéaste sur l'histoire allemande fait l'utilité du film : « Idéologiquement, le film est un appel à la vigilance […] »[491]. Cette utilité politique fait aussi la valeur des *Désarrois de l'élève Törless.*

6. Promoteurs et détracteurs du « jeune cinéma allemand »

L'importance conférée à la nationalité des cinéastes dans l'évaluation de la qualité de leurs films, explique l'ambivalence de la critique à l'égard des jeunes cinéastes allemands. Elle est bien illustrée par les controverses autour du film *Les Désarrois de l'élève Törless* en relation avec les débats engendrés par la publication en français de l'ouvrage d'Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil* (1963).

---

[489] Jean Weinberg, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Jeune cinéma*, n°34, novembre 1968, p.29.

[490] « Non réconciliés », *Cinéma*, n°106, mai 1966, p.88.

[491] *Ibid.*

Les critiques négatives émises sur ce film sont résumées par *Pariscope* : le film est accusé par ses détracteurs de « sadisme complaisant », ainsi que d'être porteur de « relents de racisme et d'antisémitisme »[492]. Sadoul rapporte, non sans agacement et une certaine ironie, que

> « certains jurés [du Festival de Cannes], après l'avoir vu, le qualifièrent de "fasciste" et que l'un d'eux, pourtant académicien, aurait demandé "qui donc est ce Robert Musil ?" pensant peut-être que le roman adapté avait pu être publié sous Hitler. »[493]

Les Lettres françaises s'investissent alors dans la promotion du film et sa défense. Plusieurs articles de Sadoul lui sont consacrés et le journal décide de publier les propos de Schlöndorff recueillis par son ami Bertrand Tavernier[494] afin qu'il puisse s'exprimer sur les accusations de fascisme à l'encontre du film. *Le Monde* s'inscrit exactement dans la même démarche, en publiant un entretien avec le réalisateur[495], avant la sortie du film en salle. Cet effort de contextualisation pour éviter que le film soit mal interprété confère du même coup au propos du cinéaste, à l'explicitation de ses intentions quant au film, une valeur en soi, indépendante de l'expérience du film.

Les défenseurs de Schlöndorff y voient un film « dénonciateur », un « avertissement contre les pièges de la violence quotidienne »[496]. Jean Collet lui attribue le mérite de « faire comprendre le mécanisme de la violence » et d' « attirer notre attention sur le phénomène qui a pu conduire au nazisme »[497]. La « résonnance » avec l'époque contemporaine est régulièrement mentionnée. Il est perçu comme une description de la « réalité historique » de la montée du nazisme, et en même temps comme un avertissement :

---

[492] *Pariscope*, 9 juin 1966.

[493] *Les Lettres françaises*, 9 juin 1966.

[494] *Les Lettres françaises*, 19 juin 1966.

[495] *Le Monde*, 4 juin 1966.

[496] *Pariscope*, 9 juin 1966.

[497] *Télérama*, 19 juin 1966.

> « […] au-delà même des symptômes d'une crise et de la réalité à venir qu'il suggère, au-delà en somme de son contexte germanique, il évoque tous les abus de pouvoir, tout ce qui peut pousser les hommes, à rechercher des victimes, tout ce qui peut les entraîner à s'abandonner à la violence et à la cruauté. »[498]

Pour la revue *Arts*, le film est une « exploration des abîmes de la violence et de la sensualité […] », il s'agit de « montrer que le nazisme, de même que le sadisme existant avant Sade, n'a pas attendu Hitler. Vérité gênante »[499]. Cette valeur historique du film est renforcée par la séquence finale du film, dans lequel Törless s'exprime, sur son comportement passif, qui est perçu comme une métaphore, un discours qui pourrait émaner de celles et ceux qui n'auraient rien fait contre le nazisme :

> « Parmi les millions d'Allemands qui ont accepté le nazisme, beaucoup n'étaient que des petites gens, calmes et tranquilles. Mais une fois dans l'engrenage, ils acceptèrent tout. Et ce "tout", ne l'oubliez jamais. »[500]

On observe également une autre stratégie de défense de la qualité du film, qui consiste à rendre le discours sur le nazisme secondaire. C'est la diversité des lectures qu'autorise le film qui justifie sa qualité. On élargit alors le propos du film à la violence en général, ou on choisit à l'extrême inverse ne pas en parler du tout, comme c'est le cas pour *Témoignage chrétien* et *Candide* par exemple.

On voit que se sont constitués deux « clans » qui s'opposent. Il y a ceux qui considèrent ce film comme fasciste parce qu'ils considèrent les images de violence comme complaisantes, et qu'elles contribuent du même coup à engendrer la violence. Et ceux qui considèrent ce film comme une tentative de comprendre le fascisme voire le nazisme pour mieux le dénoncer et empêcher qu'il se reproduise. La méfiance envers les Allemands activée par *Les Désarrois de l'élève Törless* resurgit régulièrement dans l'histoire française du « jeune cinéma allemand ». *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach*, et quelques années plus tard *L'Ombre des*

---

[498] Jacques Chevallier, « Les Désarrois de l'élève Toerless », *Image et son, La revue du cinéma*, n°196, juillet 1966, p.114.

[499] *Arts*, 8 juin 1966.

[500] Le monologue du jeune Törless est rapporté dans *L'Annuel* des films sortis en 1966 : « Comment un homme qui paraît tout à fait normal comme nous peut-il devenir cruel ou s'avilir jusqu'au rang d'esclave ? Autrefois, je croyais que cela était impossible. Aujourd'hui, je sais que cela est possible. C'est pour observer cela que je n'ai pas dénoncé toute cette affaire. Voilà ce que j'ai appris. », p.297.

anges (*Schatten der Engel*, Daniel Schmid, RFA-Suisse, 1975), sont accusés d'être des œuvres antisémites. Non pas comme à notre époque, pour avoir exprimé une critique de l'État d'Israël, mais pour avoir présenté des personnages juifs d'une manière qui contribue à véhiculer les mêmes clichés qui ont mené à la Shoah.

Cette méfiance se manifeste en dehors du cinéma en 1966, au détriment d'Hannah Arendt, au travers des controverses autour de la publication de ses écrits sur le procès Eichmann, qu'elle a couvert pour *The New Yorker*, à Jérusalem en 1961. Publiés à New York en 1963[501], ils sont traduits en français en 1966[502]. Entre temps, des extraits ont été publiés dans la presse française, notamment par le *Nouvel Observateur*. Le procès Eichmann qui s'est tenu du 11 avril au 15 décembre 1961 constitue un véritable événement historique. Eichmann dans sa fameuse « cage de verre », impassible face aux témoignages de survivants et survivantes, est diffusé sur toutes les télévisions du monde. Au-delà de ce criminel présenté comme l'inventeur de l'étoile jaune et l'organisateur principal de la solution finale, c'est le procès du nazisme qui apparaît aux yeux du monde entier.

L'ouvrage d'Arendt provoque une « vive controverse » à sa sortie en France. La thèse d'Arendt choque de nombreuses personnes. Elle est même accusée d'antisémitisme[503]. Margarethe von Trotta s'arrête longuement sur cet épisode de la vie de cette ancienne étudiante d'Heidegger, dans le biopic qu'elle lui consacre, *Hannah Arendt* (Allemagne-France-Israël, 2011). Les propos d'Arendt ont été interprétés très différemment, et sous l'effet du temps, sa notion de « banalité du mal » a été tellement usitée qu'elle en a, selon certains, perdu son sens. N'empêche : en France comme à l'étranger, une partie des critiques s'accordent pour reprocher à Arendt de « minimiser le caractère criminel des activités d'Eichmann », et de défendre l'idée que « des "responsables" juifs [auraient joué un rôle] dans la mise en application de la "solution

[501] Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*, New York, The Viking Press, 1963.

[502] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, « Témoins », 1966, traduit de l'anglais par Anne Guérin.

[503] À la suite de la publication d'extraits du rapport d'Arendt dans *Le Nouvel Observateur*, le journal est contacté – via des lettres – par des lecteurs (dont des universitaires comme Jankélévitch par exemple) qui expriment leur indignation provoquée par les thèses de la philosophe. Le 26 octobre 1966, *Le Nouvel Observateur* publie trois de ces lettres, résumant l'essentiel de leur argumentaire, réunies sous le titre « Hannah Arendt est-elle nazie ? ». Cette lettre collective a été numérisée et mise en ligne par le quotidien suisse *Le Temps* à l'occasion de la sortie du biopic *Hannah Arendt*, de Margarethe von Trotta, le 4 juin 2013. [En ligne : https://www.letemps.ch/culture/hannah-arendt-eichmann-banalite-mal].

finale". »[504]. Jean-Claude Poizat, qui s'est interrogé sur les différentes appropriations des thèses d'Arendt[505], remarque deux principales incompréhensions de celles-ci. La première est la confusion opérée entre la « banalité » du mal et sa banalisation, comme le révèle la première citation de l'argumentaire contre la philosophe allemande. Arendt défend, au contraire, l'idée que

> « […] les crimes nazis ne sont pas banals, loin s'en faut, mais que c'est la manière dont ils ont été commis qui tendait, par toutes sortes de ruses et de dissimulations à banaliser ceux-ci aux yeux des criminels nazis (ainsi qu'aux yeux de la population allemande en général). C'est ce fait même de la banalisation du crime qui n'est pas banal et que veut justement souligner Arendt en forgeant cette expression paradoxale (ou oxymorique) de "banalité du mal" »[506]

Cette banalisation du crime a été rendue possible par la mise en place d'un régime totalitaire. Dans cette perspective, le concept de « banalité du mal », en effet, « permet d'appréhender un aspect important du crime commis par les nazis au moyen de la machine administrative dont Eichmann fut l'un des principaux logisticiens. »[507]. Le régime nazi illustre ainsi la spécificité du totalitarisme par rapport aux autres régimes selon Arendt.

---

[504] « Hannah Arendt est-elle nazie ? », *Le Nouvel Observateur*, 26 octobre 1966.

[505] Jean-Claude Poizat, « Nouvelles réflexions sur la "banalité du mal". Autour du livre de Hannah Arendt Eichamnn à Jérusalem et de quelques malentendus persistants à son sujet », *Le Philosophoire*, février 2017, n°48, p.233-252. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2017-2-page-233.htm].

[506] *Ibid*.

[507] *Ibid*.

La seconde affirmation d'Arendt, « c'est dans le vide de la pensée que s'inscrit le mal. », a elle aussi été mal interprétée, comme l'explique Poizart :

> « […] en disant qu'Eichmann ne "pense pas", Arendt ne veut nullement le disculper en prétendant qu'il aurait agi machinalement sans réfléchir, en obéissant aux ordres […] et que, de ce fait, il serait moins coupable : elle veut souligner le fait qu'il est représentatif d'une forme d'incapacité à exercer son jugement personnel qui caractérise ce que nous pourrions appeler la "mentalité totalitaire" propre au régime mis en place par les nazis sous le IIIe Reich hitlérien. Autrement dit, on ne peut comprendre le mal commis par Eichmann si l'on ne comprend pas la spécificité du régime totalitaire, et plus particulièrement du régime nazi qui en est la manifestation historique exemplaire. »[508]

Il souligne que ce qui dérange sans doute les détracteurs d'Arendt, c'est le fait que le concept de banalité du mal renvoie à l'aspect terriblement ordinaire du bourreau, qui n'est autre qu'un homme ordinaire, « un homme comme vous et moi »[509] :

> « Il eût été réconfortant de croire qu'Eichmann était un monstre. […] L'ennui avec Eichmann, c'est précisément qu'il y en avait beaucoup qui lui ressemblaient et qui n'étaient ni pervers, ni sadiques, qui étaient, et sont encore, effroyablement normaux. »[510]

Le concept de banalité du mal permet ainsi d'interroger les phénomènes de soumission et d'obéissance muette, qu'ils s'agissent des bourreaux ou des victimes. Le film de Schlöndorff s'inscrit directement dans ce questionnement philosophique. Et on peut penser que l'affection des critiques pour ce film n'est pas sans lien avec le succès à l'époque de la pensée philosophique heideggerienne, dont elle est l'héritière, à l'époque en France dans le milieu intellectuel.

Ses détracteurs, au contraire, n'appréhendent le discours d'Arendt que sous l'angle de sa conception historique du « totalitarisme », qui revient selon eux à défendre la thèse du rouage administratif, et à valider finalement la défense d'Eichmann. Notons par ailleurs que Poizat ne

---

[508] *Ibid*.

[509] Il s'agit de la description d'Eichmann par Avner Less – le policier israélien qui a recueilli la déposition d'Eichmann avant le procès, à son arrivée en Israël – dans la préface de Karin Königseder (éd.), *Eichmann par Eichmann*, Grasset, 1970, p. 12, cité par Poizat, *Ibid*..

[510] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, « Folio-histoire », 1991, p.444.

rend pas compte des accusations d'antisémitisme portées contre Hannah Arendt, bien qu'elle soit elle-même juive.

La valorisation par certains critiques du film de Schlöndorff*, Les Désarrois de l'élève Törless* se fait manifestement l'écho de la « banalité du mal », comme l'illustre cette réflexion de Jean Collet :

> « […] au-delà de toutes nos petites barrières rationnelles, il y a un monde trouble dans lequel n'importe qui peut se trouver plongé un jour, un monde où l'on éprouve du plaisir à faire mal à quelqu'un, à le voir souffrir, à suivre peu à peu sur son visage l'altération de ses traits, la soumission passive. (...) Un rien et tout bascule. On devient un bourreau sans le savoir. On a besoin de réduire l'autre à l'état d'objet. »[511]

Le film de Schlöndorff va, en ce sens, bien au-delà de l'ouvrage de Musil qu'il a adapté. Il :

> « s'articule autour d'une étude clinique, suffocante de précision visuelle et de rigueur démonstrative : celle qui démêle, au niveau de l'expérience la plus ordinaire, les mécanismes conjoints de la tyrannie et de la déchéance ; qui exprime l'étrange solidarité de la victime et du bourreau […] »[512]

> « Le comportement le plus révélateur de cette psychologie vacillante demeure celui de Toerless, faux héros, […] En définitive, il se montre incapable de réagir autrement que par une démission, qui annonce l'impuissance des intellectuels allemands à l'égard du fascisme, et peut-être, plus largement, la lâcheté de tout un peuple devant ses dirigeants. »
> - « […] salutaire rappel de fautes passées et de tentations toujours vivaces […] »[513]

a. Ciné-club versus Cahiers du cinéma

Les principales revues valorisant le « jeune cinéma allemand » – *Jeune Cinéma*, *Cinéma* et *Premier Plan* – s'inscrivent dans le réseau et l'esprit ciné-club. Si *Jeune cinéma* se distingue de la revue *Positif* par son format et parfois par son contenu – notamment son rejet du surréalisme, défendu par *Positif* –, les deux s'unissent pour combattre le poids d'une certaine cinéphilie parisienne, jugée trop snob :

---

[511] *Télérama*, 19 juin 1966.

[512] M.F., « La plaie et le couteau. », *art.cit.*, p.51.

[513] *Ibid*., p.52.

> « La revue [*Cahiers du cinéma*] incarne presque à elle seule cette cinéphilie de chapelle que dénonce justement *Jeune Cinéma*. Dès sa création, elle revendique ainsi un lectorat éclectique qui doit la distinguer de l'intelligentsia parisienne que représentent les lecteurs de la célèbre revue. »[514]

Le point principal d'opposition réside dans l'engagement politique que doit revêtir la critique pour *Jeune cinéma*, qui attaque les *Cahiers* pour leur apolitisme, qu'exprime leur vénération de la « Nouvelle vague », dont *Jeune Cinéma* considère les films comme « petit-bourgeois » :

> « Ce reproche n'est pas nouveau si ce n'est que la revue [*Jeune Cinéma*] affiche ici sa préférence pour le néo-réalisme dont la récupération politique par la critique communiste est une influence certaine de Jean Delmas, lui-même membre du PCF dans sa jeunesse. »[515]

> « […] l'exercice critique de *Jeune Cinéma* est indissociable d'une certaine démarche politique. Les rédacteurs de la revue ont tous un passé militant en dehors de la sphère artistique et culturelle. Expérience à laquelle s'ajoute celle de l'animateur de ciné-club, activité bénévole perçue comme un acte militant de transmission d'une culture cinématographique grâce au modèle du ciné-club. »[516]

L'opposition entre les *Cahiers* et *Jeune cinéma* est très visible lorsqu'on compare les critiques portant sur les mêmes films allemands. Ce qui frappe c'est l'accent mis sur la mise en scène et les aspects formels, esthétiques, des films pour la première, et pour la seconde, le primat des sujets et de l'idéologie politique des auteurs. L'absence des termes « nazisme » dans la critique des *Désarrois de l'élève Törless* et d' « avortement » dans celle du film *Es* est symptomatique du traitement de ces films par les *Cahiers*, par opposition à *Jeune Cinéma* qui valorise ces deux thématiques. Un autre exemple : les deux revues reconnaissent l'aspect bancal de la réalisation de Schamoni, mais les *Cahiers* rejettent le film, contrairement à *Jeune cinéma* qui salue son

> « attitude non conventionnelle, le courage de mettre au centre du film un point d'interrogation sur une décision d'avortement, d'affronter cette interrogation en dehors même de tout contexte social (les jeunes en question n'ont pas de problèmes matériels et ils vivent à Berlin où toutes sortes d'avantages rendent plus facile la vie des jeunes qu'on

---

[514] Léo Souillés-Debats, « Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma* : esquisse d'une critique qui se voulait populaire », *art.cit.*, p.158.

[515] *Ibid*., p.159.

[516] *Ibid*.

> veut y attirer) ; titrer même le film du pronom neutre *Es* (la chose) appliqué à l'enfant à naître, c'est vouloir affronter sans préjugés un des problèmes les plus encombrés de préjugés […] »[517]

Le film, pour *Jeune Cinéma*, est sauvé par son sujet. L'accent mis sur le contenu du film rejoint la critique de tradition communiste, qui « s'attache principalement à deux critères : le contenu du film et l'idéologie de son auteur. »[518].

La différence entre les deux revues réside aussi dans le traitement des cinéastes. Si les deux portent un intérêt aux auteurs, la revue parisienne a tendance à valoriser les cinéastes plutôt qu'un groupe de films, bien qu'elle évoque un « jeune cinéma allemand » qui « vient d'atteindre Cannes »[519] lorsqu'elle présente *Non réconciliés* et *Es*. Elle se montre réticente à confronter les films les uns aux autres contrairement à la revue lyonnaise ainsi qu'aux autres revues ciné-clubistes, qui n'hésitent pas à construire des écoles. Il s'agit d'un des aspects de la spécificité des *Cahiers du cinéma*, un héritage de la « politique des auteurs », qui reste au cœur des débats dans les années 1960. Elle incline les critiques à valoriser des parcours individuels de cinéastes, plutôt qu'à suivre l'évolution d'une « école ». C'est ce qu'illustrent parfaitement les controverses autour de l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

b. Les controverses sur l'œuvre « des Straub »

Au-delà de leurs différences, en effet, en matière de « conception de l'auteur de film […] »[520] et de la place qu'on doit lui accorder dans l'évaluation, « tous les mensuels […] ont leurs poulains »[521]. Une observation des *Cahiers du cinéma* des années 1960 et 1970 fait apparaître une valorisation presqu'exclusive de Jean-Marie Straub, au détriment des autres cinéastes

[517] Jean Delmas, *art.cit.*, *Jeune Cinéma*, n°16, juin 1966, p.29.

[518] Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *art.cit.*, p.68.

[519] Michel Delahaye, « Volker Schlöndorff : Der junge Törless », *Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p.34.

[520] Daniel Sauvaget dans *Image et son, La revue du cinéma*, n°354, octobre 1980, cité par Michel Ciment (dir.), Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p.96.

[521] Michel Ciment (dir.), Jacques Zimmer (dir.), *Ibid.*, p.99.

associés au « jeune cinéma allemand », plutôt valorisés par la presse ciné-clubiste, en particulier Volker Schlöndorff, Alexander Kluge et Peter Fleischmann. Straub apparaît ainsi comme un véritable « auteur Cahiers ».

Dès la toute première réalisation de Straub en 1962, son court métrage réalisé avec Danièle Huillet, *Machorka-Muff*, le cinéaste est immédiatement valorisé par la revue, et identifié comme un *auteur*. La revue est sans doute l'une des seules à faire cas de la déclaration d'Oberhausen. En avril 1962, André S. Labarthe dans son compte rendu de la manifestation[522] évoque un court métrage allemand d'un de ses signataires : *Düsseldorf* (*Düsseldorf – modisch, heiter im Wind verspielt*, Herbert Vesely, RFA, 1961) mais il n'évoque pas le manifeste. Un an après, François Weyergans s'en charge et démoli absolument tous les signataires :

> « parlons tout de suite de la déception unanime qui suivit la soirée réservée au court-métrage allemand (de l'Ouest). Tout était très mauvais ; à quoi bon citer des noms ? Eh bien si : Schedereit, Riedl, Herbst, Sachs, Kluge, Hilgert, Schmidt, Urchs, Spieker ne sont pas des cinéastes et ne méritent aucune attention. […] Cette sélection minable, était-ce la faute des organisateurs d'Oberhausen ? Je l'espère, ce qui me permet en même temps d'espérer encore dans le cinéma allemand. »[523]

C'est dans ce contexte – empreint d'une grande déception – que Straub va être identifié en premier lieu. En effet, un court métrage attire tout de même l'attention de Weyergans qui note que « le moins mauvais des films allemands était réalisé par un Français habitant Munich, d'après un récit de Böll, projeté hors-compétition. »[524]. Ce Français n'est autre que le messin Jean-Marie Straub, et le court métrage, *Machorka-Muff*.

Peu après, en juillet 1963, dans un petit article intitulé « cinéma et nouvelle musique », un critique des *Cahiers* se demande :

---

[522] André S. Labarthe, « Oberhausen 62 », *Cahiers du cinéma*, n°130, avril 1962, p.55.

[523] François Weyergans, « Bergamo und Oberhausen », *Cahiers du cinéma*, n°143, mai 1963, p.50.

[524] *Ibid*.

> « ce court-métrage d'un quart d'heure, librement inspiré d'Heinrich Böll, mis en scène par un jeune français exilé outre-Rhin depuis quelques années, ne serait-il pas, tout simplement, le premier (petit) film d'auteur de toute la production allemande de l'après-guerre ? »[525]

Le film touche par son côté « violemment anti-militariste »[526] car il s'agit d'une satire sur un ancien officier nazi qui retrouve place dans la société d'Adenauer. Mais, outre cette dimension politique, le vif plaisir que procure le film réside dans le traitement de la musique, dans la mise en rapport de la musique et des images. Straub fait donc immédiatement l'unanimité au sein de la critique des *Cahiers* en tant qu'auteur allemand original et intéressant.

Ce n'est pas le cas d'Alexander Kluge, Ferdinand Khittl ou Herbert Vesely (signataires comme on l'a vu du manifeste d'Oberhausen). En 1965, le manifeste est démonté dans les *Cahiers* par Michel Delahaye. Il y dénonce une imposture émanant de la revue *Filmkritik*. Pour Delahaye, les signataires du Manifeste ne sont pas des cinéastes, mais « un petit groupe d'hommes de gauche, pour qui le cinéma se trouva peu à peu constituer un moyen privilégié d'exprimer leurs idées »[527]. Il défend un seul des cinéastes : Raimond Ruehl, pour son court métrage documentaire *Signale* (Raimond Ruehl, RFA, 1963). Il accuse les autres de se laisser engloutir et manipuler par la Bavaria, qu'il compare au système oppressant des studios Hollywoodiens. Il leur reproche de vendre du « nouveau cinéma allemand » plutôt que de le faire.

Ceci favorise, par contraste, la valorisation des films de Straub. En 1968, le second long métrage de Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* est salué chaleureusement par les *Cahiers*, qui proposent un découpage du film et le classent dans les films « à voir absolument ». Les critiques témoignent de l'intérêt majeur que la revue accorde au cinéaste en tant qu'individu et en tant qu'artiste : Straub l'anarchiste est salué pour l'esthétique audacieuse de ses films. Il constitue une ressource de légitimation dans une période « de relatif isolement et de maigre lectorat » (la période maoïste des *Cahiers*). Dans ce passage difficile, souligne De Baecque, « les *Cahiers*

[525] K.S., « Cinéma et nouvelle musique - Machorka-Muff », *Cahiers du cinéma*, n°145, juillet 1963, p.36.

[526] Michel Delahaye, « Allemagne ciné zéro », *Cahiers du cinéma*, n°163, février 1965, p.64.

[527] *Ibid*., p.60

ont pu compter sur deux œuvres pour susciter et légitimer leur discours critique : celles de Jean-Luc Godard et de Jean-Marie Straub. »[528]

L'adoption de Straub comme « auteur *Cahiers* » est stimulée par le fait que ses films sont loin de faire l'unanimité au sein de la critique française. Ils divisent fortement cette critique. De Baecque relève que Straub représentera « un principe de clivage entre *Positif* et les *Cahiers* »[529]. Dans ce contexte, les films de Straub et Huillet constituent, avec d'autres films « alors rares et méconnus […] de véritables mots de passe entre les deux revues et les instruments et les signes de la construction d'une position critique commune. »[530]. Ils sont les porte-drapeaux d'une nouvelle critique radicale, s'adressant à une avant-garde des spectateurs, comme le signale Matonti :

> « Le goût pour Straub, il est vrai, est un appui d'autant plus efficace pour construire une position d'avant-garde que, avant 1969, ses films ne sont visibles que dans les festivals ou à la Semaine des Cahiers, c'est-à-dire réservés à une toute petite élite de spectateurs. Si l'on reprend l'analyse de Fieschi, évoquant à propos des larmes d'émotion d'une employée d'Unicité lors d'une projection de Straub les conditions de félicité (une totale virginité ou au contraire une très grande culture cinéphilique) de la réception de cette œuvre, on comprend combien elles sont propres à "distinguer" ceux qui les atteignent. »[531]

Non réconciliés reçoit, de facto, le label du film d'avant-garde lorsqu'il est qualifié, par le journal antifasciste *Combat*, de « seul film révolutionnaire allemand de l'après-guerre […] »[532]. *L'Humanité*, organe du PCF, le qualifie de « chef-d'œuvre »[533]. Jean Delmas, bien que réticent, reconnaît le « mérite historique »[534] de ce film, qui réside dans son « combat d'avant-garde »[535]

---

[528] Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, tome II, Cinéma, tours, détours. 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p.276.

[529] *Ibid*., cité par Frédérique Matonti, *art.cit.*, p.73.

[530] *Ibid*.

[531] *Ibid*., p.74.

[532] *Combat*, 29 octobre 1966.

[533] *L'Humanité*, 7 novembre 1966.

[534] Jean Delmas, « Retour du cinéma allemand », *art.cit*., p.26.

[535] *Ibid*.

et sa « fonction de stimulant polémique »[536]. Il regrette cependant que le film, devenu une « valeur établie » – nous pouvons penser qu'il fait référence ici aux *Cahiers* – ne puisse pas être critiqué, alors qu'il peut être incompréhensible pour des spectateurs :

> « […] il doit maintenant être permis à ceux qu'il n'a jamais convaincus de dire pourquoi il leur paraît un échec et pourquoi la valeur d'abord stimulante de cet exemple pourrait devenir négative s'il était imité. »[537]

Le principal reproche formulé par Delmas est le mauvais usage que fait le film du principe de distanciation brechtienne, alors qu'il revendique son affiliation à la pensée de ce metteur en scène. Le titre du film met, en effet, en exergue la formule de Brecht « *seule la violence aide où la violence règne* ». Ce reproche est révélateur du succès que connaît alors cette notion de distanciation – éminemment politique – chez les intellectuels français, et de l'attachement particulier des communistes à cet auteur. Pour Delmas, le film de Straub – qu'il oppose à *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, France, 1930) – par son « "brechtisme" abstrait », est « la négation même de Brecht vivant […] »[538]. Cela passe notamment par un élément du film qui dérange sans doute le plus de monde, et cela, tout au long de son œuvre, « la "récitation" volontairement fausse »[539]. Pour Delmas, celle-ci n'est pas utilisée par Brecht lui-même. Et même si c'était le cas, ce qui peut fonctionner au théâtre ne fonctionne pas forcément au cinéma. Le second aspect négatif du film, résultant du « "brechtisme" abstrait » dont Straub est prisonnier, réside dans le traitement narratif de l'Histoire. Delmas regrette, en effet, la désorientation historique que provoque le film chez le spectateur, du fait de l'absence de points de repères qui lui permettraient de savoir notamment à quelle époque se situent les événements montrés. Ce « court-circuit » sème la « confusion »[540] dans l'esprit du spectateur. Il est plongé dans l'incompréhension, et personne ne cherche à le sortir. Pire, l'incompréhension est revendiquée : « […] ceux qui prétendent connaître et éclairer le film sont réduits à quia par la moindre question précise et n'ont plus qu'à répondre : "Pas besoin de comprendre". »[541]. La très

---

[536] *Ibid*.

[537] *Ibid*.

[538] *Ibid*.

[539] *Ibid*.

[540] *Ibid*.

[541] *Ibid*., p.26-27.

touchante adresse de Delmas à Straub rappelle le danger que cette position constitue pour la société :

> « Mais le "Pas besoin de comprendre", le "J'veux pas le savoir", tu le sais bien Straub, puisque tu l'as refusé, n'a jamais été une arme de progrès. Conduire le spectateur et le critique à "respecter parce qu'il ne comprend pas", c'est servir les forces noires qui ont fait pendant trois générations le malheur de l'Allemagne et le nôtre, et que tu combats. Si devant un pareil rébus le spectateur renonce à comprendre, pense que la politique, décidément, ce n'est pas son affaire et en laisse la charge à d'autres, la bonne intention risque de devenir mauvaise action. Car toute action politique suppose, au départ, l'humilité de parler le langage de tous : à l'arrivée, la fierté d'avoir élevé chacun au-dessus de lui-même. Bertolt Brecht, puisque chacun veut le citer, le savait mieux que tout autre : il se pliait à la forme la plus simple, la plus populaire : celle de l'histoire d'almanach pour en tirer – parmi d'autres transparentes, coupantes, et riches comme des diamants – les six pages de *La Vieille Dame indigne*. »[542]

Il est notable que Delmas s'adresse à Straub comme à un ami dont il partage l'idéologie. Straub est alors très respecté en tant qu'individu, notamment pour sa prise en position face à la guerre d'Algérie, qui impacte directement sa vie personnelle et professionnelle, le contraignant à l'exil. Cette communauté idéologique justifie le cri d'alarme face au risque d'incompréhension de la part du spectateur. Le film ne peut être un outil de politisation du spectateur que s'il est un moyen de compréhension du monde, qui lui donne envie de le transformer. Le film de Straub, trop hermétique, trop exigeant, malgré ses bonnes intentions, rend inaccessible son propos aux spectateurs lambda. Pour Delmas, « […] un film politique doit être clair. S'il ne l'est pas, il sera utilisé seulement (et c'est déjà le cas de *Nicht versöhnt*) par les habiles comme alibi politique. »[543]. Il cite plusieurs réalisateurs et films qui répondent, eux, à ses attentes : *Le Terroriste* (*Il Terroriste*, Gianfranco De Bosio, Italie, 1963), *Un homme à brûler* (*Un uomo da bruciare*, Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini, Italie, 1962), *Vingt heures* (*Húsz óra*, Zoltán Fábri, Hongrie, 1964).

[542] *Ibid*., p.27.

[543] *Ibid*.

Les débats se poursuivent au début des années 1970 avec la diffusion d'un nouveau film de Straub et Huillet, *Othon*. Ce film, décrit comme « communiste »[544], apparaît comme « fasciste » pour certains critiques de gauche, toujours par sa difficile accessibilité auprès des publics qu'il prétend viser, les ouvriers et les paysans[545]. Les *Cahiers du cinéma* sont vivement attaqués pour avoir défendu ce film, cela fait l'objet d'un entretien qui devait initialement être diffusé au sein de la revue de gauche *Politique Hebdo*[546].

Il semble que les films de Straub dérangent surtout par leurs particularités formelles. Ce n'est pas l'idéologie du cinéaste qui est mise en cause, ni son propos politique, mais la difficulté pour le spectateur à suivre et à comprendre le récit filmique. La question de l'articulation entre le fond et la forme du film est au centre des débats que suscite la vision des films de Straub.

7. Le langage cinématographique

Durant la période qui nous occupe, la notion de langage cinématographique s'impose dans les débats théoriques autour de l'art cinématographique. Si l'ouvrage éponyme de Marcel Martin est initialement édité en 1955, il fait l'objet de deux éditions entièrement remaniées[547]. D'abord en 1962, la même année que l'ouvrage au titre parfaitement similaire de François Chevassu[548], par les *Cahiers pour l'éducation permanente*, qui relèvent de la Ligue de l'Enseignement. Puis en 1968, l'année de la publication des *Essais sur la signification du cinéma* de Christian Metz[549], un ouvrage qui rassemble des articles publiés depuis 1964, dont « Le cinéma : langue

[544] « […] il est normal que mon Corneille déplaise aux sociaux-démocrates si comme je le crois il est bien un film communiste […] », entretien avec Straub et Huillet, *Cahiers du cinéma*, n°224, octobre 1971, p.41.

[545] *Ibid*.

[546] « Réponses à "Politique Hebdo" », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai-juin 1971, p.61-64.

[547] Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955 ; Nouv. éd. entièrement remaniée, Paris, Cerf, 1962 ; Nouv. éd. entièrement remaniée, Paris, Cerf, 1968. Cet ouvrage fait l'objet de multiples rééditions jusqu'à 2001.

[548] François Chevassu, « Le langage cinématographique », Paris, *Cahiers de l'éducation permanente*, n°19, 1962 ; 2e édition, *Cahiers de l'éducation permanente*, n°19, 1963.

[549] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968 ; 1972 ; l'ouvrage, souvent divisé en deux tomes, fait, lui aussi, l'objet de multiples éditions, jusqu'à 2013.

ou langage ? »[550]. En 1965 et 1966, la seconde édition d'*Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry est publiée[551]. En 1969, c'est l'ouvrage phare d'André Bazin qui est réédité[552]. L'usage de notion de langage cinématographique comme moyen de qualification d'un film est bien observable dans la reconnaissance du « jeune cinéma allemand ». C'est le cas pour le film *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* de Kluge. Sans surprise, c'est Marcel Martin qui valorise cet aspect du film, juste après avoir explicité sa dimension politique à ses lecteurs et lectrices. Pour lui, dans ce long métrage, le langage est d'une « importance extrême »[553]. Alors qu'on rapprochait Kluge de Godard lors de la sortie d'*Anita G.* – du fait de son « récit fragmenté et chaotique »[554] -, lors de la sortie de son second film, on considère que le cinéaste allemand

> « est maintenant très en avance sur Godard, à l'extrême point de ce qu'il y a de plus avancé dans le cinéma contemporain, du moins dans la voie ouverte par Godard (l'une des voies possibles) qui apparaît de plus en plus comme ayant été l'accoucheur inconscient et génial de toute une "école" cinématographique. »[555]

La qualité liée à l'usage du langage cinématographique fait par le réalisateur est illustrée également par un entretien avec le cinéaste Volker Schlöndorff :

> « Une chose m'a frappée en voyant ce film, au point de vue de la mise en scène, c'est que très souvent vous avez des panoramiques assez lents qui partent de gauche à droite par exemple puis reviennent dans le même mouvement en sens inverse. Est-ce que cela traduit une espèce d'hésitation, d'inquiétude dans les personnages, ou est-ce fortuit ? »[556]

La recherche de la signification des mouvements de caméra est très révélatrice de l'appropriation par les critiques de l'époque du point de vue du langage cinématographique, des

---

[550] Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n°4, 1964, p.52-90.

[551] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, I. *Les structures*, II. *Les formes*, Paris, Éditions Universitaires, (1963). Le second tome fait l'objet d'une seconde édition en 1965, et le premier en 1966. La dernière édition date de 2001, Paris, Cerf.

[552] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage* (1958), *II. Le cinéma et les autres arts* (1959), *III. Cinéma et sociologie* (1961), *IV. Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme* (1962) ; Les deux premiers tomes sont édités en 1969, Paris, Cerf, avant l'édition définitive, en 1975. La dernière édition date de 1985.

[553] Marcel Martin, « Dialectique et politique », *art.cit.*, p.121.

[554] *Ibid*.

[555] *Ibid*.

[556] Pierre Billard, Gilles Jacob, entretien avec Volker Schlöndorff, *art.cit.*, p.32.

usages de la caméra et du montage choisis par le réalisateur. Elle révèle en même temps une attention et une sensibilité très fine aux images en mouvement, sachant qu'à l'époque, il n'était pas possible de revoir un film ailleurs que dans une salle de cinéma, l'arrêt sur image n'était pas non plus envisageable. Par ailleurs, nous remarquons également que les mouvements de caméra sont mis en rapport direct avec l'expression du monde intérieur des personnages et la construction de la perception du spectateur.

La manière de filmer les personnages par le cinéaste constitue ainsi, comme dans le cas d'un tableau, la touche qui permet de faire ressentir au spectateur des émotions :

> « Il y a dans le film une certaine manière d'approcher les personnages qui est assez distante, il me semble qu'on n'essaie jamais de créer une émotion violente chez le spectateur. De même que les personnages eux-mêmes ne sembl[e]nt pas éprouver d'émotions très définitives, vous semblez souhaiter que le spectateur reste en dehors d'une histoire, qui malgré tout a un certain contenu dramatique, et nous montrer que les acteurs de cette action sont capables de la vivre sans être bouleversés d'émotion. »[557]

La réaction de Schlöndorff à ces propos qui lui sont adressés par Pierre Billard et Gilles Jacob, nous informe que le cinéaste partage cette vision du cinéma comme langage, et n'est pas sans rappeler la théorie de la caméra-stylo développée par Alexandre Astruc : Schlöndorff défend, en effet, que « [s]on attitude, c'est celle de la caméra ».

a. L'art du montage

Le langage renvoie à la pratique du montage qui caractérise pour certains le cinéma, et qui devrait être interdit[558] pour d'autres. La réflexion sur le montage dans le film d'Alexander

[557] *Ibid*.

[558] Nous faisons évidemment référence ici à l'article fondateur d'André Bazin, « Montage interdit », initialement paru dans les *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956, p.32-36, puis édité dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958). A noter que le texte de Bazin s'inscrit dans un dossier sur le montage, à la suite des textes de Henri Colpi, « Dégradation d'un art : le montage », *ibid*., p.26-29 et de Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *ibid*., p.30-31.

Kluge, est l'occasion de le comparer à Jean-Luc Godard, cinéaste reconnu pour sa maîtrise et son approche originale du montage, qui pose directement Kluge comme un cinéaste de valeur :

> « Le collage godardien, si révolutionnaire qu'il ait pu paraître, n'est qu'un type nouveau du récit traditionnel : il sert à raconter une histoire, il cède aux facilités du spectaculaire, il est entièrement lisible au premier degré. Kluge au contraire refuse toutes ces facilités : il s'adresse d'abord à l'intelligence (d'où l'aridité, la complexité de son film) […] »[559]

> « […] alors que le montage-collage devient chez Godard la source d'une fascination-contemplation presque sensorielle, le récit de Kluge, par son commentaire off et ses inserts étrangers à l'action, nous maintient constamment en éveil […] »[560]

Au travers du langage (construction du récit par le montage), le style du cinéaste est mis en évidence, au travers de la question de la mise en rapport, dans le film, du signifiant et du signifié :

> « le style de Godard est fin en soi, il se confond avec la vision même du cinéaste, il ressemble (la bousculade des images) à ce qu'il montre (la folie du monde) alors que chez Kluge la distance est toujours évidente entre le véhicule visuel et la signification. »[561]

Le terme de « cinéma intelligent » renvoie à la traduction d'un texte d'Eisenstein, cité par Martin : « "Seul le cinéma intellectuel aura la force de mettre fin à la querelle" du "langage de la logique" et du "langage des images" »[562]. Kluge est présenté comme un héritier direct du cinéaste-théoricien soviétique

> « dont les théories sur le montage sont remises au premier plan de l'actualité par l'évolution actuelle d'un certain cinéma dont le représentant le plus avancé me semble être, je le répète, Alexander Kluge. »[563]

La référence au cinéaste-théoricien soviétique est utilisée pour évaluer la qualité du film de Kluge, mais est d'usage courant à l'époque pour mesurer la qualité artistique des films. En effet,

---

[559] Marcel Martin, « Dialectique et politique », *art.cit.*, p.121.

[560] *Ibid.*

[561] *Ibid.*

[562] *Ibid.*

[563] *Ibid.*

les théories du cinéaste soviétique sont alors particulièrement valorisées[564] par des publications et par la presse spécialisée. La cinéphilie cultivée des années 1960 revendique ses liens avec la « première vague » de cinéphiles cultivés des années 1920, qui étaient attachés aux théories des cinéastes soviétiques, et aux formalistes russes.

Pour Marcel Martin, le second long métrage de Kluge s'inscrit dans la théorie du montage d'attractions, portée initialement par Eisenstein. Il se caractérise dans *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* par l'usage d'images qui ne relèvent pas directement de la diégèse, les « inserts » : images d'archives (les actualités du temps du nazisme), et images tirées d'autres films, ici en particulier *Octobre* (*Oktjabr'*, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, URSS, 1927), justement, ainsi que des extraits d'une trilogie cinématographique soviétique, *La Jeunesse de Maxime* (*Iounost Maksima*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, URSS, 1935), *Le Retour de Maxime* (*Vozvrascenie Maksima*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, URSS, 1937) et *Maxime à Vyborg* (*Vyborgskaja storona*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, URSS, 1939). Il s'agit de références communes, partagées par les intellectuels cinéphiles, les critiques français et les artistes allemands.

Martin regarde le film de Kluge au prisme de sa capacité à véhiculer et réussir à transmettre une idéologie, et le cinéaste Kluge au prisme de son souci de transformer le spectateur, de le faire réfléchir. Il oppose le « cinéma intellectuel » de Kluge au « cinéma de prose ». Ces références à l'histoire de l'art – les formalistes russes – utilisées pour comprendre le film et justifier sa qualité, traduisent la conception du cinéma comme un langage, valorisée par les critiques de gauche à l'époque, et tout ce qui s'inscrit dans les mouvements d'éducation populaire. L'effort du cinéaste pour concilier « langage de la logique » et « langage des images » est la « cinédialectique » qui permet, selon Eisenstein, de produire un film de qualité, combinant « "une forme sans précédent et […] une fonctionnalité sociale avouée" ». Le réalisateur « doit, "écraniser" […] la dialectique de l'essence des débats idéologiques […]" »[565]. Martin célèbre le film de Kluge comme un film

[564] Léon Moussinac (éd.), *Sergei Eisenstein : extraits de scénarios et découpages, panorama critique, témoignages*, Paris, Seghers, « Cinéma d'Aujourd'hui », 1964 ; Jacques Roubaud, Noam Chomsky, Serguei M. Eisenstein, *Le Montage*, Paris, Seuil, « Change », 1968. Signalons également les traductions de textes du cinéaste soviétique parues dans les *Cahiers du cinéma* à cette période caractéristique de leur tournant politique.

[565] Marcel Martin, « Dialectique et politique », *art.cit.*, p.121.

> « nous faisant témoins attentifs et lucides d'une réflexion qui n'est jamais prisonnière des images : "Entraîner le spectateur dans le cours d'un processus de production du sens", tel était l'idéal suprême d'Eisenstein. De toute évidence, Kluge est plus fidèle que Godard à la pensée du cinéaste soviétique, qui coïncide sur ce point avec celle de Brecht : l'un et l'autre font un cinéma politique, mais Godard est plus instinctif et plus passionné, Kluge plus réfléchi et plus dialectique donc finalement plus consciemment et plus efficacement politique. »[566]

Le montage est régulièrement mobilisé dans les discours comme un critère de qualité. Le montage du film *Les Désarrois de l'élève Törless* est décrit comme « […] net, qui ne laisse aucun temps mort. »[567]. La singularité du montage du film *Es* est régulièrement soulignée, dans la presse spécialisée – « […] le montage parallèle est parfois systématique […] »[568] – comme dans la presse généraliste[569]. Yvonne Baby signale par exemple la rapidité du montage de ce film, qui sert à suggérer, selon elle, la « cadence insensée et angoissante de la vie moderne à laquelle il est difficile d'échapper […] »[570]. *Non réconciliés* suscite de nombreuses remarques également sur son montage, négatives pour les uns (« Le montage détruit le didactisme dont il se prévalait, dans la continuité du script : du pire Resnais (*Marienbad*) mal digéré. »[571]), positives pour les autres, car il « permet de passer en revue les différents sentiments et positions qu'a pu susciter le nazisme […] »[572]. *L'Observateur* emploie également la référence au cinéma soviétique des années 1920 (et à l'expressionnisme qui lui est contemporain) pour inscrire Straub dans la tradition « des recherches les plus insensées en matière de montage ». Straub y est associé à cette époque, dont l'*Observateur* souligne la communication qui s'y opère entre les différents arts :

---

[566] *Ibid.*, p.121-122.

[567] La Saison cinématographique 1966, *Image et Son, La revue du cinéma*, septembre 1966, p.52.

[568] *Ibid.*, p.66.

[569] *Les Lettres françaises*, 12 mai 1966.

[570] Yvonne Baby, *Le Monde*, 8 avril 1966.

[571] *La Croix*, 5 novembre 1966.

[572] *Humanité*, 7 novembre 1966.

> « L'expressionnisme vivait à l'écran comme en peinture. Eisenstein et Maïakowsky parlaient le même langage. De nos jours s'ébauche une ouverture analogue. Jean-Marie Straub creuse la brèche. À nous de l'agrandir. »[573]

b. Le style du récit comme instrument de mesure

La valorisation du langage cinématographique s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la construction du « récit » filmique. Les formalistes russes ont initié les recherches narratologiques, sur la construction du récit, d'abord dans le domaine littéraire, citons par exemple les travaux pionniers de Vladimir Propp sur la *Morphologie du conte* (1928), ou le lituanien Algirdas Julien Greimas. Il s'agit d'étudier, en détail, la structure interne des œuvres et des personnages. Claude Lévi-Strauss reprend la thèse de Propp[574] et l'introduit en France. Les formalistes russes cherchaient à comprendre la nature de l'œuvre littéraire du point de vue de son organisation propre, à l'opposé de l'approche symbolique et historique. Dans le domaine du cinéma, on observe le surgissement d'une préoccupation similaire, dans les années 1960, et le souci de le comprendre en tant qu'art singulier ou comme fusion de tous les arts. La sémiologie et la narratologie, liées sans se confondre, ont le vent en poupe pour tous ceux qui cherchent alors à faire reconnaître ce qui singularise le cinéma, entendu comme discours, langage, avec ses propres codes. Un courant pragmatique, celui du « groupe Bakhtine » représenté notamment par Medvedev, et à l'époque plus contemporaine par Julia Kristeva, s'intéresse, à la différence des travaux de Propp, aux stratégies discursives. Il cherche à comprendre le sens du discours par sa visée, et l'effet produit sur le lecteur. Dans le domaine du cinéma, nous pensons évidemment aux travaux de Christian Metz, précurseur de la sémiologie du cinéma, et à ses concepts de « signifiant » et de « signifié ».

Ceci conduit à s'intéresser au traitement du récit, qui devient un critère de qualité. Au regard des critiques émises, il apparaît que *Jeune cinéma* valorise finalement une forme de récit plutôt classique, qui rend le film, et son propos, plus accessibles à un plus grand nombre de

[573] *L'Observateur*, 19 octobre 1966.

[574] Claude Lévi-Strauss, « La structure et la forme : réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », Paris, *Cahiers de l'Institut de Sciences Économiques Appliquées (ISEA)*, n°90, mars 1960.

spectateurs. *Les Désarrois de l'élève* vaut par l'ancrage de son récit dans la réalité quotidienne, dans « […] la vie ordinaire, où il rencontre de plain-pied le spectateur ordinaire. »[575] :

> « La grande réussite est que cette efficacité et la beauté de l'œuvre sont atteintes non pas par des recherches byzantines d'écriture, mais par le respect des idées qu'on entend exprimer et le pouvoir de les incarner dans des images […] »[576]

L'aspect classique du récit des *Désarrois de l'élève Törless* divise au sein de la critique, ce qui confirme que le traitement du récit considéré pour lui-même, devient un instrument de mesure explicite de la qualité d'un film. Chevallier fait partie de ceux qui regrettent le classicisme du film de Schlöndorff, mais qui nuancent cependant son propos, en se demandant si, finalement, la forme classique n'est pas la plus adaptée au sujet :

> « […] voici que ce classicisme de l'image [qu'il définit comme « sans effet, sans recherche apparente »] apparaît comme nécessaire, accordé à une époque et à un lieu, aux uniformes sévères comme aux voûtes solennelles, au plat pays alentour comme aux ruelles de la bourgade tranquille, accordé enfin à ces adolescents tranquilles et policés […] »[577]

Vivre à tout prix par exemple est d'autant plus admirable aux yeux de certains que le récit décalque simplement un fait divers. La construction du récit est simple, le style est plat :

> « Rien de très original dans cette histoire. […] Le récit lui-même se présente comme une sorte de compte rendu avec ses épisodes successifs. Les détails autant que le déroulement chronologique attestent que nous sommes en présence de la relation d'une histoire puisée dans la vie à la fois quotidienne et souterraine d'une grande ville. »[578]

La question du choix du style du récit fait alors débat parmi la cinéphilie parisienne cultivée, notamment dans le cas des adaptations littéraires. Ces débats contribuent à l'autonomisation du cinéma en tant qu'art, à l'affirmation de sa spécificité par rapport à la littérature. La capacité de l'adaptation cinématographique à respecter la spécificité de chaque forme d'expression est au cœur des critiques des *Désarrois de l'élève Törless*. Beaucoup de critiques saluent une

---

[575] Jean Delmas, « Retour du cinéma allemand », *Jeune cinéma*, n°16, juin-juillet 1966, p.27.

[576] *Ibid*.

[577] Jacques Chevallier, « Les Désarrois de l'élève Toerless », *Image et son, La revue du cinéma*, n°196, juillet 1966, p.114.

[578] Jacques Chevallier, « Vivre à tout prix », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.150.

« transposition fidèle » et soulignent « la richesse et l'originalité d'une œuvre où Schloendorff, en dépit d'un inévitable épaississement, a su retrouver la complexité du roman de Musil. »[579]. Musil est « admirablement compris par Schloendorff »[580], « Schlöndorff fait preuve d'une entente profonde de Musil »[581]. Jacques Chevallier détonne dans ce chœur de louanges car, pour lui, le cinéaste « s'est contenté **d'illustrer** [*en gras dans le texte*] le roman de Musil avec des images de soutien plus qu'avec des images créatrices. »[582]. L'ancrage historique de l'œuvre adaptée et la personnalité artistique de son auteur sont en effet pris en compte par la critique pour évaluer la qualité d'une œuvre cinématographique. La qualité d'une adaptation, pour *Jeune cinéma*, réside tout à la fois dans le respect des idées de l'œuvre originale et dans sa mise au goût du jour, par la prise en compte de ce qu'il s'est passé entre la publication et la création du film. *Anita G.* de Kluge offre ainsi l'occasion de réfléchir au renouvellement des enjeux esthétiques de l'adaptation au cinéma :

> « […] on se demande si le bon vieux problème de "l'adaptation littéraire" ne se pose pas pour le cinéma de 1966 en des termes très neufs. Autrefois on adaptait en une heure et demie de film un roman de 300 ou 500 pages. Voici le temps de *La vieille dame indigne,* d'Allio, film de une heure et demie d'après six pages de Brecht et de *Une fille sans histoire*, film de une heure et demie de Kluge (et qui pourrait être de cinq heures) d'après vingt pages de Kluge. Kluge d'après Kluge, cela veut dire que cette fois on ne pourra pas parler de "fidélité", mais d'un résultat lié au choix des moyens. Est-ce que le cinéma est déjà devenu un moyen d'expression plus riche et plus subtil que la littérature ? »[583]

Le style de construction du récit —à partir des rencontres humaines que fait Anita –est utilisé pour signaler la qualité singulière du film de Kluge :

---

[579] M.F., « La plaie et le couteau. », *art.cit.*, p.49.

[580] *Ibid*., p.51.

[581] *Ibid*., p.49.

[582] Jacques Chevallier, « Les Désarrois de l'élève Toerless », *art.cit.*, p.114.

[583] Jean Delmas, « Une fille sans histoire, un cinéma allemand qui retrouve une histoire », *Jeune cinéma*, n°17, septembre-octobre 1966, p.20.

> « chef d'entreprise timoré, haut fonctionnaire de la Justice, ou du Ministère des Affaires culturelles, sortis soudain des conventions traditionnelles et qui apparaissent soudain dans leur extraordinaire vérité. »[584]

En effet, de véritables entretiens ont été intégrés à la fiction par Kluge. L'apport de ce procédé de construction du film réside dans la reproduction du « rythme même » du « mouvement de la vie ». Pour Billard, la vision de l'œuvre permet du même coup de rapprocher Kluge de Brecht pour « la démarche mentale » (Brecht est explicitement revendiqué dans le film, lorsque le professeur de droit le fait découvrir à Anita) et de Godard « qui lui fournit les instruments essentiels de son langage cinématographique. ».

> « La logique de la construction est brisée au détriment du sentiment de l'authenticité. Des titres, des citations viennent interrompre ce flux vital ; permettent le recul ; incitent au jugement. Nous sommes toujours aux frontières du cinéma-vérité : une vérité sélectionnée avec plus de soin et d'art qu'il n'y paraît, et dont le trait est parfois forcé pour souligner les significations. »[585]

La qualité esthétique particulière du film de Kluge réside, donc, dans son pari de la « déchronologie » :

> « Affranchies de la temporalité chronologique qui les aurait liées à un ensemble par une seule de leurs facettes, les différentes présentations d'Anita et des créatures qui traversent sa vie sont rapprochées dans un présent où l'ordre chronologique est remplacé par un ordre de nature sensorielle. »[586]

---

[584] Pierre Billard, « Au hasard, Anita ! », *Cinéma*, n°110, novembre 1966, p.64.

[585] *Ibid*.

[586] Gilles Jacob, « Anita G. Ne pas vivre à tout prix », *Cinéma*, n°118, juillet 1967, p.110.

Les Artistes sous le chapiteau : perplexes est également célébré pour la forme de narration choisie par Kluge :

> « Le style du film est en parfait accord avec cette rigoureuse dialectique. Le récit est déchiqueté en courtes scènes, fréquemment coupé de documents d'archives (des extraits de l'Octobre d'Eisenstein par exemple), l'action est le plus souvent commentée en off par l'auteur, les images sont toujours fortes, les situations constamment surprenantes. Ce style dédramatisé, ce récit distancié sont à l'extrême pointe de l'expression la plus moderne. »[587]

Les critiques valorisent la singularité de l'expérience cinématographique proposée par le film du fait du décalage qu'établit Kluge entre les images et les sons. Jean Weinberg y compte soixante-sept scènes non conventionnelles :

> « Les unes brèves et purement visuelles, les autres dialoguées, soit normalement, soit avec un décalage de la parole par rapport à l'image, le texte étant dit soit par une seule voix égale et anonyme, soit par plusieurs voix alternées. »[588]

Le critique relève également des références : « Hegel, Verdi, Freud, maximes, proverbes […] », et la qualité du traitement des personnages : « […] compte rendu minutieux, souvent ironique des débats intérieurs de tel ou tel personnage, plaqués sur le gros plan d'un visage immobile […] ». La musique, importante, entre « en dissonance avec l'image et contrastant avec une absence délibérée de bruitage : musique de cirque, marches militaires, bel canto, pop'art, Chopin, etc… ». Le film marque également pour certaines séquences d'archive, comme celle d'

> « un long travelling des Actualités sur une cérémonie de l'Allemagne hitlérienne, mais complètement déphasée : la scène est d'abord fantômatiquement muette, puis accompagnée par un langoureux ténor italien [Claudio Villa] qui chante "Yesterday". »[589]

---

[587] Marcel Martin, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Cinéma*, n°130, novembre 1968, p.75.

[588] Jean Weinberg, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *Jeune cinéma*, n°34, novembre 1968, p.29.

[589] *Ibid*.

Pour *Image et son, La revue du cinéma*, la qualité du film

> « se mesure à la complexité de sa structure et à la pluralité de ses niveaux de lecture. Son exceptionnelle valeur éclate dans la maîtrise d'un art où l'image, le son, s'allient remarquablement selon les lois d'un style et d'un ton profondément neuf, personnel, unique à tous les égards. Un Lion d'Or incontestable. »[590]

Les relations entre passé et présent sont mentionnées, « […] doublant le spectacle du présent, toute une iconographie du passé : gravures de cirque, l'archiduc Maximilien, une séquence d'*Octobre* d'Eisenstein. »[591].

> « Ce monde se trouve circonscrit avec une certaine précision. Aux premières images, nous voyons Hitler, les mains croisées devant le sexe, en 1939, à la Journée de l'Art allemand. Une immense parade monstrueuse, avec des milliers de figurants. À la fin, deux personnages clownesques de l'Allemagne d'aujourd'hui (en couleur, alors que le reste du film est en noir et blanc) : un substitut de procureur de la République, responsable de la censure des mœurs, en train de dîner d'une oreille de cochon, et un professeur, chargé à la télévision de vulgariser la culture, c'est-à-dire de débiter le scénario d'un opéra de Verdi. Entre ces deux dates, laminée peu à peu par tous les rouages du système capitaliste ». [592]

C'est aussi le cas pour *Non réconciliés* de Straub, au grand dam, cette fois-ci, du critique qui en rend compte :

> « Coupé d'incidents, de retour en arrière, ce récit qui comporte de nombreux personnages entrevus, revus, disparus est fort difficile à suivre. On a l'impression d'accompagner et d'écouter des gens qui évoquent devant vous leur famille, des faits connus d'eux seuls. »[593]

De l'incompréhension globale du critique ressort tout de même quelques éléments qui ont été compris, et qui peuvent en fait être interprétés comme les éléments importants, des « morceaux de […] puzzle » intéressants pour un film incohérent, dont « le message s'il y en a demeure caché. »[594] : « […] on comprend que le héros déteste la brutalité, hait les Nazis, il semble bien

---

[590] « Venise 1968 », *Image et son, La revue du Cinéma*, novembre 1968, p.5.

[591] Jean Weinberg, « Les Artistes sous le chapiteau : perplexes », *art.cit*., p.29.

[592] *Ibid*.

[593] La Saison cinématographique 1966, *Image et Son, La revue du cinéma*, septembre 1966, p.137.

[594] *Ibid*.

qu'il ait, à une certaine époque, bombardé avec plaisir quelques monuments. », « La mère, elle, vise au pistolet un homme sur un cheval blanc, le Kaiser sans doute […] », « […] l'adepte du professeur brutal, probablement ancien nazi est personnage puissant et semble avec pour son ancien condisciple et sa famille de grandes complaisances… »[595]

On le voit, le caractère critiquable de la forme du jeune cinéma politique n'empêche pas son contenu critique, d'un point de vue politique, d'être perçu, y compris par ses détracteurs.

c. Le fond de la forme et la forme du fond

En effet, la reconnaissance des films du « jeune cinéma allemand » ne provient pas, dans les années 1960, que de ses recherches formelles : elle est inséparable des thématiques et des sujets abordés dans ces films. Certaines recherches formelles des films du « nouveau cinéma allemand » apparaissent paradoxalement déjà comme désuètes, voire éculées, aux yeux de certains critiques français, qui ont déjà éprouvé la « modernité » cinématographique de la « Nouvelle vague ».

Ce décalage temporel entre la France et l'Allemagne est particulièrement visible dans les discours autour de l'édition de 1967 du Festival de Venise, qui offre l'occasion de découvrir plusieurs « premières œuvres »[596] de jeunes cinéastes allemands, Johannes Schaaf avec *Tatouage*, Edgar Reitz avec *L'Insatiable,* et Gustav Ehmck avec *La Trace d'une jeune fille*. Marcel Martin les décrit comme « Trois "premières œuvres" constitu[ant] un attachant panorama de la nouvelle vague d'Allemagne fédérale. »[597]. Le film de Schaaf est perçu comme possédant « plus de punch et plus de brio »[598] que le film de Reitz qui formellement,

[595] *Ibid*.

[596] Si les productions sont présentées comme tel, cela ne correspond pas forcément à la réalité : Edgar Reitz a commencé sa carrière cinématographique dans les années 1950, en réalisant de nombreux courts métrages et des documentaires ; Johannes Schaaf a commencé sa carrière en tant qu'acteur à la fin des années 1950 pour réaliser son premier long métrage pour la télévision en 1963 (*Ein ungebetener Gast*, RFA).

[597] Marcel Martin, « Le jeune cinéma allemand », compte-rendu du Festival de Venise, *Cinéma*, n°120, novembre 1967, p.71-72.

[598] *Ibid*., p.72.

« commenté "off" comme un reportage, brave souvent le ridicule mais fait preuve d'une étonnante sensibilité dans la peinture des détails et dans l'écriture visuelle. »[599].

Le compte rendu du Festival de Venise par Michel Ciment conteste l'engouement exprimé par Marcel Martin dans *Cinéma*. Le « panorama attachant » décrit par ce dernier relève, pour Ciment, d'une manière de s'illusionner et de faire « croire à la naissance d'un cinéma majeur. »[600]. La colère de Ciment s'exerce plus cependant à l'encontre du prestigieux festival, auquel il reproche de s'inscrire dans une certaine mode, que des films eux-mêmes :

> « Être "in" en 1967, c'est s'intéresser au jeune cinéma. Venise a donc rétabli son prix de la première œuvre [attribué cette année-là à *Mahlzeiten* de Reitz], tombé dans l'oubli ces dernières années. Il est vrai qu'un peu partout dans le monde des cinéastes bouillonnant d'idées passent résolument à l'action. Il faudrait pourtant mettre un frein à cette "orgie" de découvertes où l'utilisation d'un certain nombre de recettes passe vite pour de l'originalité. »[601]

On comprend en lisant les critiques des films proposées par Ciment ce que sont ces « recettes ». Elles résident essentiellement dans un mode de construction non-conventionnel du récit : il note par exemple que *L'Insatiable* est « […] affublé de quelques procédés (titres, actions coupées etc…) », et décrit *La Trace d'une jeune fille* comme une « alternance monotone de scènes intimes et de discussions dans la rue. »[602], et peut-être encore plus clairement pour *Tatouage* qu'il apprécie, par ailleurs, « […] le plus classique d'apparence, empruntant toutefois un style dans le vent (tournage dans la rue, zooms, etc…) »[603].

---

[599] *Ibid*., p.71-72.

[600] Michel Ciment, « Venise 67 », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.4.

[601] *Ibid*.

[602] *Ibid*., p.5.

[603] *Ibid*.

C'est également ce qui apparaît clairement dans le compte rendu du Festival de Venise proposé par Jean-André Fieschi dans les *Cahiers du cinéma* :

> « L'Allemagne connaît avec retard sa Nouvelle Vague. Mais ce décalage de sept ou huit ans, par rapport à la Nouvelle Vague française, même si historiquement justifié, a quelque chose de pénible lorsque les solutions formelles aujourd'hui dépassées sont appliquées telles quelles à une matière qui les refuse. Ce phénomène mériterait une étude d'ensemble : de la consommation des formes et de leurs spécificités. »[604]

Le langage cinématographique qui apparaît comme « moderne » pour certains, est – par l'usage appuyé de procédés « typiques » comme le zoom, la caméra mouvante, etc. déjà exploités par les films de la « Nouvelle vague » – une mode pour d'autres, qui traduit une lassitude éprouvée par le critique. Cette idée de « mode » se retrouve dans le « mini-programme » *La Recette d'un film* diffusé à la télévision en 1969, réalisé par François Weyergans et Roland Topor, et produit par l'O.R.T.F[605]. Ce programme présente de manière parodique différents genres de films, et de cinéastes : Robert Bresson et Jean-Luc Godard, le cinéma d'épouvante, le western, le film muet, et la télévision. Il propose de faux extraits de films qui reprennent les éléments typiques de ces genres et de ces cinéastes. Par exemple, la parodie de Bresson porte sur un couple de paysans en séparation : le mari dépose le lapin qu'il vient de tuer devant sa femme, elle le regarde, l'air désabusé, presque tragique, et lui dit sur un ton neutre qui caractérise le cinématographe de Bresson : « Ce matin j'ai lavé une assiette, elle était aussi sale que moi. ».

Une attention exagérée portée à la forme ne suffit pas, cependant, à condamner un film tout entier aux yeux des critiques français. La plupart du temps, les films du « jeune cinéma allemand » sont « sauvés » par leur sujet.

Le thème de « la jeunesse perdue » réunit, on l'a vu, *Tatouage* et *Vivre à tout prix*. *Tatouage* est le film allemand de la sélection vénitienne qui a le plus plu à Ciment. Son commentaire diffère de celui de Marcel Martin par l'interprétation du meurtre de son père adoptif par le protagoniste. Martin y voit le geste d'un adolescent :

---

[604] Jean-André Fieschi, André Téchiné, « Venise 67. Commentaires », *Cahiers du cinéma*, n°195, novembre 1967, p.36.

[605] [En ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86650561/recette-d-un-film].

> « […] adopté par un couple de grands bourgeois qui tentent sincèrement de le réintégrer à la vie normale […] il est marqué, tatoué par son passé et après des heurts divers, il en arrivera à tuer, presque gratuitement, son père adoptif […]. »[606]

Au contraire, Ciment y voit le « geste final de révolte contre l'hypocrisie d'une société bien pensante. »[607]. Ceci signale l'importance de cette thématique sociale pour Ciment, qui reconnait que : « Schaaf s'aventure avec aisance dans la satire d'une société de consommation, dans la peinture d'une adolescence tourmentée, toujours à fleur de peau. »[608].

Jeune cinéma pardonne également ses imperfections formelles au film *Es* du fait de la prise de prise de risque que constitue la mise en scène de ce qui est alors un sujet tabou, l'avortement. Le film :

> « […] vaut par l'attitude non conventionnelle, le courage de mettre au centre du film un point d'interrogation sur une décision d'avortement, d'affronter cette interrogation en dehors même de tout contexte social (les jeunes en question n'ont pas de problèmes matériels et ils vivent à Berlin où toutes sortes d'avantages rendent plus facile la vie des jeunes qu'on veut y attirer) ; titrer même le film du pronom neutre *Es* (la chose) appliqué à l'enfant à naître, c'est vouloir affronter sans préjugés un des problèmes les plus encombrés de préjugés […] »[609]

De même *Image et son* juge sévèrement *Es* pour sa prétention formelle :

> « *Es* n'est certainement pas un chef-d'œuvre. La liberté de son style ne cache pas les influences extérieures, le montage parallèle est parfois systématique et on ne nous épargne pas les redites. »[610]

---

[606] Marcel Martin, « Le jeune cinéma allemand », compte-rendu du Festival de Venise, *art.cit.*, p.72.

[607] Michel Ciment, « Venise 67 », *art.cit.*, p.5.

[608] *Ibid.*

[609] Jean Delmas, *art.cit.*, *Jeune Cinéma*, n°16, juin 1966, p.29.

[610] F.C., « Es », La Saison cinématographique 1966, *Image et son, La revue du cinéma*, p.66.

Mais lui reconnaît la qualité d'un film « courageux » politiquement :

> « […] c'est un film sympathique, jeune et courageux. Car outre le problème de l'avortement qui est aussi tabou en RFA qu'ici – et la fin ambiguë semble bien une concession à la censure – on ne craint pas par des touches multiples de s'en prendre au "miracle allemand" et de dénoncer, comme personne n'a encore osé le faire en France, la spéculation foncière. »[611]

Par contre, le rejet du film de Schamoni par les *Cahiers* est sans appel. Il a déplu fortement aux *Cahiers* pour son militantisme, que ne rachète pas sa forme non-conventionnelle.

Face à ces critiques, Ulrich Gregor défend la primauté du sujet comme la spécificité artistique du « jeune cinéma allemand » :

> « […] au lieu de se plaindre du "conservatisme" de ce film (comme certains critiques l'ont fait), on devrait plutôt voir combien de phénomènes typiques de la société allemande contemporaine il projette sur l'écran. En ce sens, et mesuré à la situation du cinéma allemand d'aujourd'hui, *Schonzeit für Füchse* est un film important ; dans sa portée, il va plus loin que *Es* dont on peut considérer qu'il pose un faux problème et qu'il brille avant tout par ses inventions de style. »[612]

Le réalisme du sujet constitue dans cette perspective un instrument de mesure de la qualité du film, un réalisme qui dépend de la consistance des personnages. *L'Insatiable* est apprécié par un critique qui en fait une lecture sociale, justifiée par la force esthétique de son personnage principal. Ce critique y voit une volonté du réalisateur de « railler un certain type de femme allemande, consommatrice et digestive, engendrée par la société de bien-être née du "miracle allemand". »[613]. Martin fait chorus, la comparant à la mante religieuse, à « l'"Ape regina" de Marco Ferreri »[614], ou encore à une « Walkyrie dévoreuse et tranquille, régnant sur un peuple de petits teutons. ».

---

[611] *Ibid*.

[612] Ulrich Gregor, « Berlin – Les Russes ne sont pas venus », *art.cit.*, p.125.

[613] Marcel Martin, « Le jeune cinéma allemand », compte-rendu du Festival de Venise, *Cinéma*, n°120, novembre 1967, p.71.

[614] *Ibid*.

Pour Ciment, le film souffre au contraire de la caractérisation, qu'il considère comme sexiste de ce personnage : « *Mahlzeiten* n'est pour le reste qu'un portrait de femme prétentieux et misogyne […] »[615]. Il compare lui aussi le sujet au film de Ferreri, ainsi qu'à la production britannique *Le Mangeur de citrouilles* (*The Pumpkin Eater*, Jack Clayton, GB, 1964). Ciment reproche globalement au cinéaste – qui n'a ni « le talent ni l'intelligence » de son ami Kluge – un manque de crédibilité, par le traitement du personnage féminin et par l'absence des enfants de la jeune femme, « En cinq ans de mariage, elle a autant de nouveau-nés (que le réalisateur se dispense d'ailleurs de nous montrer, son film d'apparence réaliste n'a pas le moindre sens de la "vie"). ». Pour Ciment, la seule scène intéressante est celle du suicide du mari, « seul le suicide méticuleux du mari, d'une lenteur calculée sur une route de campagne, est traité avec un sens certain de la durée et de l'émotion. »[616]

Le réalisme crédité au « jeune cinéma allemand » est aussi, au-delà des personnages, ce qui est perçu comme l'authenticité du milieu représenté par le site de tournage et la figuration. *Scènes de chasse en Bavière* se déroule effectivement en Bavière, et en donne l'image qu'on s'en fait alors en Allemagne. À l'époque, la campagne et ses habitants étaient des enjeux politiques : le phénomène des néoruraux (dont certains chercheurs voient l'origine dans l'après-68[617]), les « hippies », les paysans laissés pour compte par l'industrialisation. La qualité du premier long métrage de Fleischmann réside en particulier dans l'impression de réalisme quant à sa représentation des paysans, de leurs conditions de vie et de leurs mœurs. L'aspect chasse à l'homme est relégué au second plan, celui de l'« anecdote »[618] :

> « Ce qui compte vraiment c'est la chair vive, épaisse, noueuse de cette vie rurale, les plaisanteries lourdes de ces paysans conformistes et durs à la tâche, pleins de sève vivante et de conformisme acquis, affirmé avec une sorte de mauvais goût quasi-pachydermique. »[619]

---

[615] Michel Ciment, « Venise 67 », *Image et son, La revue du cinéma*, n°210, novembre 1967, p.5.

[616] *Ibid*.

[617] Voir par exemple Catherine Rouvière, *Retourner à la terre. L'utopie néo-rurale en Ardèche depuis les années 1960*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

[618] Albert Cervoni, « Scènes de chasse en Bavière », *Cinéma*, n°137, juin 1969, p.101.

[619] *Ibid*.

Le réalisme est caractérisé par « la rusticité des lieux, des décors, les intérieurs, la rusticité des êtres et des gestes qu'ils commettent […] »[620]. La description des paysans est à l'unisson : « ces hommes et ces femmes aux caresses brutales, ripailleurs et obscènes […] dévorés par la dureté de leur vie quotidienne courageusement assumée, par la médiocrité de leur horizon. »[621]. L'aspect authentique, réel, réside dans la position du cinéaste qui « reconstitue, restitue ce qu'il a vu »[622], en faisant le choix de tourner dans un vrai village avec de « vrais » paysans. On souligne la « synthèse originale entre le naturalisme et une optique plus distanciée, plus critique, une synthèse […] entre la mise en scène et le "direct" »[623]. Le regard posé par Fleischmann sur les paysans est perçu comme empreint d'une « absence totale de moralisme à les juger », d' « amour », d' « attention affectueuse », témoignant de son « respect pour l'homme »[624].

La qualité des films du « jeune cinéma allemand » réside donc, pour la majorité des critiques français, sans doute plus dans les thématiques – en ce qu'elles sont perçues comme nouvelles, voire tabou – que dans les aspects purement formels. Le thème du nazisme ou du fascisme, par exemple, est relevé par les critiques autour d'au moins quatre, voire cinq (si on inclut *Anita G.)* longs métrages diffusés dans les années 1960 : *Les Désarrois de l'élève Törless*, *Non réconciliés*, *Le Cavalier sauvage* et *Scènes de chasse en Bavière*. Aborder ce thème pour chercher à le comprendre et en dénoncer les dérives au travers du film, quand on est un metteur en scène allemand dans les années 1960, semble constituer un véritable signal de qualité pour une partie des spectateurs français. Avec cette thématique, l'arrivée des films du « jeune cinéma allemand » pallie un manque, comble un vide, répond à une attente. Ils touchent et valorisent la conscience politique du spectateur. Pour Jean Delmas dans *Jeune cinéma* en juin 1966 *Non réconciliés* d'abord, *Les Désarrois de l'élève Törless* ensuite, *Es* enfin ont pour point commun de renouveler le « film politique »[625].

Avec *Scènes de chasse en Bavière*, ils constituent l'image de marque de la renaissance du cinéma allemand aux yeux des Français. En y examinant les mécanismes et la montée du

---

[620] *Ibid*.

[621] *Ibid*.

[622] *Ibid*.

[623] *Ibid*.

[624] *Ibid*.

[625] Jean Delmas, « Retour du cinéma allemand », Jeune cinéma, n°16, juin-juillet 1966, p.27.

fascisme, les jeunes cinéastes allemands montrent leur capacité à regarder leur passé en face. L'importance de l'implication personnelle du réalisateur dans son sujet en tant que critère de qualité artistique apparaît finalement très clairement dans la monographie de Courtade sur leur production. En effet, ses premières pages éclairent les attentes de la cinéphilie cultivée française auxquelles répondent les films du « jeune cinéma allemand ». Un critère de qualité important est exprimé implicitement par Courtade lorsqu'il dénonce les manquements à ses yeux de la production cinématographique allemande conventionnelle : « […] prolifération du "Heimatfilme" […], méfiance à l'égard de la réalité passée ou présente, refus de tout engagement politique. »[626]. La mise en avant de sa condition personnelle de citoyen et de cinéaste par le réalisateur constitue de ce point de vue un argument de l'intérêt cinématographique de son travail.

8. La qualité d'auteur et la dénonciation des conditions de production cinématographiques

La valorisation des nouveaux films allemands passe par une dénonciation des conditions de production en Allemagne de l'Ouest, nourrie par les discours des cinéastes eux-mêmes, qui accompagnent les films dans leur circulation sur le territoire français. Si les films du « jeune cinéma allemand » sont de qualité, c'est en partie parce qu'ils sont perçus comme s'inscrivant contre une industrie elle-même perçue comme sclérosée. Les critiques disposent d'assez peu de connaissance sur l'industrie cinématographique allemande, leur connaissance de celle-ci est surtout basée sur les discours des cinéastes, et dans une certaine mesure, les politiques des festivals. Par exemple, un compte rendu du festival de Berlin dans *Positif* fait apparaître une comparaison entre l'organisation du festival et le système concentrationnaire. L'organisation est décrite comme « bureaucratique, froide, ultra-bourgeoise, pour ne pas dire concentrationnaire […] », le critique dit avoir été accueilli dans les salles de projection par des « Fraüen aux tronches de Kapo »[627],

[626] Francis Courtade, *Jeune cinéma allemand*, *op.cit.*, p.5.

[627] Paul-Loup Thirard, « Ach, Berlin », *Positif*, n°72, décembre 1965-janvier 1966, p.37.

> « […] le fantôme du nazisme règne sur tous les visages d'anciens, portiers, caissiers ou contrôleurs, que l'on revêt subconsciemment d'uniformes vert-de-gris, mais reste absent des visages de jeunes, coiffés et habillés à l'anglaise, comme partout dans le monde […] et chez lesquels on ne voit pas une seule coupe en brosse, évocatrice des Hitlerjungen. »[628]

Atmosphère associée à Berlin-Ouest, et emplie de sous-entendus politiques : « traduit à merveille l'esprit de Berlin-Ouest, aseptique et sans âme […] où un luxe à la gomme est censé vous décourager d'aller à l'Est "perdre votre liberté" […] »[629]. Ce type de présentation « esthétique » de la société allemande favorise une perception extrêmement péjorative de l'industrie cinématographique allemande. Cette perception est renforcée par les propos des cinéastes qui font le récit de leurs tournages. Les difficultés rencontrées par les jeunes cinéastes en Allemagne apparaissent du même coup très souvent comme un argument pour valoriser les cinéastes qui réussissent à produire malgré tout, et qui, de fait, semblent combattre « le » système. Ceci renforce le sentiment de leur engagement, et certifie, en même temps que leur sincérité politique, leur bonne volonté artistique. Delmas salue Kluge pour ses actes concrets, pour son investissement pour faire exister un « jeune cinéma allemand » et l'aider à s'épanouir : « promoteur du Kuratorium » (perçu comme « une "aide à la qualité" ») il « enseigne à l'école d'Ulm », une école qui

> « […] partage avec [l'institut de] Berlin l'ambition de donner à l'Allemagne de l'Ouest l'école de cinéma qui lui manquait, mais qui, en outre, replace le cinéma dans une recherche artistique plus générale et se rattache explicitement à la grande tradition du "Bauhaus" de Weimar et Dessau où, avant 1930, Gropius, Feininger, Kandinsky, Paul Klee recherchèrent des voies pour faire entrer dans la vie la culture artistique moderne. »[630]

De même, un mois avant la diffusion des *Désarrois de l'élève Törless* à Cannes, Bertrand Tavernier publie un article, citant les propos de son ami Schlöndorff sur les conditions de production très difficiles qu'il a vécues lors de la réalisation de son film. Les extraits du discours de Volker Schlöndorff sur la réalisation des *Désarrois de l'élève Törless* sont choisis par

---

[628] *Ibid*., p.38.

[629] *Ibid*., p.37-38.

[630] Jean Delmas, « Une fille sans histoire, un cinéma allemand qui retrouve une histoire », *art.cit.*, p.20.

Tavernier. Le « prix » de ce film se mesure en partie par le prix symbolique qu'il a représenté pour son réalisateur : les sacrifices qu'il a dû faire, les combats qu'il a dû mener.

Le mérite du film, en plus d'être une adaptation d'un classique, réside donc dans l'attitude du cinéaste, qui a « essayé de réagir contre le conformisme abrutissant qui étouffe toute tentative en Allemagne. »[631]. La dénonciation de Tavernier s'appuie sur des propos du réalisateur lui-même, cités abondamment dans ce petit article. Il pointe des producteurs, et des distributeurs, allemands « tellement craintifs ! »[632] face à tout sujet qui toucherait à la réalité allemande (celle, sous-entendue, du nazisme). L'industrie cinématographique allemande est dépeinte par le cinéaste comme éculée, obsolète, impropre à la conception d'un nouveau cinéma :

> « J'ai tourné le film en décors naturels, loin des studios, mais au prix de quelles difficultés. En Allemagne, ce sont les ratés qui font du cinéma et tout un système de conventions, de parti-pris a peu à peu écrasé les rares velléités artistiques. Le matériel des studios est vieux, usé. Les techniciens sont en retard de dix ans. Ils refusent de prendre le moins risque. Par exemple, j'ai tourné en son direct, ce qui est un fait exceptionnel pour une production allemande de long métrage réalisée dans un cadre normal. Pour cela, j'ai dû me battre plusieurs mois avec le producteur […] Pour le son, j'ai pu obtenir le son direct. La guerre a commencé avec la technique. Dès qu'il y avait le moindre bruit extérieur (la pluie par exemple), l'ingénieur du son ne voulait pas travailler, alors que le moindre caméraman français aurait bricolé un système ou se serait servi du bruit de la pluie. Mais le plus dur n'était pas fait. Les dirigeants du studio, parce qu'on dérangeait leurs sacro-saintes habitudes, ont envoyé des menaces à mon ingénieur. Ils lui ont dit de saboter le son, s'il voulait être encore employé dans ce studio. »[633]

Le cinéaste dépeint une véritable guerre, un « martyre de tous les instants », un « combat perpétuel »[634], qui oppose le cinéaste aux producteurs et aux techniciens. Au travers de cette opposition transparaît la lutte générationnelle en cours en Allemagne, comme elle était déjà perceptible dans le discours du Manifeste d'Oberhausen. Cette image véhiculée s'inscrit dans « l'air du temps ». Nous retrouvons au travers d'elle une opposition somme toute classique,

---

[631] Bertrand Tavernier, « Un jeune homme de qualité », *art.cit.*, p.20.

[632] Volker Schlöndorff cité par Bertrand Tavernier, *Ibid*.

[633] *Ibid*., p.22.

[634] *Ibid*., p.23.

entre deux types de cinéma qui seraient un cinéma de producteur – qui s'inscrirait dans une logique marchande – et un cinéma de jeunes réalisateurs – qui s'inscrirait dans une logique artistique :

> « […] les producteurs et les distributeurs sont moins des marchands de soupe que des petits bourgeois qui essayent à tout prix de préserver leur confort. Rien ne doit les choquer. Peu importe si le film n'est pas montré à l'étranger. Il fera toujours assez d'argent en Allemagne. On aboutit ainsi à un cinéma totalement désuet, anachronique, réservé à la production intérieure et d'une immense pauvreté technique. »[635]

Le réalisateur donne ainsi à son travail le sens d'une lutte contre une logique marchande s'opposant à la réalisation de tout projet artistique : « Le combat perpétuel que j'ai dû mener m'a empêché de tourner le film comme je l'avais désiré. Il y aura sans doute des erreurs, des manques […]. »[636].

Ce type de discours va accompagner souvent les films du « jeune cinéma allemand » dans leur découverte en France, et influer ainsi leur réception. Dans le cas de Schlöndorff, par exemple, de nombreuses critiques de la presse spécialisée ou généraliste reprennent les propos du cinéaste, soit en le citant, soit en les intégrant dans leur discours comme des « vérités ». C'est le cas de la revue *Cinéma*. Dans son numéro en partie consacré au Festival de Cannes où le film de Schlöndorff a été présenté, on retrouve les propos émis par Schlöndorff et retranscrits louangeusement par Tavernier en avril :

> « Le solide bagage de ce passionné de cinémathèque et ex-assistant de Louis Malle, ses exigences mêmes de réalisateur, imposant à une industrie sclérosée tournage en décors naturels et prise de son directe, choisissant à contre-courant de la facilité ses comédiens et sa musique […] »[637]

Le caractère conventionnel des films allemands distribués sur le marché français se retrouve, via le prisme du discours des jeunes réalisateurs allemands médiatisé par certains critiques français, transformé en preuve de la décadence commerciale du cinéma allemand, privé de toute valeur artistique. Les *Cahiers du Cinéma* véhiculent complaisamment ce point de vue lorsqu'ils

---

[635] *Ibid*. Il fait référence notamment, on l'aura deviné, aux Heimatfilme, qu'il évoque d'ailleurs plus tôt sous la terminologie de « productions tyroliennes ».

[636] *Ibid*.

[637] M.F., « La plaie et le couteau. », *art.cit.*, p.49.

évoquent le « drame allemand »[638] (comprendre « le drame du cinéma allemand »), dans un entretien avec Volker Schlöndorff. Cet entretien oral est intégré à un ensemble d'entretiens réalisés, dans le cadre du Festival de Cannes, avec Orson Welles, Henning Carlsen, Andrzej Wajda, accompagnés d'un texte de Pier Paolo Pasolini sur *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, Italie, 1966) présenté à l'occasion du Festival. Ceci témoigne, en même temps qu'il contribue à l'établir, du crédit artistique accordé au jeune cinéaste allemand.

Les propos sur les difficultés artistiques rencontrées par les jeunes cinéastes allemands aident à transformer l'expérience du visionnement de ces films en une forme de soutien personnel à la création artistique. On les retrouve, pour *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* dans *Image et son, La revue du cinéma* qui, à l'occasion de la diffusion du film à la Mostra en 1968, qualifie le film de parabole de la condition artistique. Il constitue, en effet :

> « une défense et illustration de la condition de l'artiste dans notre société. Plus précisément, [*Les Artistes sous le chapiteau : perplexes*] se fait l'interprète, derrière le récit des difficultés d'une directrice de cirque, des problèmes auxquels sont confrontés les jeunes cinéastes allemands et s'efforce de dégager, dans sa thématique comme dans son esthétique, une approche neuve du rapport de l'artiste avec la société et du film avec le spectateur. Que peut l'artiste aujourd'hui ? Quel est son sort dans une société de consommation ? Qu'est-ce que son art et en quoi peut-il influer sur le cours de l'histoire. »[639]

[638] Michel Delahaye, entretien avec Volker Schlöndorff, *Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p.34.

[639] « Venise 1968 », *Image et son, La revue du cinéma*, novembre 1968, p.5.

Conclusion de la seconde partie

La période étudiée marque la concrétisation du projet d'un « nouveau cinéma allemand ». Le « jeune cinéma allemand » n'est plus une attente pour les spectateurs français : il est devenu réalité, avec ses objets, ses thématiques et ses *auteurs*. Le « jeune cinéma allemand » apparaît comme un cinéma national de qualité, le sauveur d'une industrie sclérosée, contre laquelle il s'oppose. Cependant, cette étude permet de dégager un paradoxe : force est de constater que pour un cinéma qui se veut dissident, ses réalisations sont fortement aidées par les institutions qu'il dénonce. Sa légitimité est en partie fondée par le Festival de Cannes, dont le film qui marque son début bénéficie d'une aide étatique en France.

Cela confirme par ailleurs l'importance de l'interculturalité, en particulier des relations franco-allemandes, dans la constitution de ce mouvement cinématographique, qui se traduisent aussi bien par des soutiens institutionnels, que par des relations interpersonnelles, et des affinités politiques et philosophiques. La haine viscérale du nazisme et du fascisme, l'opposition au consumérisme sur lequel repose le système capitaliste apparaissent bien comme des références communes des deux côtés du Rhin, et font partie intégrante de la circulation des films. Ce qui confirme en même temps l'impact générationnel dans la diffusion des films.

Le rôle de la presse ciné-clubiste est fondamental, de la même manière que celui de l'ancrage des films dans une certaine contre-culture, qui marque fortement l'esprit *gauchiste* de la période étudiée. Nous avons également pu émettre des hypothèses sur les modalités de la construction d'une école cinématographique, qui apparaissent intimement liées aux modes d'évaluation de la qualité artistique des films. Les singularités de la diffusion des films du « jeune cinéma allemand » - festivals, « art et essai » – conditionnent d'ailleurs en partie ces modes d'évaluation, les rendant dignes d'une évaluation artistique.

La valorisation des films du « jeune cinéma allemand », par la presse de gauche, confirme en même temps les qualités éducative et humaniste des films, et leur capacité à nous faire penser le monde pour le transformer. La transformation du monde était alors encore envisageable. Mais les lendemains qui chantent, l'espoir en un futur radieux, ne sont bientôt plus, et nous commençons à voir apparaître les désillusions de l'après-68. Nous observons, en même temps, à partir de 1974, une nouvelle étape dans l'histoire du « jeune cinéma allemand » en France, qui passe notamment par un changement de ton au sein des films et des discours qui les accompagnent. Nous allons observer cette nouvelle étape dans notre troisième et dernière partie.

TROISIÈME PARTIE – Succès et déclin du nouveau cinéma allemand (1974-1984)

La période que recouvre cette partie est marquée par la circulation d'un nombre conséquent de films du « jeune cinéma allemand » sur le marché français appréhendé sous toutes ses facettes, entrepreneuriales, associatives et institutionnelles. Cette période se signale par l'arrivée – aux yeux du grand public – de nouveaux cinéastes allemands qui deviendront des figures exemplaires de l'art cinématographique allemand dans les mémoires françaises, en particulier Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders ou Werner Herzog. C'est également la période de la consécration : de grands films reconnus en France, et internationalement – notamment les deux Palmes d'Or qu'obtient l'Allemagne de l'Ouest au Festival de Cannes avec *Le Tambour* en 1979 et *Paris, Texas* (Wim Wenders, RFA-France, 1983) en 1984 – qui sont restés en mémoire, et qu'on associe aujourd'hui *spontanément* à ce courant.

Notre étude a montré jusqu'ici l'évolution conjointe de la diffusion des films du « jeune cinéma allemand » et de celle de la société française : tant sur le plan démographique – qui permet de mettre l'accent sur l'évolution des goûts et des courants de pensée –, qu'au niveau du marché cinématographique – avec le développement d'une contre-culture. Nous avons cerné également certaines des modalités et des enjeux de la construction d'une « école cinématographique » nationale. Nous allons poursuivre ce chemin dans cette troisième partie en interrogeant, dans notre premier chapitre l'évolution générale de l'offre de films allemands sur le marché cinématographique français, afin d'estimer notamment la place occupée par nos jeunes cinéastes : est-elle plus importante ou, au contraire, régresse-t-elle ? Pour mieux saisir cela, il importe de nous intéresser aux différentes nouvelles possibilités de diffusion des films : nous tenterons d'identifier les cadres de diffusion des films allemands – le développement de la télévision par exemple – et ses impacts quant à l'accès aux films pour les spectateurs.

Le second chapitre permettra d'observer les objets cinématographiques disponibles à cette époque, aux yeux des spectateurs français. Pour cela, nous procéderons à une analyse thématique des films disponibles sur le marché. Cette observation thématique nous permettra d'interroger l'évolution de ces derniers au regard du contexte que recouvre la période étudiée, de 1974 à 1984, et de mieux saisir les formes d'attachement pérennes à certains films et à certains auteurs.

Formes d'attachement que nous questionnerons plus précisément dans le troisième chapitre, par le biais des discours véhiculés par la presse généraliste et spécialisée. Nous tenterons de

mieux comprendre comment et pourquoi certains cinéastes apparaissent spontanément, plus aisément que d'autres, encore aujourd'hui, lorsqu'on aborde le mot-valise « nouveau cinéma allemand ». Tout en contextualisant les discours de la cinéphilie cultivée, en rapport avec le développement de certaines théories du cinéma de la période.

Chapitre 1. Les différents cadres de diffusion des films allemands sur le marché cinématographique français

L'observation de la circulation des films dans différents espaces de diffusion permet de dégager quelques traits significatifs de la période.

1. La labellisation culturelle du jeune cinéma allemand : la visibilité accrue des films du « jeune cinéma allemand »

L'année 1974 inaugure une période faste pour la diffusion des films du jeune cinéma en France. La part annuelle de films relevant du « jeune cinéma allemand » dans les salles de cinéma françaises est, à partir de 1974, et tout au long de la décennie, en nette augmentation. Sur les 51 productions et coproductions allemandes identifiées au sein des *Fiches du cinéma* pour la saison 1974, le jeune cinéma représente 8 films, soit un peu plus de 15%.

Les « années 70 » sont également celles qui ont connu les plus grands succès du « jeune cinéma allemand », des succès obtenus par les cinéastes les plus renommés et des succès qui ont marqué le plus durablement les spectateurs et cinéphiles français. Les deux aspects sont liés : la stabilité dans la diffusion des films du « jeune cinéma allemand » participe à la construction d'une familiarité avec certains cinéastes et comédiens, mais aussi avec certaines thématiques. Ces noms et ces thématiques deviennent récurrents dans l'esprit et les conversations des spectateurs.

Il s'agit de succès tant festivaliers — comme l'illustrent les Palmes d'Or décernées au *Tambour* en 1979 et à *Paris, Texas* en 1984 – qu'en nombre de spectateurs, comme en témoigne *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* (*Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, RFA, 1980) qui comptabilise près de 3 millions d'entrées (2 887 938) au box-office de l'année 1981 en France. Le succès de ces films peut également se mesurer au fait qu'ils ont

résisté au temps, qu'ils sont restés en mémoire et sont encore vivants, comme en témoignent parallèlement la présence de leurs titres au sein de dictionnaires et de guides contemporains du cinéma, leurs rediffusions régulières à la télévision, et leurs éditions en VHS, en DVD, voire en Blu-Ray. Par ailleurs, ce sont les auteurs de ces films dominant la décennie qui ont marqué durablement les esprits cinéphiles français et qui sont les plus volontiers cités aujourd'hui pour définir le « jeune cinéma allemand ».

L'année 1974 voit par exemple l'arrivée sur le marché français des films de Rainer Werner Fassbinder – dont la carrière au cinéma débute en 1966 –, une figure historique du « jeune cinéma allemand » extrêmement admirée aujourd'hui par les jeunes intellectuels cinéphiles français, comme en témoigne le nombre de monographies sur le cinéaste réalisées en langue française, tant dans le milieu universitaire que critique. Deux longs métrages sont diffusés à Cannes cette année-là, *Les Larmes amères de Petra von Kant* et *Tous les autres s'appellent Ali*. Deux autres cinéastes fondamentaux sont découverts à cette époque. Il s'agit de Werner Herzog, dont *Aguirre la colère de Dieu* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, RFA, 1972) sort en 1975 – la même année que *L'Énigme de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, RFA, 1974) –, considéré immédiatement comme un chef d'œuvre par beaucoup de critiques français, et Wim Wenders qui est découvert par son cinquième long métrage *Faux mouvement* (*Falsche Bewegung*, RFA, 1974) mais qui est surtout remarqué pour son film nostalgique *Au fil du temps* (*Im Lauf der Zeit*, RFA, 1975), qui sort en 1975, puis *Alice dans les villes* (*Alice in der Städten*, RFA, 1973) en 1977. Si *Faux mouvement* sort pour la première fois en salles à la fin de l'année 1975, l'échec cuisant qu'il rencontre, et la reconnaissance grandissante de l'auteur Wenders, mèneront ce film à une seconde sortie en salles au début de l'année 1978.

Au travers de notre base de données, on observe une récurrence flagrante de certains cinéastes, en particulier ceux que nous venons de citer, qui nous permet de mieux comprendre pourquoi, aujourd'hui, le mouvement désigné par les termes de « jeune » ou « nouveau cinéma allemand », est associé principalement à un petit groupe de noms : Schlöndorff, Fassbinder, Wenders et Herzog. Cela traduit une valorisation, une circulation et un attachement qu'on pourrait qualifier d'*auteuristes.* En effet, à la différence des films qui circulent principalement dans le circuit commercial « courant », les films du jeune cinéma allemand bénéficient, par leur reconnaissance festivalière et leur diffusion dans les salles « art et essai », d'une distinction particulière, de film d'auteur. Comme le remarque Montebello dans son étude, on observe dans

les années 1960 et 1970 une « [g]énéralisation d'un modèle d'expertise »[640] qui considère l'auteur du film « comme seul critère déterminant de la qualité d'une oeuvre »[641], conduisant à la situation où « […] à partir du milieu des années 1980, le cinéma d'auteur est devenu la norme de la qualité cinématographique nationale. »[642].

Cette qualification d'auteuriste se justifie aussi par l'existence du label « underground » appliqué à certains des films de ces auteurs allemands et par leur usage récurrent du format 16mm. On remarque, dans les années 1970, un usage fréquent par les cinéastes allemands diffusés en France du format 16mm – alors que le 35 est la norme – un usage qui n'était pas aussi sensible durant la décennie précédente. Ce phénomène est dû à la reconnaissance par les intellectuels français de cinéastes « underground » qui, tels Werner Schroeter, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, privilégient alors ce format. D'autres cinéastes l'utilisent épisodiquement comme Fassbinder avec *Gibier de passage* (*Wildwechsel*, RFA, 1972), *La Femme du chef de gare* (*Bolwieser*, RFA, 1976), Wenders avec *Alice dans les villes*, von Trotta avec *Le Second éveil de Christa Klages* (*Das zweite Erwachen der Christa Klages*, RFA, 1977), Syberberg avec *Winifred Wagner* (*Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*, RFA, 1975), et bien d'autres : *Vera Romeyke n'est pas dans les normes* (*Vera Romeyke ist nicht tragbar*, Max Willutzki, RFA, 1975), *Made in Germany und USA* (Rudolf Thome, RFA, 1974), *La Déchéance de Franz Blum* (*Die Verrohung des Franz Blum*, Reinhard Hauff, RFA, 1973), *Jane sera toujours Jane* (*Jane bleibt Jane*, Walter Bockmayer, RFA, 1976) ou encore *Torre Bela* (Thomas Harlan, RFA, 1975). Le format 16mm caractérise aussi certains documentaires (*Winifred Wagner*, *Torre Bela*).

Décennie faste pour le « jeune cinéma allemand », elle l'est aussi pour le cinéma allemand « courant », dont le succès commercial va contribuer à l'intérêt du public pour les films du « jeune cinéma allemand », en l'associant à une identité allemande qui est une promesse d'érotisme et de provocation sexuelle.

---

[640] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*, p.120.

[641] *Ibid*.

[642] *Ibid*.

2. Des années érotiques : la nouvelle vague du sexe à l'écran

La recension systématique de l'ensemble des productions et coproductions allemandes circulant dans les salles de cinéma en France dans les années 1970 confirme que la part la plus importante des films diffusés en France n'est pas celle des films du « jeune cinéma allemand », mais celle des films érotiques. Les études universitaires, en se focalisant sur le « jeune cinéma allemand », lui font la part belle, au détriment d'autres films allemands et d'autres genres qui sont beaucoup plus représentés, alors, au sein d'un marché français de la consommation cinématographique. Observer l'ensemble des films allemands exploités en France[643] à cette époque révèle une distorsion courante de la vision de la réception du jeune cinéma allemand qui fragilise son interprétation. Les études universitaires disponibles excluent *a priori*, en effet, les films auxquels elles n'accordent pas de valeur cinématographique. Or, le cinéma allemand en France dans les années 1970, ce n'est pas seulement le « jeune cinéma allemand », c'est aussi et surtout le cinéma érotique.

Si les films d'auteur allemands représentent 15% de la production allemande sur le marché cinématographique français en 1974, la même année les films érotiques quant à eux représentent 31 films, soit un peu plus de 60% de la production allemande diffusée sur le marché français cette année-là. Elle est l'occasion de découvrir en salles des productions aux titres plus ou moins explicites telles que *Chauds les Teutons* (*Geh, zieh dein Dirndl aus*, Siggi Götz, RFA, 1973), *Les Petites cochonnes (Schulmädchen-Report 2 : Was Eltern den Schlaf raubt*, Ernst Hofbauer, RFA, 1971), *La Vie sexuelle de la femme moderne* (*Das erhrliche interview*, Werner-M. Lenz, RFA, 1971) ou encore *Laissez les fesses faire* (*Auch Ninotchka zieht ihr Höschen aus*, Claus Tinney, RFA, 1973). 1974 est une année importante dans la diffusion du cinéma érotique dans les salles de cinéma françaises, avec notamment le célèbre film *Emmanuelle* (France, 1974) de Just Jaeckin qui comptabilise presque 9 millions d'entrées[644] l'année de sa sortie et qui, encore dans les années 1990, continuait à émoustiller adolescentes, adolescents et adultes,

[643] Précisons que nous l'avons fait dans la mesure du possible. En effet, notre source d'identification des films projetés en salles, *Les Fiches du cinéma*, proposent une recension des films érotiques en mentionnant leurs nationalités jusqu'en 1977. À partir de 1978, ces productions sont rassemblées à la fin des numéros, dans l'ordre alphabétique, en bloque, sans mention de la nationalité. Nous aurions pu nous attacher aux noms à consonance allemande, mais c'est une aporie, d'autant plus que de nombreux cinéastes prennent des pseudonymes et que, souvent, ces films ne sont pas recensés, et donc nous n'aurions pu trouver d'autres sources pour vérifier cela.

[644] 8 893 996 entrées en France selon le site « jpbox-office.com ». [En ligne: http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=8387].

lors de ses diffusions nocturnes sur RTL9, à l'heure tant attendue en secret des films estampillés « carré rose »[645].

Nous pouvons donc observer un phénomène de qualification cinématographique conjointe des films du jeune cinéma et des films érotiques. La décennie 1970 se singularise par une cristallisation esthétique de la production allemande en France autour de deux genres principaux, les films d'auteur du « jeune cinéma allemand » et les films relevant de l'érotisme et de la pornographie. Ce qui témoigne en fait des effets de mai 68 sur l'industrie cinématographique, tant du point de vue de sa production que de sa diffusion et sa consommation. Humeur anti-institutionnelle[646] et désir de se libérer de toutes les formes de contraintes qui limitent notre réalisation personnelle, notamment des tabous sexuels qui caractérisaient le mouvement étudiant européen, se diffusent en effet dans le corps social. De fait, en France, dans les années 1970, l'érotisme s'immisce partout, dans la presse, à la télévision, au cinéma. Et l'érotisme confère une valeur de nouveauté à un film, quel que soit son genre. Désormais, certains films qui ne sont pas catégorisés comme érotiques ou pornographiques contiennent des scènes érotiques, les genres classiques apparaissent ainsi, souvent, notamment aux yeux du comité des *Fiches du cinéma*, comme des prétextes pour montrer des scènes érotiques ou des corps dénudés. De nombreux films de genre, comme d'auteur, intègrent désormais des scènes de sexualité à la narration.

L'importation de productions érotiques allemandes, et leur diffusion dans des salles de cinéma traditionnelles, est permise par une certaine souplesse institutionnelle, directement liée aux mobilisations de 1968. L'année 1974 est marquée par la légalisation, par les pouvoirs publics – personnifiés par le Président de la République tout juste élu, Valéry Giscard d'Estaing – de la pornographie, et de fait, par un affaiblissement de la censure. Cela permet une déferlante immédiate de films à caractère sexuel dans les salles, accrue par la demande des spectateurs, ce qui bouleverse l'organisation du marché en même temps que se pose un problème éthique, d'ordre moral. Dépassés, « […] étouff[és] par [cette] débauche de sexe »[647], les pouvoirs

[645] Après avoir vu le documentaire *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français* (Clélia Cohen, France, 2021) diffusé sur Arte durant l'été 2021, nous avons découvert qu'il y avait des suites « officieuses » du film, qui faisaient peut-être l'objet des diffusions en question sur RTL9, issues de nos propres souvenirs d'adolescence.

[646] Concept développé par Pierre Bourdieu dans ses cours dispensés au Collège de France, voir Pierre Bourdieu, *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*, Paris, Seuil, 2012.

[647] Fabrice Montebello, *op.cit.*, p.153.

publics mettent en place très rapidement – dès le 30 décembre 1975 donc effective au 1er janvier 1976 – la loi de finances ou « loi X », qui se traduit par une augmentation des taxes : la TVA passe de 17,60% à 33,33%, et la taxe habituelle des salles est majorée à 50% dans le cas de la diffusion d'un film classé « pornographique ». Ainsi, les films érotiques quittent peu à peu les salles « traditionnelles », dès 1976, pour des salles spécialisées – il s'agit souvent de salles de quartier converties – qui ne reçoivent plus de subventions publiques, mais continuent de payer des taxes[648].

L'apparition de cette importante vague de films, sur plusieurs années, indique surtout qu'il existe bien des personnes pour les consommer. Un public constitué d'êtres humains adeptes du plaisir, de l'excitation, ou de jeunes spectateurs aux hormones en feu, curieux de la vision de corps nus à l'écran ainsi que des représentations d'ébats sexuels. Cette vague érotique s'explique en partie par son succès auprès d'un public soucieux de sa liberté individuelle, très ancrée dans l'esprit 68, et pointé par Montebello :

> « La tolérance […] [du public averti et informé de l'époque] à l'égard du film pornographique et parfois sa défense (au nom de la liberté d'expression), s'explique moins par la tentative d'une reconnaissance artistique ou politique de ce genre, que par la revendication de la liberté de choix des spectateurs. Ceux-ci mettent en avant leurs statuts d'adultes responsables, fatigués des tutelles traditionnelles infantilisantes, qu'elles se confondent avec le pouvoir gaulliste, l'Eglise catholique, ou la "contre-société" communiste (Kriegel). »[649]

Ces films reçoivent un succès public non négligeable, si on s'en tient au nombre de films diffusés en salles et au nombre d'entrées phénoménal que comptabilisent certains d'entre eux. Le cas du film d'éducation sexuelle *Helga, de la vie intime d'une jeune femme*, évoqué dans la seconde partie, mérite d'être mentionné. C'est en effet la première et unique fois dans l'histoire du cinéma en France qu'une production allemande comptabilise autant d'entrées : placé à la cinquième place du box-office de l'année 1968 en France, le film mobilise plus de 4 millions

[648] Voir sur la loi X et ses effets (notamment chiffrés) : Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X : par celles et ceux qui l'ont conçu, produit, interprété ou commenté*, Paris, Nouveau Monde, 2011 ; Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie (1960-1980)*, Paris, Plon, 1990 ; Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle. Images et sons », 2009 ; Fabrice Montebello, *op.cit.*

[649] Fabrice Montebello, *op.cit*., p.106.

de spectateurs et spectatrices (4 121 349) l'année de sa sortie, et fait l'objet de nombreuses projections (y compris privées, à destination de nonnes). Et en même temps, ce film marque le début de la déferlante des films de sexe venus d'Allemagne de l'Ouest. Si son succès confirme la justification sociale de la sexualité à l'écran qui s'opère dans le contexte bien particulier du tournant des années 60-70, il nous signale aussi l'importance que prend à cette époque l'usage du film comme outil d'éducation, tant politique, que sexuelle.

Nous remarquons donc qu'il existe au plan du marché une interpénétration partielle entre le cinéma érotique allemand et le cinéma allemand dit aujourd'hui d'auteur. Leur mode de production était alors assez similaire, pour des raisons budgétaires, mais aussi artistiques. L'assimilation du cinéma d'auteur du cinéma érotique est bien illustrée par le cas idéal-typique d'Alois Brummer, un réalisateur de films érotiques originaux. Hans Jürgen Syberberg lui rend d'ailleurs hommage dans son film documentaire *Sex Business – Made in Pasing* (RFA, 1969)[650]. Brummer, qui fait l'objet récemment d'une exposition dans sa ville natale[651] est un cas extrême, puisqu'il a fait carrière dans le cinéma érotique. Il reste que leur mode de production artisanal rapproche les films du « jeune cinéma allemand », dès lors qu'ils valorisent la sexualité de leurs personnages, des films érotiques. Des réalisateurs de films érotiques, comme Brummer ou Erwin C. Dietrich, confèrent une certaine originalité à leurs films, du fait du rôle important qu'ils jouent dans la création de leurs films : ils écrivent souvent les scénarios des films qu'ils réalisent, et parfois, les produisent. Par ailleurs, des noms importants du « jeune cinéma allemand » – les producteurs Franz Seitz et Rob Houwer, et le cinéaste Peter Fleischmann – ont fait un ou plusieurs détours dans le genre érotique. Peter Fleischmann a ainsi réalisé avec *Dorothea* ce qu'il voulait être une critique de l'industrie de l'érotisme. La réception en France de ce film décalé, blasphématoire et empreint d'esprit de libération sexuelle, n'a pas été toujours en accord avec le projet du cinéaste. Cela résulte des conditions de sa distribution – que nous avons pu relever dans la presse quotidienne – qui le présentait comme un film

[650] Non diffusé à l'époque dans les salles de cinéma en France, il a été présenté au Centre Pompidou de Paris le 26 mai 2003, dans le cadre d'un cycle de projections consacré à Syberberg du 5 mai au 2 juin : « Syberberg / Paris / Nossendorf », commissaires : Musée National d'Art Moderne et Centre de Création Industriel [En ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdLLy6d/rk4ej5B].

[651] L'exposition, intitulée « A bissl gschamt habn wir uns schon » (« on a déjà un peu honte »), a lieu du 24 juillet 2016 au 26 février 2017 au musée de la ville de Mainsburg. Elle expose des archives composées d'affiches de films originales, de photographies, de critiques de presse, et propose la diffusion d'une dizaine de films. Quelques années plus tôt (du 30 octobre au 29 novembre 2013), le centre culturel munichois « Pasinger Fabrik » diffuse plusieurs films de Brummer, dans le cadre d'une exposition intitulée « Die Filmwelten des Alois Brummer », ce qui a sans doute permis de décomplexer les habitants de Mainsburg, un peu honteux, comme le signale ironiquement le titre de l'exposition.

érotique. Le titre secondaire du film, *Perversions candides*, n'était pas sans rappeler les titres des habituels films érotiques. Mais plusieurs jeunes cinéastes allemands considérés aujourd'hui comme des auteurs ont fait des incursions explicitement assumées dans le genre de l'érotisme. Un film collectif aujourd'hui passablement oublié, *Rêves humides* (*Wet dreams*, Pays-Bas-RFA, 1974), se présente en différents segments, chacun réalisé par une personne différente dont deux cinéastes de renoms, Nicholas Ray et de manière moins étonnante Dusan Makavejev, réalisateur de *Wilhelm Reich : les mystères de l'organisme* (*W.R. – Mysterien des Organismus*, Yougoslavie-RFA, 1971). Les effets culturels de Mai 1968 expliquent cette indifférence à la menace de disqualification professionnelle de ceux qui se consacraient au genre. On observe, à la même époque, en France, le détour de Roger Vadim dans le genre avec *La Jeune fille assassinée* (France-Italie-RFA, 1974).

3. L'effacement des « anciens » réalisateurs et l'émergence des « jeunes »

À partir du début des années 1970, le phénomène de disparition professionnelle des anciens cinéastes amorcé à la fin de la décennie précédente s'accélère. En réalité, les « vieux » cinéastes allemands ne disparaissent pas tout à fait : on les trouve – parfois on les retrouve – dans la réalisation de productions érotiques. Parmi les cinéastes les plus familiers du genre, du point de vue de la réception en France, on peut identifier Hans Billian (1918), Günther Hendel (1922), Alfred Weidenmann (1916), Kurt Nachmann (1915), Alois Brummer (1926) ; on trouve des cinéastes proches de la génération de Straub (1933) comme Eberhard Schroeder (1933), Erwin C. Dietrich (1930) et Franz J. Gottlieb (1930). Mais aussi des réalisateurs plus jeunes, comme Sigi Rothemund (1944), Rob Houwer (1937), qui font figure d'exception.

Les films allemands de genres plus classiques tendent à disparaitre, ils entraînent dans leur chute les anciens cinéastes. Ou plutôt certains des anciens cinéastes, parce qu'on peut observer des « reconversions » dans le genre de l'érotisme, par exemple de Rolf Thiele côté réalisateur et d'Artur Brauner, Horst Wendlandt ou encore Preben Philipsen côté producteur. Parallèlement, on constate l'arrivée dans le genre de « vieux » cinéastes encore inconnus, qui se spécialisent dans l'érotisme. Á côté d'Alois Brummer, déjà cité, avec ses *Heimatfilme* érotiques, on trouve d'autres cinéastes réputés dans le genre, en particulier Erwin C. Dietrich,

d'origine suisse mais qui produit et coproduit de nombreux films avec l'Allemagne de l'Ouest, ainsi que Kurt Nachmann, et Rolf Olsen.

Les vieux cinéastes qui arrêtent de travailler emportent avec eux les vedettes d'une époque désormais révolue. L'ensemble des comédiens et comédiennes que nous avons identifiés comme principaux protagonistes dans les années 1960, disparaissent progressivement au début des années 1970, puis complètement à partir de 1974. Leurs apparitions font désormais figures d'exception, et renvoient forcément au passé. Une sorte de retour dans les années 1960 s'opère avec *Une chinoise au cœur d'acier* (*Das Mädchen von Hong Kong*, Jürgen Roland, RFA-France, 1972), dont le titre sonne très sixties, qui met en scène Joachim Fuchsberger. Fuchsberger, célèbre dans les années 1950-60. Il tournait deux, trois à quatre films par an depuis le succès de *08/15* en 1954. Ses apparitions s'espacent dans le temps à partir de 1969, année durant laquelle il tourne dans deux films. Il faudra ensuite attendre 1972 pour le revoir, deux films en 1973, un en 1977, un en 1982 et l'antépénultième, en 2007, sept ans avant sa mort. Le dernier est le téléfilm *Die Spätzünder* (Wolfgang Murnberger, Autriche-RFA, 2008). Il est intéressant de signaler, pour renforcer notre hypothèse du « revival », que l'avant-dernier, *Neues vom Wixxer* (Cyrill Boss, Philipp Stennert, Allemagne, 2006) contemporain, est une comédie allemande parodiant les films « Edgar-Wallace » des années 1950 et 1960. La patrimonialisation de la mémoire cinématographique caractérise cette période des années 1970. Il faut garder à l'esprit ce phénomène, qui résulte du fait que d'anciens films réapparaissent et sont intégrés au présent cinématographique : les maîtres de l'expressionnisme notamment, dont certains films continuent de circuler en même temps que les films du jeune cinéma, contribuant ainsi à leur valorisation artistique. L'exemple le plus manifeste est celui de la distribution côte à côte, en janvier 1979, du *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Allemagne, 1921) de Murnau et du remake d'Herzog, *Nosferatu, fantôme de la nuit* (*Nosferatu – Phantom der Nacht*, RFA-France, 1978).

Parmi les jeunes cinéastes, on trouve de nombreuses jeunes cinéastes. Les années 1970 sont, en effet, marquées par l'apparition de plusieurs réalisatrices : si le nombre de films réalisés par des femmes reste faible et minoritaire, il est tout de même supérieur aux décennies précédentes, en tant que conséquence directe du développement des écoles de formation au cinéma[652], mais

[652] Les archives des listes d'élèves sur les sites internet de la DFF Berlin et de la HFF München font apparaître un nombre de croissant de femmes parmi les promotions. Jusqu'à la fin des années 1970, si on ne peut prétendre une parité, on peut compter environ 4 à 5 femmes par promotion – le nombre d'étudiants varie selon les promotions,

aussi et surtout des combats menés par les femmes pour leur libération – un meilleur accès à des domaines professionnels majoritairement masculins notamment – autour de 1968. Le rajeunissement des cinéastes n'est que la partie émergée de l'iceberg, puisqu'il s'agit en réalité du rajeunissement de l'ensemble de la profession, des comédiens aux techniciens, en passant par les exploitants, distributeurs et producteurs.

L'entrée dans la décennie 1980 commence, pour le « nouveau cinéma allemand », avec une importante reconnaissance internationale. Elle permet de continuer l'importation de films d'autres jeunes cinéastes, déjà en exercice en Allemagne mais inconnus du public français, comme Rudolf Thome, avec le film ethnologique *Description d'une île* (*Beschreibung einer Insel*, Rudolf Thome, Cynthia Beatt, RFA, 1978). Elle permet aussi de continuer la découverte de cinéastes dont la qualité a déjà été éprouvée, avec *Le Pays du silence et de l'obscurité* et *Woyczek* (RFA, 1978) d'Herzog, *La Maladie de Hambourg*, de Fleischmann, *Flocons d'or* (*Goldflocken*, RFA-France, 1975) et *Le Voyage blanc* (*Weisse Reise,* Suisse, 1980) de Schroeter, *Armée d'amour* (*Armee der Liebenden oder Revolte der Perversen*, RFA, 1972) de Rosa von Praunheim et *Nick's movie* (*Nick's Film - Lightning over Water*, Wim Wenders, Nicholas Ray, RFA, 1979) de Wenders.

Il apparaît clairement des préférences, des choix effectués, pour certains cinéastes, dont les films sont diffusés annuellement, contrairement à d'autres. Á côté de cinéastes devenus des habitués des écrans français – Wenders, Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, Fleischmann, Schroeter, von Trotta et Straub et Huillet – apparaissent d'autres noms, mais qui peinent à retenir l'attention. Les noms que nous venons de citer, sont les noms des cinéastes les plus récurrents dans les années 1970 et, donc, ceux qui sont les plus vivants dans les mémoires et les plus fréquemment associés à l'image du « jeune (ou nouveau) cinéma allemand ». Par rapport à la décennie précédente, nous pouvons dire que les années 1970 sont, pour la France, les années du triomphe du « nouveau cinéma allemand ».

La comparaison de l'année de production des films et de celle de leur diffusion sur le territoire français depuis les années 1960 montre bien le rôle de « locomotive » qu'ont joué dans cette reconnaissance certains films et certains réalisateurs. Le temps ordinaire de circulation d'un

si on compte 33 étudiants en 1966, on en compte 15 en 1969 et 21 en 1971 par exemples – ce qui représente moins de la moitié en effectif féminin. À partir de la fin des années 1970, 1979 précisément, la tendance se renverse et il n'est pas si rare de compter une majorité de femmes dans certaines promotions, comme c'est le cas en 1979 avec 12 femmes pour 7 hommes.

film allemand, entre sa production et sa diffusion en France est d'environ une à deux années. Ainsi, dans les années 1960, les films de Schlöndorff, de Straub, de Kluge, étaient diffusés en salles en France peu de temps après leur production en Allemagne. Et, manifestement, le succès de certains de leurs films ont favorisé l'arrivée de ceux de cinéastes plus jeunes, nés vers 1945. Certains cinéastes et certains films – identifiés dans la première partie – ont permis au cinéma allemand d'atteindre une réputation de qualité, ouvrant ainsi le terrain à la distribution de futurs cinéastes, qui vont à leur tour contribuer à la reconnaissance intellectuelle en France d'un « nouveau cinéma allemand ». On peut ainsi distinguer rétrospectivement des *faux-nouveaux films* et des *faux-nouveaux cinéastes allemands* dans tous les cas où sa nouveauté stylistique a retardé la diffusion d'un film allemand en France, ce qui témoigne de la rupture artistique qu'ils représentent. Ainsi, nombre de jeunes cinéastes ont été découverts par une autre œuvre que leur première, et bien tardivement, comme c'est le cas pour Fassbinder, Wenders, Reitz, etc. C'est ce qui explique le fait que dans la presse française de l'époque, il arrive que certains cinéastes soient définis comme « jeunes » alors qu'ils ont la quarantaine passée.

4. Le réseau « art et essai »

Comme nous avons pu l'observer dans les années 1960, les films du jeune cinéma diffusés dans les années 1970 circulent également – et majoritairement, en *nombre* de titres – dans les salles « art et essai », en VOSTFR. Rappelons-le, le réseau des salles labellisées « art et essai », en France, connait une importante expansion et s'exporte en dehors de Paris, sur l'ensemble des grandes zones urbaines françaises. Cela est bien visible à partir de 1968[653]. De 1962 à 1978, le nombre de salles classées « art et essai » passe de 77 à 669. Dans une étude publiée dans le bulletin de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne[654], Juliette Farcy a observé la répartition géographique de plusieurs films du « nouveau cinéma allemand » entre 1974 et 1984. À partir des données du *Film Français*, qui relève de façon hebdomadaire le nombre d'entrées dans plusieurs grandes villes françaises, Farcy remarque que :

[653] Selon le site officiel de l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai, il faudra cependant attendre les années 1980 pour que les collectivités territoriales soient réellement impliquées, avec l'évolution de leurs pouvoirs liée au développement de la décentralisation.

[654] Juliette Farcy, « Réception et circulation du cinéma ouest-allemand en France, 1974-1984 », *art.cit.*.

> « Globalement, entre 1974 et 1984, les films ouest-allemands représentent de 1% à 4% des films projetés sur les écrans français. Ils occupent ainsi la cinquième place après les cinémas américain, français, britannique et italien. […] la majeure partie des films allemands sortis en France entre 1974 et 1984 n'ont été diffusés que dans les grandes villes françaises et plus particulièrement dans un large quart Nord-Est, notamment Paris, Strasbourg, Nancy et Lille. Ces quatre villes représentent à elles seules plus de 50% du nombre d'entrées effectuées en une semaine pour les films *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, *Le Tambour* et *Le Mariage de Maria Braun*. C'est par exemple à Nancy que *Le Mariage de Maria Braun* réalise le plus gros nombre d'entrées par semaine. »[655]

Le cas de Nancy est particulièrement intéressant puisque durant deux décennies s'y est tenu le Festival de Théâtre Universitaire, haut lieu de théâtre engagé, militant, et amateur. Le Festival a notamment accueilli Werner Schroeter, qui a réalisé un documentaire, pendant l'édition 1980, sur Pina Bausch, *La Répétition générale* (*Generalprobe*, RFA, 1980), dont une copie est actuellement conservée au Centre Pompidou Paris. Nancy est également une ville universitaire, qui disposait d'un ciné-club étudiant – et depuis 1982 d'un Institut Goethe – lieu de diffusion de plusieurs films de Fassbinder par exemple. Le Festival a donc été un moyen pour le public non-parisien de se sensibiliser non seulement à la création théâtrale allemande, mais aux films du « nouveau cinéma allemand ».

Outre le fait que Juliette Farcy n'indique que la part des films allemands parmi les films étrangers distribués en France et non le nombre d'entrées qu'ils ont réalisées, les sources qu'elle exploite ne mentionnent que les résultats des diffusions dans les grandes villes. Elles ne permettent ainsi pas d'évaluer la diffusion des films dans les villes de plus petite envergure. Mais il semble évident que son constat ne fait qu'enregistrer l'implantation géographique générale des salles « art et essai », circuit par lequel la majorité des films du « nouveau cinéma allemand » circulent. S'appuyant sur les *Données chiffrées concernant l'équipement et l'exploitation des salles d'art et essai en 1978*[656], Juliette Farcy souligne elle-même que « […] les films allemands, en proportion des films projetés, sont près de trois fois plus représentés dans les salles classées "art et essai" que dans les cinémas "grand public" »[657]. Or les salles « art

[655] *Bulletin d'information du CNC*, n°213, décembre 1985, p.122 ; *Bulletin d'information du CNC*, n° 162, décembre 1976, p. 181 ; référencés par Juliette Farcy.

[656] *Bulletin d'information du CNC*, n°176-177, juin-août 1979, p.104, référencé par Juliette Farcy.

[657] Juliette Farcy, *art.cit*.

et essai » sont principalement situées dans les zones urbaines, et non dans les zones rurales. Et, l'augmentation radicale du prix de la place de cinéma, en relation avec le coût de la vie[658] qui se produit dans les années 1960-1970 éloigne définitivement le public ouvrier et provincial de la fréquentation des salles. C'est ce que confirme Juliette Farcy lorsqu'elle identifie le public majoritaire des nouveaux films allemands à « un public "d'initiés" et souvent parisien. »[659].

Hélène Puiseux a émis une observation similaire en 1982, à partir de sa propre expérience de spectatrice (parisienne) appartenant au cercle de la Cinémathèque française :

> « Entre 1965 et 1971 ou 72, […] Henri Langlois était le seul à accueillir les longs et courts métrages de parfaits inconnus qui s'appelaient Alexander Kluge, R.W.Fassbinder, W.Herzog, J.M.Straub ou W.Schroeter […]. Il y avait, dans ces œuvres disparates […] une exigence, une originalité, qui faisaient que nous, public de la Cinémathèque, nous ne manquions jamais un film RFA de l'année, même sans sous-titre, même aux séances de minuit. »[660]

Comparer, à partir des données de l'ouvrage de Simon Simsi[661], les entrées en France et les entrées à Paris des films allemands permet de vérifier le poids du public parisien dans leur réception. Sur les 34 films du « nouveau cinéma allemand » que nous avons identifiés au sein de l'ouvrage, plus des deux tiers obtiennent un pourcentage bien plus élevé à Paris que dans le reste de la France : 25 films concentrent plus de 35% de leurs entrées à Paris, le plus flagrant étant *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Straub et Huillet avec 81% d'entrées dans la capitale. Sur ces 25 films, on trouve l'essentiel des films de Fassbinder diffusés en France (9) à l'exception de *Lili Marleen* (RFA, 1980) (27,5% d'entrées à Paris), Wenders est également très présent avec 6 films, mais il est également le réalisateur du film du « nouveau cinéma

---

[658] « De 1960 à 1970, le prix d'une place de cinéma fait plus que doubler alors que l'ensemble des prix à la consommation augmente de 52 %. Les chiffres publiés dans une étude du CNC intitulée « le cinéma français en 1970, situation, perspective et plan de redressement » traduisent cet état de fait : le cinéma est une distraction assez coûteuse pour 58 % des spectateurs interrogés et très coûteuse pour 15 % d'entre eux. Entre 1970 et 1980, en dépit d'une inflation élevée, le prix de la place continue d'augmenter fortement (plus d'un point au-dessus de l'inflation en moyenne). », Michel Thiollière, Jack Ralite, « Évolution du secteur de l'exploitation cinématographique », Bulletin d'information du Sénat, n°308, 2002-2003, rapport parlementaire fait au nom de la commission des affaires culturelles. [En ligne, consulté le 21 août 2020. URL : https://www.senat.fr/rap/r02-308/r02-308_mono.html].

[659] Juliette Farcy, *art.cit.*

[660] Hélène Puisieux, « Art et politique : le (nouveau) cinéma allemand », *Revue d'Allemagne*, n°3, septembre 1982, p.465.

[661] Simon Simsi, *Ciné-passions*, *op.cit*.

allemand » qui a fait le plus d'entrées en dehors de Paris[662] : *Paris, Texas*, qui concentre seulement 5,6% de ses entrées à Paris. Aux côtés de Fassbinder et Wenders, on trouve Schlöndorff et Herzog[663] avec 4 films chacun qui comptabilisent plus de 35% d'entrées à Paris, mais de ces mêmes réalisateurs, on peut observer des exceptions au même titre que les deux cinéastes dont il a été fait mention avant : *Un amour de Swann* (*Eine Liebe von Swann*, Volker Schlöndorff, RFA-France, 1983-84) (12,8% à Paris), *Le Tambour* (26,7%), et *Nosferatu, fantôme de la nuit* (26,5%). Enfin, citons *La Maladie de Hambourg* de Peter Fleishmann (32,1%), *Les Années de plomb* de Margarethe von Trotta (48,3%) et *Allemagne mère blafarde* (*Deutschland bleiche Mutter*, Helma Sanders-Brahms, RFA, 1979-80) (48,1%). En plus des quelques rares films déjà cités, nous pouvons ajouter à la liste des films du « nouveau cinéma allemand » qui ont fait le plus d'entrées en dehors de Paris *Le Bateau* (*Das Boot*, RFA, 1980-81) de Wolfgang Petersen (22,1% à Paris), et surtout *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* avec seulement 11,4% d'entrées à Paris.

Cependant, nous ne pouvons pas pour autant réduire la circulation des films allemands sur le territoire français ni aux salles de cinéma « art et essai », ni à Paris, ni à un public exclusivement CSP+ ou en phase de le devenir. En effet, le développement du réseau ciné-club par exemple, permet la diffusion des films dans des autres espaces, scolaires par exemple, de nombreux ciné-clubs se développent dans les collèges, lycées et universités au cours des années 1970 et début 1980. Cela concorde avec le développement des études universitaires sur le cinéma, le film devient légitime dans la sphère éducative. Mais également dans l'espace domestique, encore plus vaste que le précédent, avec la télévision.

[662] Nous pourrions ajouter la production allemande *Bagdad café* (*Out of Rosenheim*, RFA-USA, 1987) de Percy Adlon, produite et diffusée après la période que nous étudions, en 1987, qui concentre le chiffre historique de 1,1% d'entrées à Paris.

[663] Il est intéressant de remarquer que les quatre cinéastes les plus visibles parmi cette liste sont les plus valorisés en France, et apparaissent, aujourd'hui encore, comme les figures/références principales du mouvement du nouveau cinéma allemand en France.

5. La diffusion télévisuelle

La télévision est un médium important dans la diffusion des films du « nouveau cinéma allemand » en France, comme dans sa production en Allemagne de l'Ouest. Pour Pierre Sorlin, les relations allemandes entre télévision et cinéma dans les années 1960 et 1970 sont, à ce titre, « emblématique[s] »[664]. Beaucoup de cinéastes sont passés par la télévision pour produire leurs films dans les années 1970, mais la télévision allemande est aussi le lieu d'expression d'autres figures d'intellectuels de gauche, comme Ulrike Meinhof qui s'y exprimait[665], invitée lors de débats, lorsqu'elle était éditorialiste de la revue d'extrême-gauche *Konkret*.

La théorie répandue selon laquelle la télévision – à l'époque – serait responsable de la mort du cinéma est démentie par le soutien culturel qu'elle lui apporte et la pénétration physique dans les foyers qu'elle lui offre. Les années 1970 voient émerger plusieurs émissions de télévision consacrées au cinéma, diffusant des films de qualité, signalant en même temps l'existence d'un public de plus en plus exigeant, tant dans les salles que chez lui, derrière son téléviseur, comme l'analyse Sorlin.

Nous avons pu étudier la programmation de cinq émissions de télévision consacrées au cinéma[666] à partir des années 1960 : *Cinéastes de notre temps* diffusée sur la première chaine, deux fois par mois, d'avril 1964 à octobre 1972[667], *Cinéma de minuit* diffusée sur la troisième chaine, le dimanche soir, depuis 1976, *Ciné-club* diffusée sur la deuxième chaine le dimanche soir de 1971 à 1975 puis le vendredi soir, *Les Dossiers de l'écran* diffusée sur la deuxième chaine de 1967 à 1991, une fois par semaine jusqu'en 1981, puis une fois par mois et deux fois à partir de 1987, et enfin, *Cinéma sans visa* diffusée de 1982 à 1985 sur la troisième chaine, une fois par mois.

---

[664] Pierre Sorlin, « Cinéma/télévision, un conflit que le public n'arbitre plus », in Anne-Marie Gourdon (dir*), Des arts et des spectacles à la télévision. Le regard du spectateur*, Paris, CNRS, 2000, p.162-176.

[665] Des archives sont rendues visibles au public français par le biais du documentaire édifiant *Une jeunesse allemande*.

[666] La liste des différents programmes figure de manière précise sur le site collaboratif *Wikipédia*.

[667] Monique Dilly, *Les magazines de cinéma à la télévision française de 1952 à 2000 : histoire, dispositifs et contenus*, thèse de doctorat en information-communication dirigée par Jacques Walter, soutenue en mars 2006 à l'Université de Lorraine, p.286.

Parmi les 11 émissions qui composent *Cinéastes de notre temps*, les Allemands brillent par leur absence. Le concept de l'émission repose sur des portraits de cinéastes et courants importants dans l'histoire du cinéma en train de se faire. On y trouve par exemple une émission consacrée au « jeune cinéma italien », et une autre au « jeune cinéma hongrois ». L'émission ne disparait pas complètement en 1972 puisqu'elle renaît sous le nom de *Cinéma de notre temps*, produite jusqu'en 2018. Mais, là encore, le cinéma allemand est absent, sans doute parce que cette émission s'inscrit dans le réseau des *Cahiers du cinéma*, lesquels valorisent assez peu le « jeune cinéma allemand ». En effet, l'émission est fondée par Janine Bazin, portant le nom de son célèbre mari, dont il semble inutile de rappeler les liens avec la revue et par André S. Labarthe, ami du couple Bazin, et célèbre contributeur de la revue. La valorisation du « jeune cinéma italien » au détriment du « jeune cinéma allemand » est également intéressante à souligner, parce qu'on l'observe aussi dans une autre émission, *Cinéma de minuit*, fondée, elle aussi, par un contributeur des *Cahiers du cinéma*, Patrick Brion (il y écrit plus de 200 critiques entre 1965 et 1968 principalement), ainsi que par le haut-fonctionnaire messin Claude Contamine. Plusieurs cycles sur le cinéma italien – principalement des années 1960 et 1970 – sont proposés aux téléspectateurs, en 1976, en 1977-1978, en 1982 puis en 1983. Seul le film *Othon* de Straub et Huillet fait l'objet d'une diffusion, hors cycle, mais il faudra attendre le 17 juin 1990, vingt années après sa production. Néanmoins, la production cinématographique allemande n'est pas totalement absente de ces émissions. Au contraire : plusieurs cycles sont consacrés, à partir des années 1970, aux maîtres du cinéma allemand de l'époque de Weimar.

a. La diffusion du patrimoine cinématographique allemand

Durant le cycle Friedrich Wilhelm Murnau sont diffusés *La Découverte d'un secret* (*Schloss Vogelöd*, Allemagne, 1921) le 13 juin 1976, *Nosferatu* le 20 juin 1976 et *Tartuffe* (*Tartüff*, Allemagne, 1925) le 27 juin 1976. En 1980, le cycle « Docteur Mabuse et Fritz Lang » permet aux téléspectateurs de voir ou de revoir chez eux les deux épisodes de *Mabuse le joueur*, le premier le 20 et le second le 27 janvier, puis *Le Testament du docteur Mabuse* le 3 février, et le plus récent *Le Diabolique Docteur Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, RFA, 1960), le 10 février. Et enfin, en 1983, dans le cadre du cycle « Allemagne 1928-1931 » sont diffusés *Les Espions* (*Spione*, Fritz Lang, Allemagne, 1927) le 23 octobre, *Chaînes* (*Geschlecht in Fesseln*, William Dieterle, Allemagne, 1928) le 30 du même mois, en novembre sont diffusés

Les Hommes le dimanche le 6, *Adieux* (*Abschied – So sind die Menschen*, Robert Siodmak, Allemagne,1930) le 13, *L'Homme qui assassina* (*Der Mann, der den Mord Beging*, Kurt Bernhardt, Allemagne, 1930) le 20 et *M le maudit* le 27.

On observe également un cycle dédié au réalisateur allemand Robert Siodmak, dans le cadre duquel sont diffusés plusieurs de ses films « français » du 13 septembre au 25 octobre 1981 : le film tourné simultanément en deux versions, allemande et française, *Autour d'une enquête* (Voruntersuchung, France-Allemagne, 1931), la version française de *Tumultes* (*Stürme der Leidenschaft*, Allemagne, 1931) avec la célèbre chanteuse Florelle et le fameux Charles Boyer, *La Vie Parisienne* (France, 1936), *Le Chemin de Rio* (ou *Cargaison blanche*, France, 1937), *Mollenard* (France, 1937), *Capitaine corsaire* (France, 1938), *Pièges* (France, 1939) et *Le Grand jeu* (France-Italie, 1954). D'autres productions françaises de réalisateurs allemands « exilés » font l'objet d'un cycle, intitulé « Aspects du cinéma français d'avant-guerre », diffusées du 24 octobre au 28 novembre 1982 : *Liliom* (France, 1934) de Lang, *Le Roman de Werther* (France, 1938) du cinéaste franco-allemand Max Ophüls, *Caravane* (France-Autriche-USA, 1934) d'Erick Charrell, *Les Amants traqués* (France, 1938) de Siodmak et *Ultimatum* (France, 1938) de Robert Wiene.

On observe également la diffusion de plusieurs films du cinéaste allemand Douglas Sirk. La production allemande *Paramatta, bagne de femmes* (*Zu neuen Ufern*, Allemagne, 1937) — dont la protagoniste est la célèbre actrice suédoise Zarah Leander – est diffusée deux fois, dans le cadre du cycle « Stars féminines le 20 août 1978, et durant le cycle « Drames et Mélodrames » le 18 juillet 1982, cycle au cours duquel est également diffusé *La Habanera* (Allemagne, 1937), dernier film allemand de Sirk avant-guerre. Le 23 septembre est diffusée sa production américaine *Hitler's madman* (USA, 1942) dans le cycle « 13 films inédits », qui inclut également *House by the river* (USA, 1949) de Lang — dont le titre avait été traduit pour l'occasion par *Au fil de l'eau* — diffusée le 2 décembre 1979. Les créations hollywoodiennes des réalisateurs germaniques sont également valorisées, comme cela sera le cas dans *La Dernière séance* présentée par Eddy Mitchell, dans le cadre de laquelle sont diffusés des films américains de Lang, Siodmak ou Sirk. *Cinéma de minuit* propose un cycle « L'âge d'or hollywoodien : 1932-1945 » qui sera l'occasion de voir *La Femme et le pantin* (*The Devil is a woman*, USA, 1935) du réalisateur autrichien Josef von Sternberg le 26 novembre 1976, *Juarez* (USA, 1939) de William Dieterle le 19 décembre, *La Vie d'Emile Zola* (*The Life of Emile Zola*, USA, 1937) du même réalisateur le 9 janvier 1977, et *Furie* (*Fury*, USA, 1936) de Fritz Lang le 30 du même mois.

Patrick Brion fonde à la même époque une autre émission de télévision, cette fois aux côtés de Claude-Jean Philippe, *Ciné-club* – ou *Le Ciné-club d'Antenne 2* – qui à l'image des ciné-clubs, repose sur une programmation mêlant cinéma classique et cinéma plus contemporain. Le premier cycle, proposé du 10 octobre au 7 novembre 1971, est consacré à Fritz Lang avec les deux premiers épisodes de Mabuse, *Les Trois Lumières*, *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen Also Die!*, USA, 1943) – rediffusé le 25 mai 1984 –, et *Le Démon s'éveille la nuit* (*Clash by Night*, USA, 1952). Comme pour l'émission précédente, l'ensemble des productions des réalisateurs en question sont valorisées. La même année, du 12 au 26 décembre, sont diffusés *L'Assommeur* (*Thunderbolt*, USA, 1929) de von Sternberg, *L'Intruse* (*City Girl*, USA, 1929) de Murnau et *Les Contrebandiers de Moonfleet* (*Moonfleet*, USA, 1954) de Lang. Lang et Murnau sont particulièrement valorisés par cette émission. En 1972 sont diffusés *Faust* (Allemagne, 1925) – rediffusé le 23 septembre 1983 –, *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, Allemagne, 1924) et *L'Intruse* de Murnau, *Les Espions* et *Furie* de Lang, ainsi que *Le Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, Allemagne, 1920) et *L'Ange bleu*. En juin 1975 encore, plusieurs films de Lang font l'objet d'une diffusion : *M le maudit*, *Chasse à l'homme* (*Man Hunt*, USA, 1941), *L'Ange des maudits* (*Rancho Notorious*, USA, 1952) et *L'Invraisemblable vérité* (*Beyond a Reasonable Doubt*, USA, 1956). En 1976 est diffusé *Le Testament du docteur Mabuse*, ainsi que *Loulou* (*Die Büchse der Pandora*, Allemagne, 1928) de Georg Wilhelm Pabst, l'année suivante, *La Femme sur la Lune* (*Frau im Mond*, Allemagne, 1928-29) de Lang, et en 1984, *Tabou* (*Tabu, USA, 1931)* de Murnau.

b. La diffusion du « jeune cinéma allemand »

Aux côtés de ces films, enfin, circulent plusieurs films relevant du « jeune cinéma allemand ». Leur association à des films du patrimoine leur confère du même coup, aux yeux des spectateurs, une qualification artistique. Le 2 septembre 1973 est diffusé de manière tout à fait inédite le téléfilm *Baal* (RFA, 1970) de Volker Schlöndorff[668], d'après l'œuvre de Bertolt Brecht, avec Rainer Werner Fassbinder dans le rôle-titre.

[668] Il faudra attendre 2015 pour le revoir en France, grâce à son édition en DVD par Carlotta Films. Selon le site *Filmportal*, qui se base sur le catalogue de la 64ème Berlinale – le film y est, en effet, projeté en 2014 –, la veuve de Bertold Brecht, Helene Weigel, qui détenait les droits de ses œuvres, aurait fait interdire toute représentation

Trois ans plus tard, le 24 septembre 1976, est diffusé *Scènes de chasse en Bavière* de Peter Fleischmann. Le 26 octobre 1979, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Straub et Huillet est diffusé. En 1982, pour la première fois, un cycle est consacré à un jeune cinéaste allemand, Wim Wenders, et présente *Faux mouvement* le 22 janvier, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, RFA-Autriche, 1971) le 29 du même mois, et enfin *Alice dans les villes* qui est diffusé le 5 février, avant de faire l'objet d'une rediffusion le 24 février 1989. Wim Wenders sera également valorisé en 1994 avec les diffusions de *Paris, Texas* le 25 février, et de *L'Ami américain* (*Der Amerikanische Freund*, RFA-France, 1976) le 4 mars. Cette même année seront diffusés deux films de Percy Adlon, nouvelle figure du cinéma allemand qui marquera surtout les années post-unification, par ses productions allemandes aux allures américaines, et ses productions américaines, avec *Zuckerbaby* (RFA, 1984) diffusé le 4 février, et *Rosalie goes shopping* (RFA, 1988) le 18 du même mois. Entre temps, le 26 juin 1984, a lieu la diffusion du film *Le Règne de Naples* (*Neapolitanische Geschwister*, RFA-Italie, 1978), peut-être le film le plus accessible de Schroeter, selon la presse. *Le Tambour* de Schlöndorff, quant à lui, est diffusé le 15 mars 1991.

La programmation des émissions *Les dossiers de l'écran* fait également apparaître plusieurs films du « jeune cinéma allemand », mais aussi des films allemands moins connus des années 1950 et *Das Attentat – Der Tod des Engelbert Dollfuss* (RFA, 1967) de Franz Peter Wirth, associé à la thématique « Le premier mort de la seconde guerre mondiale », diffusé le 20 février 1973. Le concept de l'émission est de proposer un thème d'actualité, et de diffuser un film en lien direct. Ainsi, trois films du « nouveau cinéma allemand » sont diffusés sur plusieurs saisons. Le 25 juillet 1977 est diffusé *Aguirre, la colère de Dieu* de Werner Herzog, associé à la thématique « Les conquistadors ». Le mois de mars 1978 est marqué par deux diffusions du film de Schlöndorff, *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, les 6 et 20, sur le thème « La presse et la vie privée ». Enfin, le 21 juillet 1980, *Les dossiers de l'écran* diffusent *L'Échiquier de la passion* (*Schwarz und weiss wie Tage und Nächte*, RFA-Autriche, 1978) de Wolfgang Petersen, adaptation du célèbre roman de Zweig, sur la thématique « Les fous des échecs ». Deux films du cinéaste Helmut Käutner sont diffusés *: Le Général du diable* lors de la première saison durant laquelle de nombreux thèmes portaient sur différents aspects du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale, le 18 mai 1967, sur la thématique de « La résistance à Hitler ». Le second

du film, depuis sa première diffusion en République Fédérale, à la télévision, le 7 janvier 1970 (soit un an avant de mourir).

film de Käutner diffusé est son biopic *Ludwig II de Bavière* (*Ludwig II.*, RFA, 1954) datant de 1955, la thématique étant éponyme. La diffusion a lieu le 20 février 1973. D'autres films allemands sont utilisés pour illustrer des thématiques en lien avec la Seconde Guerre comme *Hanussen, l'astrologue d'Hitler* (*Hanussen*, RFA, 1955) réalisé par O.W. Fischer et Georg Marischka, diffusé le 6 janvier 1971 sous la thématique « Le mage d'Hitler et les mages de l'histoire », ou en lien avec l'histoire de l'Allemagne comme *Bismarck* (Allemagne, 1940) de Wolfgang Liebeneiner diffusé le 4 avril 1974 sous la thématique de « L'unification de l'Allemagne ». Un film d'un autre réalisateur de la même génération, *Civilisations perdues*[669] (*Erinnerungen an die Zukunft*, RFA, 1969) d'Harald Reinl est diffusé le 27 septembre 1972 dans le cadre de la thématique « Les connaissances de l'antiquité ». Notons enfin, durant la troisième saison, la diffusion de deux films de l'époque de Weimar : *Quatre de l'infanterie* de Pabst, dans la thématique « La guerre au front en 1918 » le 12 novembre 1969 et *M le maudit* de Lang, le 15 avril 1970, sous la thématique « Ces criminels malades ». La programmation de l'émission de télévision *Cinéma sans visa*, aussi courte soit elle – l'émission fondée par Jean Lacouture et Jean-Claude Guillebaud, est diffusée de 1982 à 1986 – a également retenu notre attention, faisant émerger deux jeunes cinéastes allemands, Reinhard Hauff et Peter Lilienthal. Le 24 février 1983 a lieu la diffusion du film *Le Couteau dans la tête* (*Messer im Kopf*, RFA, 1978) du premier cinéaste, et le 28 avril de la même année *L'Insurrection* (*La Insurrección*, Costa Rica-RFA, 1980) du second.

c. La promotion par les jeux télévisés : Les Fiches de Monsieur Cinéma

Une émission très populaire consacrée au cinéma participe à la promotion de certains films durant les années 1970 et 1980 : *Monsieur Cinéma*, présenté par le célèbre Pierre Tchernia. Il s'agit d'un jeu télévisé qui ne diffuse pas de films, mais il entretient l'intérêt et suscite la curiosité du public pour le cinéma. Depuis 1976 sont éditées les fameuses *Fiches de Monsieur Cinéma* à l'initiative de Marc Combier, largement diffusées dans les foyers français. Plusieurs fiches sont consacrées à des films du « jeune cinéma allemand », donnant ainsi, une nouvelle

[669] Plus connu sous le titre de *Présence des extra-terrestres*, nominé aux Oscars dans la catégorie du meilleur documentaire en 1970, il s'agit d'une mise en images des théories exposées dans le célèbre essai éponyme écrit par Erich von Däniken, publié en langue française en 1969, Paris, Robert Laffont.

fois, l'opportunité à une large partie de la population d'entrer en contact avec eux, de les connaître, même dans le cas où ils ne les auraient pas vus directement. Le nombre de fiches étant très important, nous avons choisi d'effectuer une recherche par réalisateur, ce qui se justifie d'autant plus que souvent, on voit apparaître des morceaux de filmographies de plusieurs cinéastes-auteurs. C'est le cas de plusieurs jeunes cinéastes allemands comme Wim Wenders (25 films dont 9 produits durant notre période), Rainer Werner Fassbinder (20 films), Werner Herzog (18 films dont 8 films de la période qui nous intéresse), Wolfgang Petersen (12 films dont 4 produits durant notre période), Volker Schlöndorff (15 films dont un coréalisé avec von Trotta, et donc en tout 7 produits durant notre période), Margarethe von Trotta (10 films dont 3 films de notre période). Dans une moindre mesure, le réalisateur suisse qui réalise de nombreux films en Allemagne de l'Ouest, Daniel Schmid (5 films dont un seul est postérieur à la période étudiée), Werner Schroeter (5 films, dont un hors période), Uli Edel (4 films), Helma Sanders-Brahms (4 films dont 2 produits pendant notre période), Straub et Huillet (3 films), Robert Van Ackeren (2 films), Hans Jürgen Syberberg (2 films) et Peter Fleischmann (2 films), aussi trois films du réalisateur yougoslave Aleksandar Petrović dont la production allemande adaptée d'un roman de Böll, *Portrait de groupe avec dame*. D'autres réalisateurs n'apparaissent que pour un film, c'est le cas des productions *Les Anges de fer* (*Engel aus Eisen*, RFA, 1980) de Thomas Brasch, *Jakob le menteur* (*Jakob der Lügner*, RDA, 1974) de Frank Beyer, *La Femme gauchère* (*Die linkshändige Frau*, RFA, 1977) de Peter Handke, *Le Couteau dans la tête* de Reinhard Hauff, *Spectre* (*The Boogeyman*, USA, 1980) d'Ulli Lommel, *La Femme d'en face* (*Die Frau gegenüber*, RFA, 1977) d'Hans Noever, les trois *Heimat* d'Edgar Reitz (*Heimat. Eine deutsche Chronik*, RFA, 1981 ; *Die zweite Heimat. Chronik einer Jungend in 13 Filmen*, RFA/Allemagne, 1988 ; *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende*, Allemagne, 2002) et *Taxi zum Klo* (RFA, 1980) de Frank Ripploh.

On trouve également plusieurs films des années 1950-1960, le « nanar » d'horreur allemand *La Mort dans le filet* (*Ein Toter hing im Netz*, RFA, 1959) de Fritz Böttcher, *Mandragore* (*Alraune*, RFA, 1952) d'Artur Maria Rabenalt qui mêle horreur et science-fiction, *La Belle et l'empereur* (Die schöne Lügnerin, RFA-France, 1959) d'Axel von Ambesser, *Hanussen, l'astrologue d'Hitler*, *08/15*, *Les Assassins sont parmi nous*, *Étoiles* et *L'Espion de Tokyo* (*Verrat an Deutschland/Der Fall Dr. Sorge*, RFA, 1954) du réalisateur Veit Harlan dont sont aussi répertoriés trois films de propagande nazie : le célèbre *Juif Süss*, *La Ville dorée*, et *Kolberg* (Allemagne, 1943-45). Nous trouvons également plusieurs films d'Helmut Käutner, *Le Dernier pont*, *Le Général du diable*, *Louis II*, le tragique *Lumière dans la nuit* adapté d'une nouvelle de

Maupassant et réalisé sous le Troisième Reich et *Monpti* (RFA, 1957) ; cinq films d'Ernst Marischka mettant en scène Romy Schneider, cinq films de Géza von Radványi, et quatre films de Bernhard Wicki. Les « maîtres » du cinéma de Weimar sont également présents, en particulier Fritz Lang avec 36 productions, allemandes et hollywoodiennes. William Dieterle est associé à 15 films, 9 films de Murnau, 18 films de von Sternberg, 14 films de Pabst, 25 de Siodmak, 17 de Sirk et 5 d'Ulmer. On trouve également les films *Le Golem*, le spectaculaire *Prisonniers de la montagne/L'Enfer blanc du Piz Palü* issu d'une collaboration entre Pabst et le réalisateur de films de montagne Arnold Franck, également associé au film *La Lumière bleue* de Leni Riefensthal, *Asphalte* (*Asphalt*, Autriche-RFA, 1951) de Joe May, dont on trouve également la production américaine *Le Retour de l'homme invisible* (*The Invisible Man Returns*, USA, 1940) et enfin *Le Cabinet du docteur Caligari*.

Parmi les productions étrangères de réalisateurs allemands on trouve également *La Malédiction des hommes-chats* (*The Curse of Cat People*, USA, 1944) de Günther von Fritsch et Robert Wise, *Les Mains d'Orlac* (*Orlacs Hände*, Autriche, 1924) et *La Momie* (*The Mummy*, USA, 1932) de Karl Freund, 11 films de Kurt Bernhardt, deux films d'Erick Charrell, quatre de Kurt Neumann, *L'Excentrique Ginger Ted* (*Vessel of Wrath*, GB, 1938) d'Erich Pommer, trois films de Gottfried Reinhardt et 2 films de Walter Reisch. On trouve également plusieurs films d'animation de Wolfgang Reitherman (7), savoir-faire dans lequel les Allemands semblent s'illustrer, le plus ancien film d'animation allemand figure au sein de la liste, *Les Aventures du Prince Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Allemagne, 1923) de Lotte Reininger. Enfin, nous trouvons plusieurs productions allemandes des années 1930 – en dehors de celles de Veit Harlan déjà citées, deux films de propagande de Leni Riefenshatl sont mentionnés, *Le Triomphe de la volonté* et *Les Dieux du stade*, ainsi qu'un film réalisé par Hans Steinhoff, *Le Jeune hitlérien Quex* qui figure par erreur dans la liste des films d'Hans Noever ; on trouve également de cette période *Emile et les détectives* de Lamprecht, *Symphonie inachevée* de Willi Forst et enfin *Victor et Victoria* (*Viktor und Viktoria*, Allemagne, 1933) de Reinhold Schünzel – et une seule des années 1940, *Les Aventures fantastiques du baron Munchhausen*.

Finalement, on observe une certaine symétrie de la diffusion télévisuelle par rapport à l'offre en salles dans les années 1970, puisque les deux principaux courants valorisés sont l'expressionnisme et le nouveau cinéma. On observe également des parallèles avec la programmation ciné-club. La télévision propose en fait une offre très variée de cinéma allemand, traversant les périodes et les genres, du documentaire au film d'horreur en passant par des films d'auteurs. Sous cet angle, la télévision apparaît en fait comme un moyen pour le

téléspectateur des années 1970, jeune ou moins jeune, de construire son expérience du cinéma, et de développer sa cinéphilie. Cette dernière, avec l'apparition de la télévision, se construit tant sur les films diffusés en salles qu'à la télévision. C'est en particulier vérifiable auprès des publics les plus prolétaires, qui ont déserté les salles de cinéma, mais pas le cinéma lui-même, puisqu'ils continuent à consommer des films par le biais de la télévision. C'est également vrai pour leurs enfants, qui deviennent adolescents puis adultes au cours des années 1970-1980. La variété de l'offre peut sans doute également permettre d'expliquer en partie l'évolution de certains cinéphiles, plus jeunes, vers des pratiques « de niche » dans les années 1980. L'offre apparaît en fait comme exigeante, à l'image du public de l'époque, plus averti, plus informé, et prompt à construire par lui-même son parcours de spectateur. La télévision permet de consommer de nombreux films à moindre coût. Peu valorisée par les intellectuels attachés au cinéma, tant dans les critiques des revues spécialisées que dans les ouvrages universitaires ou les discours les plus communs, la télévision est alors souvent pour eux synonyme de mort du cinéma et d'abrutissement populaire. Ils la rendent responsable des désertions des salles de cinéma au cours des années 1960 et 1970, symbole de la mort d'un art, qui pourtant, paradoxalement, a continué d'exister au travers de ce médium. Avec le recul nous voyons en effet, qu'il s'agit d'un « simple » changement dans la pratique de consommation : le remplacement de la sortie régulière au cinéma par la vision d'un film dans l'espace domestique. Nous avons tenté d'observer la télévision sans jugement de valeur mais comme un moyen d'accéder aux films par une large part de la population, un moyen direct, mais aussi indirect. Les différents concepts et créneaux des émissions offrent ainsi différents cadres dans lesquels les spectateurs peuvent faire l'expérience des films du « jeune cinéma allemand ». Leur inscription dans les *Fiches de Monsieur Cinéma* par exemple, donne à des films du « jeune cinéma allemand » une valeur aux yeux des spectateurs, le fait d'en parler comme des références cinématographiques signale qu'ils méritent d'être vus. L'émission *Les Dossiers de l'écran* constitue, quant à elle, une valorisation du cinéma comme outil de compréhension de la société, en utilisant un film comme miroir de cette société. Un usage qu'on fait encore aujourd'hui des films du « jeune cinéma allemand » et de leurs réalisateurs.

6. Festivals associatifs

Les festivals associatifs — à la différence des dispositifs publics, intégralement pris en charge par l'État ou les collectivités locales — constituent, en l'absence de données statistiques fiables sur la circulation des films dans le réseau des ciné-clubs français un indicateur de leur rôle dans la diffusion d'une cinématographie. En effet, le développement de nombreux festivals de cinéma à la fin des années 1970 s'inscrit dans le prolongement du mouvement ciné-club. Comme le signale alors René Prédal, « ces rencontres qu'organisent les ciné-clubs ressemblent de plus en plus à des "mini festivals" qui prennent progressivement le pas sur l'activité annuelle de ces derniers. »[670]. Alors que les festivals n'étaient d'abord considérés que comme des « "foires aux films" »[671] :

> « les échanges entre ces deux lieux d'expression cinéphiles n'ont cessé de se multiplier depuis les années 60. Déjà en 1965, le ciné-club des Amis du Cinéma créait à Perpignan le désormais célèbre festival "Confrontation" tandis que, quatre ans plus tard, Pierre Henri Deleau, animateur d'un ciné-club à Lille, était à l'initiative de la création de la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes. »[672]

En 1971, la création de la Fédération Française des Festivals de Films, réunissant les directeurs de festivals, marque le début d'une décennie riche en festivals en tout genre qui seront plus ou moins pérennes. Les acteurs sont souvent les mêmes que pour les ciné-clubs, ceux de l'action culturelle. La revue *Image et Son* voyait en 1980 un « phénomène social »[673] dans cet engouement pour les festivals. Léo Souillés-Debats note, à propos de la création en 1970 du Festival de Chambéry par la FFCC, que la

[670] Léo Souillés-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, *op.cit.*, p.714.

[671] Vincent Pinel cité par Souillés-Debats, *Ibid.*

[672] Léo Souillés-Debats, *Ibid.*.

[673] « La festivalité, un phénomène social », *La Revue du cinéma-Image et Son*, n°348, mars 1980, p.2-3, cité par Souillés-Debats.

> « transformation officielle d'une manifestation ciné-clubiste en festival annonce déjà les transformations futures de nombreux ciné-clubs qui voient dans ces rencontres un moyen d'associer l'échange cinéphile et une programmation récente et audacieuse, libérée des contraintes du catalogue des fédérations. Une formule d'autant plus souple du fait qu'elle n'oblige à aucun engagement, laissant au cinéphile une liberté de consommation à laquelle tient tout particulièrement une nouvelle génération de spectateurs qui cultive sa cinéphilie par l'apprentissage individuel et l'auto-formation. »[674]

De ce point de vue, on relève que les festivals associatifs ont été non seulement des lieux de diffusion en France des films du « jeune cinéma allemand », mais de véritables lieux de promotion, le plus souvent d'un auteur, ou du courant cinématographique tout entier. Plusieurs festivals accordent une large part de leur programme au « jeune cinéma allemand ».

L'édition des *Journées internationales du jeune cinéma* de Suresnes qui se déroule du 31 mars au 2 avril 1979 en est un premier exemple. L'Allemagne de l'Ouest est à l'honneur – avec l'Australie et la France – au Théâtre Jean Vilar qui est alors le Centre culturel de la ville de Suresnes. Quatre films y sont diffusés, tous relativement inédits en France, *La Femme d'en face* qui a déjà été diffusé à Cannes, à l'occasion de la *Semaine de la critique* en 1978, *Les Noces de Shirin* (*Shirins Hochzeit*, RFA, 1975-76) d'Helma Sanders-Brahms, *Le Règne de Naples* de Schroeter – qui était présent, ainsi que Hans Noever – et *La Mort est mon métier* (*Aus einem deutschen Leben*, RFA, 1976-77) de Theodor Kotulla, qui semble être découvert en France à ce moment-là.

Le second festival notable est le *Festival du jeune cinéma allemand* qui a lieu à Nanterre, aux mois de février et mars 1981, à l'initiative de la Maison de la culture de Nanterre et avec la collaboration de l'Institut Goethe à Paris et de l'ambassade d'Allemagne Fédérale. Sa programmation est composée de films inédits, et de films déjà connus du public. Cinquante films du « jeune cinéma allemand » y sont projetés – dont *Le Règne de Naples*, *Karl May – À la recherche du paradis perdu* (*Karl May*, Hans Jürgen Syberberg, RFA, 1974), deux parties de *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1979, *Les Années de la faim* (*Hungerjahre*, Jutta Brückner, RFA, 1979), *Allemagne mère blafarde* et *Palermo* (*Palermo oder Wolfsburg*, Werner Schroeter, RFA-Suisse, 1979) – en présence de plusieurs réalisateurs

[674] Souillés-Debats, *Ibid*., p.715.

et réalisatrices, notamment Jutta Brückner, Peter Lilienthal et l'inconnu Tankred Dorst. Projections auxquelles s'ajoutent des débats et des expositions, dans différents lieux, le Musée d'Art Moderne et l'ARC, au Goethe Institut et à la Maison de la culture de Nanterre[675].

> « Plus que d'une rétrospective – de nombreux films inédits y sont présentés – il s'agit ici de l'exploration en profondeur d'une vague encore méconnue et dont l'originalité et la vigueur ne peuvent que nous interpeller [note associée : La présence de distributeurs, entre autres celle de Jacques Robert, peut faire espérer une diffusion prochaine de certains d'entre-eux]. En marge d'une production dont les impératifs commerciaux modèlent, s'ils ne les freinent, les élans créateurs, s'élabore depuis plus de dix ans tout un cinéma qui peu distribué, a su s'affirmer par un style, une vision originale, résolument insérée dans la modernité où il s'élabore. »[676]

Le *Festival International des Films de Femmes de Créteil* – qui se déroule généralement sur une semaine, au mois de mars, depuis 1979 – nous confronte à une autre forme de promotion du « jeune cinéma allemand ». Fondé par Jacqueline (« Jackie ») Buet et Elisabeth Tréhard, le festival s'inscrit dans les efforts du Mouvement de Libération des Femmes, par la mise en place de structures féminines et féministes, visant à la fois à valoriser les créations féminines, et dans le même mouvement encourager les « stratégies féminines de valorisation professionnelle »[677]. L'inscription dans le Mouvement de Libération des Femmes est revendiquée par les deux fondatrices, comme en témoigne le rapport publié à l'occasion de la *Conférence Internationale sur la Femme, le Cinéma et la Vidéo*, qui s'est tenue à Amsterdam du 25 au 31 mai 1981[678] :

[675] Ces précieuses informations proviennent de Louis Marcorelles, « Cinquante films à Nanterre. Allemagne d'Aujourd'hui », *Le Monde*, 7 janvier 1981.

[676] Didier Goldschmidt, « Entre violence et sensation. Le Festival du jeune cinéma allemand à Nanterre réunit les audaces d'une génération déchirée. », *Cinématographe*, n°65, février 1981, p.63-64.

[677] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*, p.128.

[678] *Conférence Internationale sur la Femme, le Cinéma et la Vidéo*, Amsterdam, 25-31 mai 1981.

> « Notre projet, loin de nier la nécessité d'une structure plus radicalement féministe, tente de relancer au niveau d'un large public les questions que le mouvement de libération des femmes a rendues urgentes : celle du statut des femmes, de leur image, de leur recherche d'identité, de leurs tentatives de se dégager des rôles traditionnels… Notre volonté est de faire se dérouler des débats qui impliquent dans le même lieu hommes et femmes. La révolution culturelle et politique que constitue la rupture des femmes avec les modèles traditionnels doit avoir un impact à tous les niveaux de l'activité culturelle en France.
> En tant qu'organisatrices du festival, investies personnellement dans le mouvement de libération des femmes, nous tentons d'assurer cette tâche à l'intérieur d'une institution qui nous emploie. Sans renier notre féminisme nous tentons de résoudre ce qu'il y a de difficultés à le vivre dans une société dont nous n'avons pas choisi les structures. […] »[679]

Il ne s'agit pas uniquement d'un lieu de projection de films mais aussi d'un lieu de rencontres professionnelles basées sur la sororité et les affinités politiques et artistiques, dans l'objectif de construire des dispositifs concrets pour améliorer la condition des femmes dans l'industrie cinématographique et en particulier pour assurer la distribution de leurs films[680]. Le Festival du Film de Femmes apparaît rapidement comme l'événement déclencheur, qui a permis l'existence des films de jeunes cinéastes allemandes sur le marché français :

> « Il a fallu l'initiative du Festival de Sceaux, en 1979, pour que soient introduits en France les films de femmes cinéastes d'Outre-Rhin. C'est à Sceaux que furent présentés *Les Noces de Shirin* et *Allemagne, mère blafarde* de Helma Sanders-Brahms, *Personnalité réduite de toute part* de Helke Sander, *Les Années de la faim* de Jutta Bruckner, c'est là, l'année dernière que fut découverte Margarethe von Trotta avec *Schwestern oder die Balance des Glucks*. »[681]

---

[679] Jacqueline Buet, Elisabeth Tréhard, « 3ème Festival de Films de Femmes », p.1, in *Conférence Internationale sur la Femme, le Cinéma et la Vidéo*, Amsterdam, 25-31 mai 1981, p.33.

[680] Cela a d'ailleurs abouti à la création d'une société de distribution L'Une Distribution, et a participé à la fondation du Syndicat des Travailleuses du Cinéma et de la Télévision qui rassemblent alors techniciennes, réalisatrices, comédiennes et autres professionnelles.

[681] Carine Varène, Lorène Desbaisieux, « Les cinéastes allemandes », *Cinématographe*, n°77, avril 1982, p.75. Ce qui n'est pas tout à fait exact cela dit, puisque les deux premiers films entièrement réalisés par une femme dans les salles en France sont *Sous les pavés, la plage* (*Unter dem Pflaster ist der Strand*, RFA, 1975), sorti à Paris au début du mois de février 1976, et *Le Second éveil* de Christa Klages, sorti à Paris au début du mois de novembre 1978, dans plusieurs salles, en Version Originale Sous-Titrée.

Par ce biais, de nombreux films du « jeune cinéma allemand » sont diffusés en France. En effet, lors de sa première édition, au Centre d'Action Culturelle « Les Gémeaux » à Sceaux : sur les vingt-sept productions diffusées, neuf sont en provenance d'Allemagne de l'Ouest, ce qui représente le plus grand nombre de films de la même nationalité, puisque le pays suivant, le Canada, n'en diffuse que quatre. Deux productions de Jutta Brückner sont diffusées, le documentaire télévisuel *Fais ce que tu peux, advienne que pourra !* (*Tue recht und scheue niemand*, RFA, 1975) et *Une fille totalement dépravée* (*Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen – Ein Tag im Leben der Rita Rischak*, RFA, 1976-77), tous deux produits par la chaine allemande ZDF, un film de Claudia Holldack, *Mille chansons sans ton* (*Tausend lieder ohne Ton*, RFA, 1977), également produit par la ZDF, *Si c'est ça le destin* (*Von wegen "Schicksal"*, Helga Reidemeister, RFA, 1978), *Les Passions d'Erika* (*Erika's Leidenschaften*, Ula Stöckl, RFA, 1976), *La Patience des femmes fait le pouvoir des hommes* (*Die macht der Männer ist die Geduld der Frauen*, RFA, 1978) de Cristina Perincioli – réalisatrice d'origine suisse, établie à Berlin à partir de 1968 pour intégrer Deutschen Film- und Fernsehakademie de Berlin –, *Les Noces de Shirin* d'Helma Sanders-Brahms, et enfin, *Personnalité réduite de toutes parts* (*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*, RFA, 1977) par Helke Sander, figure importante du mouvement féministe en Allemagne de l'Ouest.

Les cinéastes allemandes seront des collaboratrices pérennes avec une présence récurrente, des rétrospectives leur seront régulièrement consacrées comme celle de l'œuvre d'Helma Sanders-Brahms lors de l'édition de 1985 qui s'est tenue du 16 au 24 mars. La situation se répète pendant plusieurs années : en mars 1980 avec 7 films d'Allemagne de l'Ouest sur les vingt-sept longs métrages diffusés lors de cette édition, six sur vingt-sept en 1981 (ainsi qu'un film en provenance d'Allemagne de l'Est), cinq sur dix-huit en 1982, et 12 sur vingt-six l'année suivante, dont six courts métrages coproduits par la France et la RFA réunis sous le même titre, *Les Filles héréditaires* (France-RFA, 1982), produit d'une collaboration entre six réalisatrices françaises et allemandes – Viviane Berthommier avec *Retour d'Allemagne*, Ula Stöckl avec *Un père peut en cacher un autre*, Danielle Dubroux avec *Sœur Anne, ne vois-tu rien venir*, Jutta Brückner avec *Les Racines en l'air*, Helma Sanders avec *Message – Mensonge* et Marie-Claire Questerbert avec *Dérapage* –, à force de fréquentation du Festival du Film de Femmes.

Les festivals apparaissent ainsi comme des moyens de faire découvrir de nouveaux et nouvelles cinéastes, et d'authentifier des mouvements cinématographiques, de les faire exister en tant que tels. Ils apparaissent aussi comme des espaces de rencontres entre les professionnels –

particulièrement visible dans le cas du Festival du film de femmes. Le choix de films, « récents et audacieux », témoigne, en même temps, d'une certaine vision du cinéma qui considère finalement les films comme des outils d'éducation populaire. Valeur éducative accordée aux films du « jeune cinéma allemand », qu'on retrouve au même moment, au début des années 1980, avec leur diffusion dans d'autres dispositifs d'éducation, plus institutionnels.

7. Les ciné-clubs et la diffusion de films allemands

Les informations données par Léo Souillés-Debats[682] sur la circulation des films dans le réseau des ciné-clubs français durant la période qui s'étend de 1969 à 1999 doivent être mises en relation avec l'apparition de nouvelles formes de diffusion des films dans un contexte éducatif. Elles favorisent, dans le cas des ciné-clubs lycéens, l'établissement d'un lien entre les films et les programmes scolaires, notamment dans le cas des apprentissages linguistiques.

Selon Souillés-Debats, parmi les films les plus vus de la saison 1974-1975, on retrouve des films anciens, les contes *Trois cadeaux merveilleux*, *La Fontaine des lutins*, *L'Histoire du petit Muck*, le classique expressionniste *Metropolis* et la coproduction franco-allemande qui avait reçu un certain succès à sa sortie *Le Passage du Rhin* (André Cayatte, France-RFA, 1960). Les ciné-clubs constituent un moyen de diffusion de films d'Allemagne de l'Est, comme *L'Histoire du petit Muck*, on trouve aussi *Comment on réveille les princesses* (*Jak se budí princezny*, Václav Vorlícek, Tchécoslovaquie-RDA, 1978).

Parmi le classement des cent meilleurs films du secteur non commercial établi pour la saison 1979-1980, on trouve *Aguirre, la colère de dieu*, et *L'Énigme de Kaspar Hauser*. Deux productions réalisées par Werner Herzog dont la seconde, *L'Énigme de Kaspar Hauser*, a reçu un refus de dérogation par la commission de la DR50 de 1974 à 1977, comme le film de science-fiction *Smog* (RFA, 1972) de Wolfgang Petersen. Ce dernier est inconnu en France, il a initialement été produit par et pour la télévision. Il s'agit d'un faux documentaire catastrophe sur un brouillard qui envahi en quelques jours la région de la Ruhr, et cause des problèmes respiratoires graves, pouvant mener à la mort, comme cela s'est réellement produit à Londres

[682] Voir Léo Souillés-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, sous la direction de Fabrice Montebello, soutenue à l'Université de Lorraine le 2 décembre 2013. Publiée – sous le même titre – par l'Association Française de Recherche sur le Cinéma (AFRHC) en 2017.

en 1952 ou en Belgique, à Engis, en 1930. On ne sait pas si ce film a finalement réussi à obtenir une dérogation pour pouvoir être diffusé dans le circuit de l'UFOLEIS, contrairement à *L'Énigme de Kaspar Hauser*. Plusieurs films allemands obtiennent une dérogation entre 1975 et 1977, ce qui nous assure d'une diffusion effective – et parfois tardive par rapport à leur date de production initiale – : *Aguirre la colère de dieu*, *Le Droit du plus fort* (*Faustrecht der Freiheit*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1974), *La Faille*, *Feu de paille, Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Le Marchand des quatre saisons* (*Händler der vier Jahreszeiten*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1971), *La Roulette chinoise* (*Chinesisches Roulette*, Rainer Werner Fassbinder, RFA-France, 1976), *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach*, et enfin, *Tous les autres s'appellent Ali*.

La dérogation exigée pour la projection de certains films du « jeune cinéma allemand » est significative. Les ciné-clubs sont entrés en 1964 dans une phase d'institutionnalisation, leur offrant moins de liberté de programmation, ou tout du moins, leur imposant un cadre réglementé par l'État dans la diffusion des films, selon les lois du marché, en fonction du circuit commercial, ce qu'on appelle en termes techniques une chronologie. Désormais, les films ne peuvent être diffusés dans le circuit des ciné-clubs que quatre ans après l'obtention d'un visa par le CNC. Dans le cas où on souhaiterait que le film soit diffusé avant ces quatre années, le dossier doit être évalué par une commission. Fondée en 1964, la commission des dérogations – composée de représentants des différents secteurs : exploitation, distribution, production, fédération des ciné-clubs, sous l'égide du CNC – se réunit pour estimer la possibilité de déroger à la règle des quatre ans. Si on ne connait pas forcément les raisons qui ont motivé la commission à accepter ou à refuser une dérogation, il semble que ses motivations pendant la période qui nous concerne, c'est-à-dire après la suppression de la censure giscardienne en 1975, relèvent d'enjeux économiques entre distributeurs et exploitants, là où on s'attendrait presqu'instinctivement à des enjeux politiques.

a. Les ciné-clubs scolaires

L'obtention de dérogation permet la diffusion de films nouveaux en ciné-clubs, et l'appropriation presqu'immédiate par le public des dernières créations de jeunes cinéastes. Elle confirme, dans notre cas, l'élargissement des médiums de diffusion des films du « jeune cinéma

allemand » au contexte scolaire au sens large, allant du lycée à l'Université. C'est ce qu'illustre ce témoignage d'un jeune lycéen de 1980, Jean-François Baillon, intéressant parce qu'il montre l'interpénétration dans une ville française du ciné-club scolaire et du ciné-club adulte :

> « Les faits remontent à l'année scolaire 1980-1981, à Marmande (sous-préfecture du département du Lot-et-Garonne). J'étais alors lycéen [en deuxième année] et j'avais rejoint un ciné-club animé par un groupe d'enseignants (principalement, il y avait aussi un journaliste de la presse locale et une salariée de la Maison de la Presse). Les séances se déroulaient dans une salle qu'un cinéma local mettait à notre disposition […un cinéma qui, par ailleurs, « projetait des films en exclusivité, en V.O. »]. Je l'ai rejoint parce que j'avais gagné un concours organisé par le journal Sud-Ouest et les membres de ce ciné-club m'avaient ainsi repéré (j'étais en lycée privé, alors que ces enseignants étaient au lycée public). »[683]

C'est ainsi que Jean-François Baillon découvre le « nouveau cinéma allemand », et commence à se passionner pour lui :

> « Les films étaient brièvement présentés en début de séance par un des membres du ciné-club […] J'avais présenté "La ballade de Bruno" de Werner Herzog, et c'est ainsi que je me suis documenté sur le Nouveau Cinéma Allemand (Fassbinder, Herzog, Schlöndorff). ».

Il est intéressant de remarquer les doutes qui animent Baillon quant à l'ordre dans lequel il a vu les films. Lorsqu'il s'agit d'évoquer son premier souvenir du « nouveau cinéma allemand », Baillon admet une hésitation entre *La Ballade de Bruno* (*Stroszek*, RFA, 1976) et *Nosferatu, fantôme de la nuit*. *La Ballade de Bruno* étant sorti avant *Nosferatu*, l'affection personnelle joue un rôle dans la construction de la mémoire du cinéma :

> « J'ai tout de même un souvenir plus précis de "*Nosferatu*", qui m'a beaucoup marqué. Notamment toute la partie de l'arrivée de Bruno Ganz au château. Mais c'est un film que j'ai revu plusieurs fois depuis. »

Cela renvoie aussi à l'idée que la mémoire cinématographique des spectateurs se construit à partir de films vus dans différents contextes : dans le cadre d'une séance de ciné-club scolaire, ou par sa propre initiative d'aller au cinéma, ou même par le biais de la télévision. Parmi les films marquants cités par Baillon, il se rappelle avoir vu *L'Honneur perdu de Katharina Blum*

[683] Ces propos et ceux qui suivent sont issus d'un échange écrit – via courriel – avec Jean-François Baillon, le 26 novembre 2019.

à la télévision. De la même manière que la mémoire du « nouveau cinéma allemand » peut très bien se construire sur des films que l'on connaît sans les avoir vus nous-mêmes. Le témoignage de Baillon montre aussi qu'il associe aussi le courant du « nouveau cinéma allemand » à certains cinéastes et films avant d'en avoir fait l'expérience directe. Les discussions entre cinéphiles – membres de ciné-club – participent ainsi à la connaissance du mouvement cinématographique allemand par la valorisation de certaines figures :

> « À l'époque les films de Fassbinder m'étaient tous inconnus. Je sais que les membres du ciné-club en parlaient beaucoup, de même qu'ils parlaient beaucoup de films comme "L'Allemagne en automne". »

La circulation des films du « jeune cinéma allemand » dans les ciné-clubs est ainsi stimulée par la curiosité du public et son attention, au-delà d'une vision du cinéma en tant que patrimoine artistique, à la valeur d'actualité des fictions cinématographiques. Ce public des ciné-clubs est alors encore très diversifié socialement, comme en témoignent les indications fournies par Baillon :

> « Les copies étaient choisies dans le catalogue de l'UFOLEIS. Les séances étaient ouvertes au public. Je pense qu'il devait y avoir un tarif membres du ciné-club et un tarif général. Les billets se prenaient à la caisse du cinéma, pour autant que je m'en souvienne. Les séances étaient plutôt assidûment fréquentées. J'ai le souvenir d'une salle de taille correcte, je dirais une jauge de 150 ou 200 places mais ce serait à vérifier. Je n'ai pas de souvenir précis de qui venait. Je ne saurais pas dire si le public était plutôt jeune, par exemple. Rétrospectivement et si je compare à d'autres expériences ultérieures, je dirais tout de même que j'ai le souvenir, même vague, d'un public diversifié (par exemple, j'interviens quelquefois au cinéma de Pessac et le public est beaucoup plus homogène, c'est-à-dire âgé, j'ai d'ailleurs eu l'occasion d'en discuter avec l'équipe de ce cinéma). […] la programmation du ciné-club, elle visait à être diversifiée et, je dirais avec le recul, pédagogique, voire didactique. Il y avait eu une séance sur "Pain et chocolat" de Franco Brusati, par exemple. J'ai du mal à me souvenir de tout parce qu'il est possible que certaines séances auxquelles j'ai assisté à l'époque aient été des séances de ciné-club et que je ne m'en souvienne pas ou l'inverse (je pense par exemple à "Annie Hall"). »

Si le cas de Jean-François Baillon nous permet de questionner plus précisément les années 1980, un autre cas nous permet de nous intéresser, cette fois, aux années 1970, et de changer de lieu, tout en restant dans le domaine de l'éducation. En effet, l'Université, par le biais de ses ciné-clubs étudiants, très présents dans les 1970, est également un lieu de diffusion des films du

« jeune cinéma allemand ». Il s'agit du lieu dans lequel Jean-Marc Leveratto peut satisfaire sa passion pour le cinéma. Leveratto s'inscrit en première année de philosophie à l'Université de Nancy en 1971 :

> « […] il y a beaucoup de ciné-clubs, des ciné-clubs le soir. Je me souviens, j'en rigole, à un moment je dis à des amis, tu sais moi à la fac je peux aller voir un film tous les soirs, tous les soirs y a un ciné-club quoi. »[684]

A l'occasion de ces séances, Leveratto découvre la figure de Fassbinder, avec la diffusion des *Larmes amères de Petra von Kant* :

> « […] je me souviens très bien avoir vu *Les Larmes amères de Petra von Kant* dans un amphi quoi. Je ne sais pas si c'est quelqu'un qui m'avait emmené, ou quelqu'un qui m'avait dit… En tout cas c'était la première fois que je voyais du Fassbinder. »

Puis *Leçons d'histoire* (*Geschichtsunterricht*, Italie-RFA, 1972) de Straub et Huillet :

> « […] je me déplace au grand amphi de la fac de droit, de sciences économiques à l'époque c'était au centre de Nancy, la fac de Lettres est un peu extérieure tu sais donc j'y vais spécialement donc j'ai vraiment envie de voir ce film là et c'est en fait *Leçons d'histoire*. […] parce que là je connais Brecht et je vais voir vraiment ce que c'est cette adaptation des *Affaires de Mr Jules César* et je suis effectivement interloqué quand je vois le film, mais je reste jusqu'au bout hein, y a beaucoup de gens qui s'en vont… »

[684] Ces propos et ceux qui suivent sont issus d'un entretien oral avec Jean-Marc Leveratto, le 23 décembre 2018.

Les ciné-clubs lui permettent également de voir des films classiques, les chefs d'œuvre expressionnistes :

> « […] il y a tellement de films qui passent dans ta vie qu'il faut vraiment un effort de remémoration, je pense par exemple en avoir vu beaucoup en ciné-club mais comme ça directement je ne serai pas capable de faire référence, ce qu'il y a de sûr c'est qu'en cherchant il y a des choses que j'ai vues au ciné-club, d'ailleurs il n'était pas possible de les voir autrement comme euh les classiques hein, *Le Cabinet du docteur Caligari*, et puis surtout oui effectivement les Lang quoi, les Lang de la première période quoi. C'est très familier donc si tu veux pour moi comme tous les consommateurs ordinaires en fait, y a une école allemande quoi, y a un cinéma allemand, et euh oui alors par exemple évidemment *M le maudit*. Alors *M le maudit* je pense que j'ai dû le voir aussi soit au ciné-club du lycée, soit le voir au ciné-club de la fac mais euh… »

Cette dernière remarque montre une hésitation par rapport au lieu de vision des films, ce qui montre que la cinéphilie se construit à partir de l'ensemble des films qu'on a vus, quel que soit le support (même si le support importe évidemment, puisqu'il donne un cadre à la séance, et de fait, induit une manière d'évaluer les films), comme nous l'avons observé dans le cas de Jean-François Baillon. Cela apparaît également dans le témoignage de Françoise Lartillot, qui mêle ses souvenirs de lycéenne et d'étudiante, au travers de l'expérience d'*Aguirre* en ciné-club :

> « […] il y avait des ciné-clubs de lycée où l'on pouvait voir l'un ou l'autre film. C'est ainsi que j'avais vu *Aguirre ou la colère de dieu* de Werner Herzog, j'ai un souvenir vague d'une salle utilisée dans les bâtiments du lycée Henri Poincaré de Nancy, mais il est bien possible que je l'aie vu ailleurs qu'au lycée (je ne m'en souviens plus exactement). »[685]

Ce qui est intéressant et relie finalement les entretiens, c'est ce mélange des différents supports de visualisation des films. On voit bien que leur amour du cinéma ne s'est pas exclusivement construit à partir de films vus en salles, mais bien à partir d'une consommation de films à la télévision, en ciné-club – dans un cadre scolaire ou celui, plus « libre » qu'est le cadre universitaire.

[685] Échange écrit – via courriel – datant du 19 novembre 2019.

> « […] Il y a un film qui me marque énormément mais toujours au ciné-club de la fac, je t'en avais parlé une fois déjà je crois, c'est l'histoire d'un homosexuel dans un village de Bavière [*Scènes de chasse en Bavière* (1969)]. […]… Pendant mes années de fac, c'est ça 71, 72, 73, 74, 75… je pense l'avoir plutôt vu en 1972 je me souviens que ça m'a beaucoup marqué. […] ce film de Fleischmann c'est un grand film humaniste, je suis touché par le propos, je suis touché par la manière de filmer, je suis touché par la découverte, tu sais, de la Bavière**…** »

L'hésitation sur les dates – qui rejoint certaines hésitations de Baillon – signale la confusion temporelle qui caractérise souvent la remémoration de notre expérience cinématographique. Ce qui montre aussi que nos souvenirs des films s'organisent d'une manière assez complexe.

b. Le cas des ciné-clubs allemands en France : le Goethe Institut

Le réseau des ciné-clubs communique, par le biais du partenariat, avec d'autres réseaux de diffusion culturelle. Dans le cas des films allemands, le réseau des Goethe Institut a joué, depuis sa fondation en 1951, un rôle important dans la diffusion des films allemands en France. De la même manière que les salles « art et essai », ce réseau des Goethe Institut est présent dans plusieurs grandes villes de France, huit en l'occurrence. Il s'agit de Lille, Lyon, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Strasbourg, Nancy et Paris[686]. Les ciné-clubs, comme les festivals, les cinémathèques, les institutions éducatives, sont des partenaires primordiaux des Goethe Institut lorsqu'il s'agit de programmation cinématographique, une activité régulière du Goethe Institut, utilisée comme un moyen d'apprentissage linguistique et de valorisation de la vie culturelle allemande. Un exemple caractéristique est la diffusion, en 1981, d'*Allemagne mère blafarde*, en présence de la réalisatrice, au ciné-club des femmes de Toulouse, raconté par Irène Corradin :

[686] Il est intéressant de remarquer que parmi ces villes où sont implantés des Instituts Goethe, Nancy, Paris, Lille et Strasbourg sont les grandes villes où les films du jeune cinéma allemand sont le plus souvent diffusés, et vus, comme l'indiquait l'étude de Juliette Farcy, plus haut.

> « […] au Goethe Institut, il y avait Françoise Courtiade[687]. Donc là par exemple j'ai vu Helma Sanders-Brahms. On l'a programmé en 81, le film est sorti en 80, on l'a programmé en 81, pourquoi ? Parce qu'on avait le lien avec Françoise Courtiade. Elle travaillait au Goethe Institut, elle s'occupait du cinéma, donc elle faisait venir les réalisatrices de Berlin, donc on n'avait pas à payer le voyage. On n'avait pas payé le film, donc il y avait une projection au Cratère, au Centre Culturel, ou je ne sais plus où, et après on avait notre … Nous, on le faisait ça, le film pouvait être programmé officiellement en ville par le Goethe et après on le récupérait pour une séance non-mixte pour le ciné-club. »[688]

Le Goethe Institut a donc largement participé – et participe encore aujourd'hui – à la connaissance du « jeune cinéma allemand » en France[689]. Il dispose notamment d'un catalogue de films, en construction depuis 1957 environ (date de création de l'Institut de Lille), qui centralise les archives. Conçu :

> « […] d'abord essentiellement autour de documentaires institutionnels sur l'Allemagne, (avec une richesse thématique étonnante : la géographie allemande, l'histoire, les arts et bien sûr, les cours de langue filmés comme la fameuse série noir et blanc *Guten Tag* des années 60) […] le catalogue s'est enrichi de films de fictions et une diffusion cinématographique très active s'est développée sur l'ensemble de la France autour du cinéma expressionniste allemand et de grands noms du cinéma d'auteur des années 60 et 70, avec des films de R.W. Fassbinder, V. Schlöndorff, W. Herzog, JM Straub, parmi bien d'autres encore. Si l'intérêt pour leurs œuvres n'a pas diminué par la suite, le cinéma allemand des années 1980 à 2000 fut quasiment absent en France. »[690]

---

[687] Françoise Courtiade, militante au MLF, était alors responsable de la programmation cinéma, théâtre et danse du Goethe-Institut de Toulouse.

[688] Entretien avec Irène Corradin, fondatrice du ciné-club des femmes de Toulouse, réalisé par Léo Souillés-Debats le 13 mars 2012, et retranscrit par mes soins.

[689] Martine Floch, « Le Goethe-Institut et le cinéma allemand », *Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui, "Allemagne d'aujourd'hui"*, n°227, janvier 2019, p.168-185. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2019-1-page-168.htm].

[690] « La réponse de Dorothée Ulrich », *Ibid.*, p.169.

Le fait que le Goethe Institut valorise ces films[691] signale que ces derniers constituent un enjeu pour la reconnaissance de l'Allemagne de l'Ouest à l'étranger et pour la connaissance de la culture allemande en France. Les films du « jeune cinéma allemand » s'inscrivent**,** de ce point de vue, dans la culture légitime, la culture institutionnalisée. Comme nous l'évoquions dans l'introduction, la circulation des films dans le réseau des ciné-clubs français (1969-1999) doit être mise en relation avec l'apparition de nouvelles formes d'action culturelle étatique.

Souillés-Debats signale un lien direct entre la fin des ciné-clubs et le développement des dispositifs d'éducation à l'image mis en place par le Centre National de la Cinématographie et le ministère de la Culture à la fin des années 1980. Bien que nos recherches n'aient pas été menées de manière systématique pour ces dispositifs, le fait que nos cinéastes apparaissent dans les listes des films programmés[692] témoigne de la valeur culturelle qui leur est accordée. En tant que valeur éducative, elle s'inscrit directement dans l'esprit ciné-club, de « […] cet héritage d'un cinéma éducatif, voire éducateur, qui considère avant tout le film comme un support pédagogique. »[693]. Mais l'investissement du Ministère de la culture entraîne une articulation de cette vision du cinéma éducateur avec la promotion de la valeur artistique du cinéma, de la reconnaissance du film « […] comme une œuvre artistique qui s'agit alors d'étudier au même titre qu'un livre ou un tableau. »[694]. Le mélange est palpable dans le contenu des fiches pédagogiques, qui sont, pour celles que nous avons consultées en tout cas, issues d'une collaboration entre les *Cahiers du cinéma*, le Centre National de la Cinématographie, le ministère de la Culture et le ministère de l'éducation nationale. Ces dispositifs sont nés d'un souci d'éduquer à la fois par l'image, et à l'image. Éduquer le citoyen par le film (versant éducatif), et éduquer l'individu au cinéma par l'image (versant culturel). Ces dispositifs ont cependant la particularité d'avoir lieu pendant les temps scolaires mais à l'extérieur de l'établissement scolaire, dans une salle de cinéma souvent.

---

[691] En 1983, le Goethe participe à la diffusion de la traduction de l'ouvrage institutionnel – émanant de Inter Nationes fondée à Bonn en 1952, qui fusionne avec le Goethe au début des années 2000 – de Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinzler, *Le film en République fédérale d'Allemagne, op.cit.*, 1983.

[692] Quelques exemples : *L'Histoire sans fin* (Die unendliche Geschichte, Wolfgang Petersen, RFA, 1983-84) figure dans la liste des films « école et cinéma » de 2014-2015 ; *Tous les autres s'appellent Ali* figure dans la liste « lycéens et apprentis au cinéma » de 2014-2018.

[693] Souillés-Debats, thèse de doctorat, *op.cit.*, p.723.

[694] *Ibid*.

Il est évident qu'à l'époque, les moyens techniques pour la diffusion des films en salles de classe n'étaient pas aussi développés qu'aujourd'hui avec le développement des usages du numérique. Mais les films n'étaient pas inconnus pour autant, et étaient utilisés.

Des biais pouvaient être employés, comme c'est le cas du film *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*, qui constitue un souvenir pour beaucoup de personnes qui traversaient l'adolescence dans les années 1980, dans le cadre scolaire et non-scolaire. C'est sans doute le livre qui a d'abord été étudié, mais nul doute que les élèves qui ont lu le livre ont été tentés de voir le film, d'autant plus que ce dernier contient un concert de David Bowie, artiste très en vogue dans les années 1980 et au-delà, les deux sont sortis en France la même année, en 1981. Notons aussi que le livre est étudié dans les écoles allemandes.

Au sein d'un manuel scolaire datant de 1981, réalisé par plusieurs professeurs agrégés et certifiés, sous l'égide d'un Inspecteur Général de l'Instruction Publique, destiné aux enseignants du secondaire[695], nous trouvons l'étude d'un extrait de l'ouvrage de Christiane Felscherinow. La question de la drogue n'y est pas abordée, il s'agit ici d'une description, du point de vue d'une jeune enfant, d'une ville satellite près de Berlin, Gropiusstadt. Cette description met l'accent sur la privation de liberté des enfants, elle décrit un lieu fait de gratte-ciel et de panneaux d'interdiction, immeubles à l'intérieur desquels les enfants ne peuvent ni courir, ni faire de patin à roulettes, et à l'extérieur desquels les aires de jeux sont réglementées par des horaires d'accès, et où l'on interdit l'accès à la pelouse des parcs. Christiane y raconte comment les enfants s'amusaient à des jeux interdits, notamment avec les ascenseurs, le fameux jeu qui consiste à appuyer successivement sur tous les boutons d'accès aux étages… Ce qui était évidemment mal perçu par les adultes qui les accusaient de vouloir casser les ascenseurs.

L'extrait a été choisi par les auteurs du manuel pour son lexique, mais aussi pour répondre à leur volonté, exprimée dans l'introduction, de « [tracer] […] le cadre de vie [des] pays [de langue allemande] : les grands traits de la géographie physique, l'organisation politique et administrative, […] »[696]. Gropiusstadt fait partie des villes construites autour des grands centres urbains dans les 1960, composés de logements sociaux destinés aux personnes aux plus faibles revenus. Avec la décision d'augmenter les loyers pour les personnes dont la situation

[695] Charles Eckert, Jane Rothemund-Dhuicq, Henri Courtade, Alphonse Jenny, Andre Kleefeld, Paul Schertzer, *Schritt für schritt (second cycle niveau 2)*, Paris, Nathan, « Georges Holderith », 1981.

[696] *Ibid*.

économique s'améliorait, ces derniers partent rapidement, et Gropiusstadt ne concentre presque plus que les populations les plus précaires. L'important succès du livre autobiographique de Christiane F. a participé à faire de Gropiusstadt un « symbole des problèmes rencontrés dans de nombreuses villes satellites, en Allemagne et ailleurs. »[697] : par la description juste de son enfance, extrêmement malheureuse et atrocement banale, passée en partie à Gropiusstadt, entre les coups reçus par son père alcoolique et les violences conjugales récurrentes que subit sa mère. Juste avant de commencer son parcours avec la drogue.

La référence à l'autobiographie de Christiane Felscherinow est donc véhiculée dans le milieu scolaire comme en témoigne la présence de cet extrait au sein de ce manuel. La publication de ce dernier date de 1981, l'année, donc, de la diffusion du film en France, et du livre. Ayant reçu un succès certain en France – le livre comme le film – nous pouvons penser que les enseignants ont perçu un moyen d'intéresser les élèves à la syntaxe allemande par le biais de cet objet apprécié. En même temps que sa présence dans le manuel témoigne de l'attribution d'une valeur pédagogique à l'œuvre, digne de figurer dans un manuel scolaire, donc adaptée au jeune public.

Un autre fait significatif est la présence des films du « jeune cinéma allemand » au programme général du CAPES d'allemand actuel, aux côtés d'autres films et courants artistiques qui ont marqué l'histoire artistique allemande. Ce qui amène forcément à penser que les enseignants et enseignantes d'allemand ont une certaine familiarité avec les films, et que sans doute, plusieurs d'entre eux utilisent, en fonction de leur sensibilité à leur contenu, ces films en cours, pour illustrer des passages de l'histoire allemande par exemple. C'est une situation fréquente à l'Université, au sein des cours qui visent à préparer les étudiants au CAPES d'allemand notamment, mais aussi dans d'autres cours de culture générale. Nous avons reçu le témoignage de Françoise Lartillot[698], germaniste, qui a, par ailleurs, contribué à la diffusion des textes de Kluge en France, et qui nous a dit avoir utilisé la série *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder dans un cours d'histoire des idées sur l'évolution de la société allemande depuis le 18ème siècle.

L'évolution de la place des films du « jeune cinéma allemand » sur le marché cinématographique à partir du milieu des années 1970 témoigne d'un paradoxe, puisque les films sont de plus en plus institutionnalisés. Ce propos est confirmé par le fait que durant cette

[697] Wolfgang Mulke, « Bauhaus. De la ville modèle au quartier sensible – et vice versa », *Goethe-Institut*, décembre 2018. [En ligne : https://www.goethe.de/ins/fr/fr/m/kul/dos/bhs/21412425.html].

[698] Échange écrit – via courriel – datant du 19 et du 21 novembre 2019.

période, plusieurs films du « jeune cinéma allemand » bénéficient du système d'avance sur recette français[699]. Nous l'avons vu, *Les Désarrois de l'élève Törless* est le premier film allemand à concourir, en 1966[700]. Dans les années 1970, une petite vague de nouveaux films allemands l'obtiennent également : *La Faille* de Peter Fleischmann en 1974, *Roulette chinoise* de Rainer Werner Fassbinder en 1977. En 1978, trois films de jeunes réalisateurs allemands l'obtiennent : *Flocons d'or* de Werner Schroeter, *La Maladie de Hambourg* de Peter Fleischmann, et *Le Tambour* de Volker Schlöndorff. En 1982, enfin, on trouve *Querelle* (*Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel*, RFA-France, 1982) de Rainer Werner Fassbinder et une coproduction franco-suisse de Daniel Schmid, co-réalisée avec Delia Cancela et Pablo Meshejian, *Hécate* (*Hécate, maîtresse de la nuit*, France-Suisse, 1982).

La création du système d'avance sur recettes s'inscrit dans l'esprit de l' « exception culturelle » française, une politique culturelle « marquée par la volonté d'opposer une résistance culturelle et économique à l'hégémonie hollywoodienne. »[701]. Pour Montebello, le système d'avance sur recettes traduit en fait une nouvelle norme de la qualité cinématographique nationale, qui est le cinéma d'auteur :

> « Dans le discours de la puissance publique, le soutien à la production cinématographique cède progressivement la place au soutien à la création cinématographique et se traduit concrètement par une progression des aides sélectives au détriment des aides automatiques. »[702]

Les films du « jeune cinéma allemand », par le jeu du système français d'avance sur recettes, en viennent ainsi à bénéficier d'un soutien institutionnel, témoignant d'une qualité artistique institutionnellement reconnue. Or, ils sont en même temps porteurs d'une dimension très critique des institutions, comme nous allons le voir dans la partie suivante. L'étude de leurs

---

[699] À l'occasion des 45 ans de ce système d'aide à la production cinématographique, le CNC publie la liste des « 1865 films qui ont bénéficié d'une avance sur recettes avant leur réalisation entre 1960 et 2004. » : *45 ans d'avance sur recettes*, Centre National de la Cinématographie, p.11.

[700] « Les années indiquées sont celles de la signature des conventions entre les producteurs et le CNC et non celles des avis favorables émis par la commission. », *Ibid.*

[701] Christel Taillibert, « Les Film Festival Studies, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *art.cit.*, p.141.

[702] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op.cit.*, p.117-118.

thématiques, très ancrées dans la société allemande et questionnant son rapport à l'histoire, au passé, permettront d'éclairer ce paradoxe.

Chapitre 2. Les principales thématiques des films allemands

Le traitement de l'histoire allemande est une question fondamentale dans la production des jeunes cinéastes des années 1970. Le rapport à l'histoire allemande se manifeste au travers des différentes formes. Celles qui nous semble les plus fréquentes et les plus importantes sont celles de l'apparition récurrente de figures du passé dans les films – réelles ou fictives –, celle de l'utilisation de l'histoire comme temporalité narrative, et celle du questionnement de la société contemporaine à partir d'une réflexion sur le passé : l'histoire comme outil de compréhension du présent. Enfin, liée à cette dernière, une autre forme de rapport à l'histoire, et plus particulièrement au « passé », s'exprime par le sentiment de nostalgie véhiculé par certains films, intimement liés au désespoir qui a suivi les espoirs révolutionnaires de la fin des années 1960.

1. Les références à des figures controversées du passé

Dans les années 1970, on observe un « retour » de figures controversées de l'histoire allemande dans les films du jeune cinéma, au travers de la mise en scène d'artistes appartenant à d'anciennes générations.

À ce titre, *Karl May – à la recherche du paradis perdu* est édifiant. D'abord, par la figure de Karl May, le créateur du héros *Winnetou*, une figure controversée du fait de l'admiration que lui portait Aldolf Hitler[703]. Personnalité incarnée par la figure non moins controversée du cinéaste Helmut Käutner, qui a tourné plusieurs films pour le régime national-socialiste mais aussi des films de qualité dans l'immédiat après-guerre comme nous l'avons signalé dans la

[703] Voir sur le sujet : Jean-Luc Buard, « "Heute aber ist es in Frankreich sowieso zu spät für May". Trop tard en France pour Karl May ? », Strenae, n°9, *Karl May en France : une réception manquée ?*, 2015. [En ligne : http://journals.openedition.org/strenae/1434]. À noter que Karl May était un auteur à succès lorsqu'Hitler était enfant, il était aussi l'auteur préféré d'Einstein.

première partie. On trouve à ses côtés l'actrice d'origine suédoise Kristina Söderbaum, qui incarne le personnage féminin principal, connue pour sa participation à des films produits sous le régime nazi, en particulier dans le célèbre *Juif Süss*. On y rencontre également l'actrice Lil Dagover, qui incarne une double référence, au cinéma muet de l'époque de Weimar, et au cinéma nazi : Dagover était une des actrices préférées d'Hitler. D'autres figures de l'histoire allemande sont mobilisées : Douglas Sirk, au travers de la présence au casting de la comédienne Mady Rahl, formée auprès de celui qu'on appelait à l'époque Hans Detlef Sierck ; notons également une référence au *Heimatfilm* au travers de la présence de l'acteur Rudolf Pack, connu par *Ma verte bruyère*. Le film mélange des références de différentes périodes, comme un condensé d'une certaine vision de l'histoire culturelle allemande. Ce qui favorise par ailleurs, la construction d'un cinéma national, par la réappropriation de la culture allemande, salie par les nazis, qui a mené les jeunes à une révolte contre les pères, qui semble s'atténuer avec le temps – la sagesse de la maturité ? La génération sans pères semble, dans les années 1970, les retrouver. Comme en témoigne cette remarque de Wim Wenders :

> « Ma génération, le soi-disant "Nouveau Cinéma Allemand" avait très peu de contact avec ces cinéastes **[** Helmut Käutner, Wolfgang Staudte, Kurt Hoffmann, Herbert Vesely, Franz Peter Wirth, Harald Braun, Michael Pfleghar et Bernard Wicki]. Ils auraient pu être nos pères, mais on ne les a pas cherchés ou acceptés. On a essayé de creuser plus loin dans l'histoire pour retrouver les grands-pères, les Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau. Ou les Américains… »[704]

Le sujet du film porte plus particulièrement sur une période de la carrière de May où après avoir connu la gloire avec ses romans de voyage, son honnêteté et sa morale sont remises en question : on l'accuse de ne pas s'être réellement rendu dans les pays qu'il décrit, d'avoir publié des scènes érotiques dans ses premières œuvres, mais aussi d'avoir été plusieurs fois en prison pour des petits délits. Cette idée, combinée avec la présence de figures associées au nazisme, fait que le film pose la question de la possibilité de reconnaitre la qualité d'une œuvre ou d'un artiste qui ont été employés pour servir une idéologie abominable. Pour Syberberg, la réponse est claire. À l'occasion de la sortie du film, il déclare : « Je trouve qu'il n'y a pas d'autres périodes que l'expressionnisme et le cinéma du IIIème Reich pour l'épanouissement du cinéma

[704] Wim Wenders, « Allemagne », article initialement publié sur le site internet du Festival de Cannes à l'occasion de la rétrospective de l'édition de 2011, il n'est plus en ligne mais a été archivé le 5 mai 2012 en lien externe sur la page « Les Quadrilles multicolores » [En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Quadrilles_multicolores].

allemand. »[705]. Siclier, qui rapporte ces propos, note « Ce qui va faire jaser en France où, malgré le livre de Francis Courtade et Pierre Cadars[706], on refuse d'admettre que la cinématographie nazie ait pu produire des œuvres de qualité. »[707].

Il importe également de situer le film dans la pensée de son cinéaste : il s'inscrit dans une trilogie, en rapport avec l'histoire allemande, qui a commencé en 1972 avec *Ludwig* et s'est terminé en 1977 avec *Hitler, un film d'Allemagne* (*Hitler – Ein Film aus Deutschland*, RFA, 1977). En dehors de cette trilogie, citons également son film *Winifred Wagner*, un document dans lequel la belle-fille du compositeur associé au nazisme aborde la question des relations qu'entretenait la famille Wagner avec le dictateur allemand. Wagner s'inscrit d'ailleurs dans la liste des figures controversées, étant très apprécié par Hitler et accusé d'antisémitisme. On retrouve ses compositions musicales dans plusieurs films, comme dans le *Nosferatu* d'Herzog, *Le Pays où rêvent les fourmis vertes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, Werner Herzog, RFA, 1983) et *Parsifal* (Hans Jürgen Syberberg, RFA-France, 1981). On pense évidemment à la scène horriblement belle d'*Apocalypse Now* de Coppola, dans laquelle les soldats américains survolent le Viet Nam et se mettent à tirer sur la population civile sur la composition de Wagner *La Chevauchée des Walkyries* (*Der Walkürenritt*, 1856), dont on connaît l'inspiration d'*Aguirre* par Coppola.

L'emploi de figures rattachées au nazisme est également notable avec le cas d'Evelyn Künneke, qui apparaît dans plusieurs films de Fassbinder et de Rosa von Praunheim. Evelyn Künneke est associée à la « Lili-Marleen-Generation », à laquelle Fassbinder fait référence avec *Lili Marleen*. Evelyn Künneke est une femme de la scène, née en 1921. Elle pratique le chant, la danse, et la comédie – elle a notamment joué dans un film de propagande nazie réalisé par Helmut Käutner, *Au revoir, Franziska* – et s'est illustrée pendant la guerre, durant laquelle elle effectue plusieurs tournées pour remonter le moral des troupes sur les fronts de l'Est, et de l'Ouest. En 1944, elle est arrêtée pour « Defätismus », puis est emprisonnée à Berlin-Tegel l'année suivante – la même prison où a séjourné Franz Biberkopf, le protagoniste de *Berlin Alexanderplatz*. Dans les années 1950, elle s'illustre par plusieurs chansons connues, et termine son heure de gloire avec le spectacle de l'Eurovision en 1958, où elle était en compétition mais

[705] Propos rapporté par Jacques Siclier, *Le Monde*, 18 décembre 1975.

[706] Francis Courtade et Pierre Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, *op.cit.*, préfacé par Raymond Borde.

[707] Jacques Siclier, *Le Monde*, 18 décembre 1975.

n'a finalement pas été sélectionnée. C'est au cinéma qu'elle effectue un retour, dix ans plus tard, en 1968, année pendant laquelle elle tourne dans trois films de genres – le *krimi Strassenbekanntschaften auf St. Pauli* (Werner Klinger, 1968), la comédie *Der Partyphotograph* (Hans-Dieter Bove, 1968) et le film érotique *Gib mir Liebe/ Schrei nach Lust*[708] (Günter Schlesinger, 1968). Au cours de la décennie qui suivra, cette femme de scène est valorisée par les jeunes cinéastes allemands, en particulier Fassbinder et von Praunheim mais aussi Peter Fleischmann – elle joue dans *La Maladie de Hambourg* – et Lothar Lambert – *Berlin Harlem*. Elle n'a sans doute jamais été aussi présente sur les écrans de cinéma et de télévision qu'à cette période avec 17 films – elle avait tourné dans 16 films de 1941 à 1968 ; et elle tourne ensuite dans 9 films de 1981 à 2008. Rosa von Praunheim lui consacre même un documentaire pour la télévision en 1976 au titre explicite, *Ich bin ein Antistar. Das skandalöse Leben der Evelyn Künneke*[709]. Dans un esprit proche, mais sans référence au nazisme, on trouve, durant cette période, un hommage à la chanteuse d'opéra Maria Malibran, par Werner Schroeter (*La Mort de Maria Malibran*). Ce qui traduit un attachement à des figures féminines, des personnalités historiques, d'autres issues du monde de la variété, toujours fortes et fascinantes, qui deviennent parfois des « icônes gay ». En témoigne la circulation de différentes actrices dans les films de plusieurs cinéastes se revendiquant homosexuels. Ce qui contribue par ailleurs à la construction de l'aura de certaines comédiennes, en particulier Hanna Schygulla (Fassbinder) et Magdalena Montezuma (Schroeter).

Künneke apparaît aussi dans *Axel* (*Axel von Auersperg*, RFA, 1973) de Rosa von Praunheim, adaptation du drame en prose « Axël » de l'écrivain français du XIXème siècle, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. Dont la traduction allemande est établie par Hanns Heinz Ewers, membre du NSDAP. Le plus intéressant et le plus provocateur est le mélange des genres dans la distribution. L'acteur Frank Ripploh y incarne la nonne Peggy von Schnottgenberg, et l'actrice Evelyn Künneke l'archidiacre, statut ecclésiastique exclusivement masculin, de la même manière que les nonnes s'inscrivent d'une communauté religieuse féminine. Le film est en réalité un téléfilm puisqu'il est financé pour une grande part par la ZDF, qui réussit finalement à faire supprimer le premier acte, celui de Künneke.

[708] La séquence d'une séance de photographies donnant cours à des ébats sexuels - entre deux femmes, puis rejointes par un homme – est visible sur la plateforme Youtube, vidéo référencée par un titre alternatif, *Schrei nach Lust – Liebe als Köder* [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5KYOClPQvMI].

[709] « Je suis une anti-star. La vie scandaleuse d'Evelyn Künneke ».

2. La Seconde Guerre mondiale comme contexte de la narration

L'histoire récente de l'Allemagne est une thématique récurrente parmi les films allemands qui circulent en France, et cela participe au succès des films à l'international. Au-delà du film allemand, la Seconde Guerre mondiale et le nazisme sont des thématiques très souvent traitées par les cinématographies étrangères. Par exemple, c'est en 1974 qu'est diffusé *Lacombe, Lucien* (France-Italie-RFA, 1974) de Louis Malle sur la période controversée de l'Occupation en France. Citons également une coproduction franco-allemande de l'Ouest beaucoup moins connue, *L'Adolescente* (France-RFA, 1978), réalisée par la célèbre actrice française Jeanne Moreau, dont l'histoire se déroule dans un village français en 1939. Citons aussi le film allemand du cinéaste polonais Krzysztof Zanussi, *Les Chemins dans la nuit* (*Wege in der Nach*t, RFA, 1978), qui aborde les relations entre un officier allemand et une Polonaise en Pologne occupée à la fin des années 1930. Rappelons qu'on assiste, au milieu des années 1970, à la mode des films « rétro », que Jacqueline Nacache définit comme un « phénomène culturel »[710], transnational, dont le point commun réside dans l'intéressement à des périodes situées dans les années 1920, 1930 et 1940.

La thématique traverse non seulement les frontières nationales, mais aussi les genres. C'est par exemple l'époque de production de comédies comme *Le Führer en folie* (Philippe Clair, France-Italie-RFA, 1974), qui proposent des caricatures visant à ridiculiser la figure autoritaire d'Hitler. Dans cette coproduction, Hitler engage des soldats français, qu'il prend pour des sportifs professionnels, pour jouer un match entre la France et l'Allemagne, qui décidera du gagnant de la Seconde Guerre. Il perd un match contre la France et fuit aux États-Unis. Citons également la comédie *Y'en a plein les bottes* (*Champagner aus dem Knobelbecher*, Franz Marischka, RFA, 1975) où deux soldats allemands, en charmante compagnie dans un village en France, en 1944, doivent porter des uniformes américains pour s'enfuir. S'ensuit une série de séquences de malentendus qu'on peut imaginer. Du côté de nos jeunes cinéastes, la caricature comique est notamment employée par Hans Jürgen Syberberg dans son film monumental par sa durée (plus de sept heures) sur le dictateur nazi, *Hitler un film d'Allemagne*. Il y fait référence au film *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, USA, 1940), et contient nombre de séquences qui font osciller le spectateur entre le rire et le malaise : Hitler

[710] Jacqueline Nacache, *Lacombe Lucien de Louis Malle*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, « Clefs concours. Cinéma », 2008, p.11.

qui mord un tapis, Napoléon avec la moustache d'Hitler, une poupée représentant une femme nue, le sexe au-dessus du visage d'une poupée à l'effigie d'Hitler, ou encore un nazi à l'allure imposante, torse nu, qui décapite des poupées.

Du côté des films érotiques, on peut trouver de nombreux exemples. L'exemple du film *Gretchen sans uniforme* (*Eine Armee Gretchen*, Erwin C. Dietrich, Suisse-RFA-Autriche, 1973), visible en version doublée en langue française sur un site russe, est très illustratif. Le film porte sur un « club de femmes », fascinées par Hitler et prêtes à tout pour lui, y compris transmettre des Maladies Sexuellement Transmissibles aux soldats américains. La première séquence se déroule dans une pièce rappelant une salle de classe, les jeunes femmes s'apprêtent à passer un test médical auprès d'un médecin civil, apparemment anti-nazi – il dit « hum hum » à chaque Heil Hitler – pour savoir si elles sont aptes physiquement à combattre sur le front. Elles se déshabillent entièrement, et défilent devant le médecin chacune à leur tour. L'action du film *Madame Kitty* (*Salon Kitty*, Tinto Brass, Italie-RFA-France, 1975) est située en 1939 et s'intéresse aussi à la sexualité des nazis – le « Salon Kitty » a d'ailleurs réellement existé, de la même manière que dans le film. Celui-ci présente de nombreuses scènes érotiques mettant en scène des dirigeants nazis. En effet, un capitaine nazi doit sélectionner des femmes pour les prostituer dans un salon, dirigé par Kitty (Ingrid Thulin). Les femmes sélectionnées sont des espionnes et doivent remettre un rapport après chaque ébat, elles-mêmes espionnées. Citons enfin deux films français, *Elsa Fräulein SS* (Mark Stern, France, 1977) dans lequel « [d]es prostituées provoquent, dans un train spécial, les confidences d'officiers nazis afin de dépister les traîtres au régime. »[711] et *Train spécial pour SS/Train spécial pour Hitler* (Alain Payet, France, 1977) dans lequel « [l]'administration nazie met à disposition des soldats du Front un train spécial de prostituées. »[712].

Ce genre de films est aujourd'hui connu sous la terminologie de *nazisploitation*[713]. Caractérisés par « une vision alternative, excessivement sexualisée et décadente, voire perverse, du national-

[711] « Elsa Fräulein SS », *Fiches du cinéma*, *Tous les films 1977*, 1978, p.486.

[712] *Ibid*., p.494.

[713] Nous n'avons trouvé aucune étude en langue française exclusivement sur le sujet – Jacqueline Nacache l'aborde dans son travail déjà cité sur *Lacombe Lucien* ; voir aussi Stéphane François, *Les Mystères du nazisme. Aux sources d'un fantasme contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, en particulier le troisième chapitre « L'écho populaire d'une contre-culture », p.117-137 ; voir aussi Fabrice d'Almeida, *La vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2008 – les études anglo-saxonnes, a contrario, regorgent d'exemples, notamment cet ouvrage collectif : Daniel H. Magilow (éd.), Elizabeth Bridges (éd.), Kristin T. Vander Lugt (éd.), *Nazisploitation ! Tha Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, New York, Continuum, 2012.

socialisme, en l'érotisant à l'excès. »[714]. Susan Sontag, dans son célèbre article[715] identifie une certaine vision du nazisme, reposant notamment sur l'exploration, l'exploitation et l'illustration du concept de banalité du mal, « une vision du nazisme […] qui déploie l'idée selon laquelle le nazisme exerce une irrésistible et sombre fascination, renvoyant à des pulsions souterraines dont nul ne serait protégé. »[716]. La première œuvre significative serait la coproduction germano-italienne *Les Damnés* (*La Caduta degli dei*, Italie-RFA, 1969) de Luchino Visconti, puis *Portier de nuit* (*Il Portiere di notte*, Liliana Cavani, Italie-France, 1974). A cette époque, on s'intéresse à différents aspects du nazisme – au cinéma comme dans les recherches historiques –, la sexualité comme nous l'avons vu, et au travers de cette notion, les rapports de domination/soumission. Cette dimension est très visible dans un autre film de *nazisploitation*, qui mêle les genres de l'érotisme et de l'horreur, *Holocauste nazi : armes secrètes du IIIème Reich* (*La Bestia in calore*, Italie, 1977). Dans lequel une docteure nazie – à l'image des femmes dominatrices dans les pratiques sexuelles sadomasochistes – fait subir des sévices à d'autres femmes dans un château. Mêlant médecine et expérimentations horribles – à l'image des expériences scientifiques menées par les nazis pendant la guerre – elle crée un monstre, enfermé dans une cage, à qui elle donne des femmes, qu'il viole puis tue, non sans effluves de sang. Citons enfin *La Tendresse des loups* (*Die Zärtlichkeit der Wölfe*, Ulli Lommel, RFA, 1972) qui relie la thématique de l'époque pré-nazie à la sexualité, et plus particulièrement l'homosexualité, avec ce film qui s'inspire des crimes du « cannibale de Hanovre », Fritz Haarmann. Le film n'est pas sans rappeler *M le maudit* de Lang qui s'inspire de l'histoire du « vampire de Düsseldorf », le tueur en série allemand Peter Kürten.

Perversité, domination, c'est aussi la figure d'Hitler qui « fascine » à cette époque. Si dans les années 1960, nous avions relevé des figures métaphoriques d'Hitler au travers des personnages autoritaires (par exemple : *Le Cavalier sauvage*), les années 1970 le représentent directement. *Adolf et Marlene* (*Adolf und Marlene*, Ulli Lommel, RFA, 1976) aborde la figure d'Hitler, incarné par Kurt Raab – un des acteurs fétiches de Fassbinder (ce dernier est le producteur du

[714] Stéphane François, *op.cit.* [En ligne : https://www.cairn.info/les-mysteres-du-nazisme--9782130624578.htm].

[715] Susan Sontag, « Fascinating Fascism », *New York Review of Books*, 6 février 1975. Un extrait traduit en français de sa critique du film *Hitler* de Syberberg est publié dans le numéro hors-série n°6 des *Cahiers du cinéma*, février 1980, consacré au cinéaste allemand. Voir aussi à la même époque le dossier « anti-rétro », comprenant un entretien avec Michel Foucault, où il est notamment question de *Portier de nuit*, *Cahiers du cinéma*, n°251-252, juillet-août 1974, p.5-18.

[716] Jacqueline Nacache, *Lacombe Lucien*, *op.cit.*, p.67.

film et il joue aussi un rôle, celui de Ernst). Ce sont les derniers jours de la vie du personnage à la logorrhée verbale insupportable pour le commun des mortels. Le film évoque la passion d'Hitler pour Marlène Dietrich et Zarah Leander au travers du personnage de « la star » – qui apparaît à l'écran de la même manière de Dietrich dans *L'Ange bleu* avec son fameux chapeau et sa cigarette, et qui chante une chanson chantée, dans la réalité, par Leander (« Ich hab vielleicht noch nie geliebt » - « Je n'ai peut-être jamais aimé »), ce qui participe à la construction d'un seul personnage à partir de deux personnalités réelles. C'est à cette époque qu'est diffusé en France le célèbre *Hitler, une carrière* (*Hitler - Eine Karriere*, Christian Herrendoerfer, Joachim Fest, RFA, 1976) – diffusé encore aujourd'hui sur la plateforme *Netflix* – adapté de la biographie à succès réalisée par l'historien allemand Joachim Fest lui-même, traduite et éditée chez Gallimard en deux volumes en 1973. Il s'agit là d'une des premières biographies sur Hitler, qui a suscité de nombreuses controverses, « entre fonctionnalistes et intentionnalistes »[717]. L'historien semble en fait expliquer le nazisme en Allemagne par le charisme d'Hitler, plutôt que par la crise économique qui a durement touché le pays. L'ouvrage paraît à l'époque de la « querelle des historiens », qui se cristallise autour de la place de la Shoah dans la politique menée par les nazis. S'inscrivant parmi les fonctionnalistes, Fest a, par exemple, de prime abord soutenu Ernst Nolte lorsque ce dernier a défendu l'idée selon laquelle les camps de concentration auraient été créés par les nazis en réponse aux goulags mis en place par Staline[718]. Si la « querelle des historiens » est associée aux années 1980, il semble que des débats l'annonçant sont entamés avant. Le film de Syberberg est illustratif : sur une musique composée par Schubert, la voix-off nous annonce qu'il s'agit – notamment – ici de faire le procès d'Hitler. Un peu plus tard, un homme avec un costume blanc, une canne et un chapeau haut-de-forme, le visage recouvert de peinture blanche explique ce que va être le film : pas sur les victimes, sur la spéculation de l'horreur des camps « comme dans les films de gauche », il s'agit de trouver le coupable : « Que serait Hitler sans nous ? ». Il y a une référence aux débats que nous évoquions puisqu'on entend dans le film « la ploutocratie met les Rouges et les nazis dans le même sac. ». La ploutocratie est utilisée pour dénoncer le capitalisme – une société basée sur le pouvoir économique – où la classe dirigeante est la bourgeoisie.

[717] Hélène Camarade, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.164.

[718] Ernst Nolte, « Die Vergangenheit, die nicht vergehen will », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 juin 1986.

Les années 1970 et 1980 sont l'époque des « grands films » sur le nazisme, des « films-spectacles », citons par exemple *Holocauste* qu'on présente aujourd'hui comme une « mini-série » composée de cinq épisodes, d'une durée totale de 475 minutes (presque 8 heures) et le plus tardif *Shoah* (Claude Lanzmann, France-GB, 1985) qui dure quant à lui presque 10 heures (566 minutes). C'est bien le génocide des Juifs qui est au cœur de ces films. La « question juive » est récurrente dans les thématiques, elle apparaissait moins dans les années 1960.

En historiographie, selon les observations d'Hélène Camarade, on observe une forme de continuité entre les années 1960 et les 1970 :

> « Ces années dynamiques sont des années de transition qui préparent les grands thèmes des décennies suivantes. La mémoire de la persécution des juifs s'installe durablement dans le débat public. […] Les recherches font des avancées décisives dans les années 1970 […]. Le Nouveau Cinéma allemand, jeune cinéma contestataire qui se constitue dès 1962 […] produit ses plus importants films critiques sur le passé dans les années 1970 […]. Les années 1960 préparent donc bien le nouveau paradigme mémoriel qui s'enracine, selon Henry Rousso, dans les années 1970 à l'échelle de l'Europe occidentale. »[719]

Des débats commençaient à être alimentés autour de l'État d'Israël, du sionisme, de la constance ou des résurgences des actes antisémites[720]. La particularité de ces débats est qu'ils sont à la fois idéologiques et profondément affectifs, liés à la Shoah. Straub et Huillet ont consacré trois films à la thématique des Juifs : *Introduction à la "Musique d'accompagnement pour une scène de film" d'Arnold Schoenberg* (*Einleitung zu Arnold Schoenberg Begleitmusik zu einer Lichtspielscene*, RFA, 1972), *Moïse et Aaron* (*Moses und Aron*, RFA, 1974) et *Fortini/Cani* (Italie, 1976). Le documentaire *Anou Banou ou Les Filles de l'utopie* (*Anou Banou oder Die Töchter der Utopie*, Edna Politi, RFA, 1982), diffusé lors de l'édition de 1984 du Festival International du Film de Femmes**,** aborde l'histoire de l'État d'Israël, de sa construction par des femmes en partie – Emma, Yetka, Yehudit, Mita, Pnina et Rachel – nées en Pologne ou

[719] Hélène Camarade, « Le passé national-socialiste […] », *art.cit.*, p.94-95.

[720] On trouve par exemple, à la sortie du documentaire *Hitler une carrière* un article du journal *Le Monde* dont l'introduction relate des résurgences nazies : « Une série d'attentats et de manifestations néonazis ont eu lieu pendant le week-end en France et dans plusieurs pays européens. À Soltau, en Basse-Saxe, une vingtaine de personnes, habillées de noir, ont exprimé leur soutien, le samedi 20 août, à l'ancien colonel SS Herber Kappler […] certains hommes politiques et historiens allemands, tels MM. Willy Brandt, ancien chancelier, ou le professeur Eugen Kogon, s'inquiètent de la hardiesse croissante des groupes extrémistes de droite […] », Manuel Lucbert, « Le IIIème Reich sans étoile jaune », *Le Monde*, 23 août 1977.

en Russie à l'époque des tsars, émigrées en Palestine dans les années vingt. Il s'agit d'un documentaire sur les femmes qui ont créé les premiers kibboutz, donc les sionistes, qui se revendiquaient à l'époque de l'idéologie socialiste – mais aussi anarchiste et communiste libertaire[721]. Elles y évoquent l'utopie qui les portait à la base, et la réalité en devenir des kibboutz. Dans *Les Années de plomb*, Marianne envoie une lettre à Juliane depuis la Jordanie, pour lui raconter son expérience dans le camp d'entraînement du Fatah – parti créé par Yasser Arafat à la fin des années 1950 pour lutter contre la présence des sionistes au sein des territoires palestiniens.

Parmi les grands films sur le nazisme, nous trouvons évidemment *Le Tambour*, ainsi que *Allemagne mère blafarde*[722]. Dans ces deux films, il est question finalement d'un enfant qui traverse la Seconde Guerre mondiale, en Allemagne. Oskar, le petit garçon au cri perçant, dans le premier, et dans le second, la petite Anna (incarnée à différents âges par la fille de la réalisatrice Anna Sanders, et par Miriam Lauer et Sonja Lauer). Au travers de ces personnages, l'expérience des cinéastes, en tant qu'habitants d'Allemagne, nés dans les années 1940, qui se sont construits dans une Allemagne divisée, après avoir connu la guerre depuis les yeux d'enfants – Schlöndorff est né en 1939, Sanders-Brahms en 1940. Cette dimension autobiographique est revendiquée par cette dernière. On pourrait ajouter le film *Portrait de groupe avec dame* qui propose, de la même manière que le roman de Böll dont il est l'adaptation, un voyage dans l'Allemagne de 1936 à l'époque contemporaine (fin des années 1970, donc). Wolfgang Petersen réalise un film de guerre sur l'expérience de guerre dans un sous-marin allemand pendant la Seconde Guerre mondiale, *Le Bateau*. Ce film aux allures de production hollywoodienne est régulièrement programmé à la télévision de nos jours. Il a même fait l'objet de deux suites sous forme de séries éponymes : la première par Wolfgang Petersen lui-même, *Le Bateau* (*Das Boot*, RFA-France-GB-Italie, 1985) et la seconde, plus contemporaine (Johannes W. Betz, Tony Saint, Allemagne-Tchéquie, 2018), sur le sous-marin U-96, de la *Kriegsmarine* (marine du Troisième Reich). Pour son premier film de guerre, Sam Peckinpah propose un retour sur la défaite de l'Allemagne en Crimée en 1943 avec la coproduction *Croix de fer* (*Cross of Iron*, RFA-GB, 1976), dont le héros est incarné par James

[721] Voir par exemple le travail de Sylvain Boulouque, « Les paradoxes des anarchistes face au sionisme et à la naissance de l'État d'Israël », *Archives juives*, janvier 2003, vol.36, p.100-108. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2003-1-page-100.htm].

[722] Dont le titre est une référence à un poème de Brecht datant de 1933 : « Ô Allemagne, mère blafarde ! Comment tes fils t'ont-ils traitée Pour que tu deviennes la risée Ou l'épouvantail des autres peuples… ».

Coburn. Une suite allemande est donnée avec *La Percée d'Avranches* (*Steiner – Das Eiserne Kreuz. 2. Teil*, Andrew V. McLaglen, RFA, 1978) autour du même personnage principal, le sergent Steiner, incarné cette fois par Richard Burton.

La période de l'immédiat après-guerre est régulièrement abordée dans les films étudiés. Par exemple, Thomas Brasch situe l'action de son film *Les Anges de fer* dans le Berlin de l'immédiat après-guerre, encore sous occupation alliée. C'est également le cas d'Edgar Reitz avec son film *Point zéro* (*Stunde Null*, RFA, 1976), qui aborde notamment la Résistance allemande au nazisme, thème inédit qui apparaît dans les années 1970, bien qu'il ait toujours du mal à être accepté. Reitz signale à propos de son film une forme de réconciliation avec les pères, lui aussi

> « Les gens que je décris dans *Stunde Null*, dont certains étaient membres de ma famille, ont été capables de prendre part au Troisième Reich. Les images de ma mémoire semblent contredire les jugements qu'on a portés à la génération de nos parents. Toute cette brutalité dans le domaine politique et en même temps ce bien-être, cette chaleur du foyer dans le domaine privé. […] »[723]

Mais on pense sans doute d'abord à la fameuse trilogie de Fassbinder découverte en France entre 1980 et 1981, composée de *Le Mariage de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, RFA, 1978), *Lili Marleen* et *Lola, une femme allemande* (*Lola*, RFA, 1981). Trilogie à laquelle nous pouvons ajouter *Le Secret de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, RFA, 1981), parfois perçu comme un des volets de la trilogie. Le nazisme et la guerre sont centraux dans ces quatre films qui se déroulent dans l'Allemagne du miracle économique des années 1950. Andrzej Wajda réalise le film *Un amour en Allemagne* (*Eine Liebe in Deutschland*, RFA-France, 1983), qui pourrait être un sujet de Fassbinder[724] : pendant le nazisme, au début des années 1940, dans un village allemand, Pauline (Hanna Schygulla), l'épicière, s'éprend d'un jeune Polonais qui est en Allemagne pour le STO. Ce qui est évidemment interdit. Paulina est rebelle, amoureuse, et suscite jalousie et méfiance. Elle est dénoncée aux autorités par les

[723] Propos rapportés sur le site internet du Festival de La Rochelle, dans la catégorie des archives du Festival, concernant l'édition 1977 lors de laquelle a été diffusé ce film de Reitz. [En ligne : https://festival-larochelle.org/film/point-zero-le/].

[724] *Les Fiches* le mentionnent d'ailleurs : « […] ce sujet qu'un Fassbinder aurait traité avec noirceur, Wajda l'aborde avec limpidité. », *Tous les films 1983*, p.371.

villageois, son beau Polonais fini pendu, et elle est envoyée dans un camp. Son fils revient dans le village une quarantaine d'années plus tard.

Mon père (*Mein Vater*, Fritz Poppenberg, RFA, 1981) est un documentaire oublié, dans lequel « [f]ace à son fils, militant pacifiste, qui tient la caméra, un Allemand de 80 ans parle de son passé, de son goût pour l'Allemagne nazie et de ses déceptions aujourd'hui. »[725]. Les années 1970 semblent être les années de la libération de la parole, de la volonté de comprendre et d'expliquer aux plus jeunes, ce qui était nettement moins le cas dans les années 1960. Dans la même idée, on trouve en effet le film *Les Enfants du n°67 ou Heil Hitler je voudrais du crotin* (*Die Kinder aus Nr. 67 oder Heil Hitler, ich hätt gern 'n paar Pferdeäppel*, Ursula Barthelmess, Werner Meyer, RFA, 1979), un film *a priori* destiné à un public jeune, mettant en scène une amitié entre deux jeunes enfants, Paul (René Schaaf) et Erwin (Bernd Riedel), dans le Berlin des années 1930. Produit par la télévision allemande (ZDF) et Wim Wenders (Road Movies Filmproduktion), ce film humaniste aborde la misère sociale au travers de la réalité de leurs parents – les enfants qui habitent au n°67 veulent organiser une tombola pour aider la famille de Paul –, et le développement du nazisme : l'amitié entre les jeunes garçons se rompt au moment où Paul se lie d'amitié avec les enfants des Jeunesse hitlériennes, et revendique son appartenance au parti nazi.

La période pré-nazie, avec la montée du nazisme, intéresse nos jeunes cinéastes, en particulier Fassbinder qui a traité cette période dans plusieurs films : *La Femme du chef de gare*, mais aussi *Berlin Alexanderplatz* et *Despair* (*Despair – Eine Reise ins Licht*, RFA, 1977). Cela nous renvoie évidemment aux films expressionnistes qui sont diffusés en salles à la même époque. *La Rue sans joie* (*Die freudlose Gasse*, Allemagne, 1925) de Georg Wilhelm Pabst montre la ville de Vienne dans la misère des années 20, *Metropolis* (Fritz Lang, Allemagne, 1925) présente la société dystopique que nous connaissons. *Ventres glacés,* mis en scène par Slatan Dudow, sur un scénario de Bertolt Brecht et Ersnt Ottwalt porte sur la crise qui touche l'Allemagne et plus particulièrement Berlin, avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, en 1931. *Le Testament du docteur Mabuse* met en scène un personnage empreint de folie, dans le Berlin des années 1930. Enfin, *Nosferatu* de Murnau, et le remake éponyme d'Herzog, sortent en salles en même temps.

[725] « Mon père », *Fiches du cinéma, Tous les films 1984*, p.238.

Au-delà de la Seconde Guerre, c'est la mise en scène historique qui caractérise de nombreux films de l'époque. *Le Règne de Naples*, par exemple, est une fresque sur la ville italienne de 1943 à 1971. Mais plus encore, la période de l'empire austro-hongrois, qu'on trouvait dans la série des *Sissi* vingt ans plus tôt. Citons par exemple *Trotta*, sur l'empire austro-hongrois, le déclin d'une famille suite à l'effondrement de l'empire, adapté du roman de Joseph Roth, *La Crypte des capucins* (1938). *Le Coup de grâce* (*Der Fangschuss*, Volker Schlöndorff, RFA-France, 1976), adaptation du roman éponyme de Marguerite Yourcenar, porte sur la passion d'une femme, Sophie (Margarethe von Trotta), dans le contexte de la défaite de l'Allemagne en 1918, et de la révolution bolchévique en Russie. Enfin, *La Marquise d'O* (*Die Marquise von O…*, RFA-France, 1975), coproduction réalisée par Rohmer qui prend aussi pour fond la Russie de 1799.

L'histoire du film *Jakob le menteur* se déroule dans un ghetto en Pologne, nous sommes en 1943. Un soir, Jakob ne respecte pas le couvre-feu et est convoqué par la police – il s'en sortira indemne. À cette occasion, il entend que les soviétiques seraient proches de la frontière, et que la libération serait ainsi imminente. Très vite, la nouvelle se repend dans le ghetto, redonnant enfin de l'espoir à ses habitants. Tout le monde pense que Jakob dispose d'un poste de radio clandestin, qui lui permettrait d'entendre les actualités. Il est donc sollicité pour répondre à des questions, dont il doit bien entendu inventer les réponses. Il se retrouve face à un dilemme : mentir et donner de l'espoir aux personnes qui n'en ont pas eu depuis bien longtemps ? Ou leur dire la vérité et les décevoir profondément ? Jakob est bientôt obligé d'avouer, les rafles et les bombardements se poursuivent. Un de ses amis, Kowalski, se suicide par pendaison lorsqu'il découvre le pot-aux-roses. Le film n'est pas sans rappeler *La Vie est belle* (*La Vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) :

> « […] certaines scènes sont particulièrement touchantes, comme celle où Lina, la petite nièce de Jakob, découvre la supercherie de son oncle mais continue néanmoins de le croire, préférant demeurer dans son rêve… »[726]

[726] « Jakob le menteur », *Fiches du cinéma, Tous les films 1983*, p.214.

3. La lutte armée ou la violence politique

Les groupes d'extrême-gauche qui sont passés à la lutte armée dans les années 1970 – en particulier la *Rote Fraktion Armee*, connue en France sous le nom de Fraction Armée Rouge – est une thématique que l'on retrouve dans un nombre non négligeable de films qui nous occupent. La thématique de l'action politique violente apparaît dans la deuxième moitié des années 1970 – on peut noter que des personnages anarchistes sont représentés dans le film de Fleischmann, *Les Cloches de Silésie*, mais ils restent anecdotiques, de passage, et sont très rarement relevés par la critique – avec *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, *Le Second éveil de Christa Klages*, qui présentent des citoyens allemands « ordinaires », qui, par amour et désespoir, s'engagent, de près ou de loin, dans des actes violents, le hold-up pour Christa, l'amant anarchiste pour Katharina. Avec *L'Allemagne en automne* (*Deutschland im Herbst*, Kluge, Schlöndorff, Brustellin, Sinkel, Fassbinder, Rupé, Cloos, Reitz, Mainka, Schubert, RFA, 1977) et *Les Années de plomb*, puis *La Troisième génération* (*Der dritte Generation*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1978), et beaucoup plus tardivement *La Bande à Baader* (*Der Baader Meinhof Komplex*, Allemagne, 2007) d'Uli Edel, on aborde plus frontalement la *Fraction Armee Rouge*, de la première génération avant tout, celle des enfants des *années de plomb*, et des intellectuels comme Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Holger Meins.

La violence politique est également dans *Maman Küsters s'en va au ciel* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1975), dans lequel Hermann, le mari de Maman Küsters, ouvrier, tue son patron et se suicide. Emma Küsters (Brigitte Mira) s'inscrit d'abord au Parti communiste, avant de se laisser tenter par l'action directe. La réaction violente, l'action politique violente, rejoint évidemment la critique sociale de l'Allemagne de l'Ouest des années 1960-70. *Lina Braake fait sauter la banque* (*Lina Braake oder Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat*, Bernhard Sinkel, RFA, 1974) raconte l'histoire de Lina (Lina Carstens), une octogénaire, qui entend lutter contre l'expropriation dont elle est victime, et qui va la conduire à quitter son logement pour vivre en maison de retraite. Elle y rencontre Gustaf (Fritz Rasp), avec lequel elle élabore un plan pour arnaquer la banque qui est en partie responsable de la perte de sa maison. Le film nous demande finalement si la violence réside dans l'arnaque de Lina, ou plutôt du côté des banques, qui exproprient des personnes âgées pour les éloigner – voire les exclure – de la société en les plaçant en maison de retraite.

Le réalisateur, Bernhard Sinkel, participe à la création collective *L'Allemagne en automne*. *Le Couteau dans la tête* (*Messer im Kopf*, Reinhardt Hauff, RFA, 1978) aborde également la question. Reinhard Hauff réalise d'ailleurs une « reconstitution » filmique du procès de Stammheim (*Stammheim*, RFA, 1985). La lutte armée constitue, une nouvelle fois – avec le nazisme – dans l'histoire du cinéma allemand en France, un des thèmes transversaux au cinéma d'auteur et au cinéma de genres. En témoigne le film policier *Vendredi sanguinaire* (*Blutiger Freitag*, RFA-Italie, 1972) du réalisateur Rolf Olsen (qui s'est illustré dans les mélodrames avant de s'illustrer dans les productions érotiques), qui met en scène une bande, menée par un dangereux criminel échappé de prison, Heinz Klett (Raimund Harmstorf), pour laquelle le braquage prévu d'une banque tourne mal…

Pour nombre d'intellectuels allemands, la formation de la *Rote Armee Fraktion* dans les années 1960 est une conséquence du nazisme, qu'on peut donc considérer comme un effet, une résurgence. Non pas parce que nous les considérons comme des « fascistes de gauche », mais parce que pour beaucoup de gens de gauche, c'est une société de plus en plus répressive et sécuritaire qui les a menés à prendre les armes, et cette société des années 1960-1970 fait régulièrement l'objet de comparaison avec les années sous le nazisme.

Le fascisme apparaît sous un autre paradigme dans les films allemands des années 1970 : celui d'un potentiel retour du fascisme, qui repose sur une définition plus complexe du fascisme, qui ne se réduit plus aux régimes mussolinien et hitlérien – ou l'oublié : franquiste –, mais à l'ensemble des directives perçues, considérées comme autoritaires, dictatoriales, violentes. Un sens qui ne va pas de soi, mais qui a été développé avec l'évolution des études en sciences sociales notamment. Un sens qui n'est pas apparu immédiatement donc, nous en sommes encore à l'époque d'une réflexion sur les formes du fascisme. Réflexion à laquelle les films du « jeune cinéma allemand » ont contribué, en ce qu'ils sont des vecteurs de la pensée de l'École de Francfort et de la théorie critique notamment.

Si dans *La Troisième génération*, les « terroristes » sont présentés par Fassbinder sur le ton de la farce, plus ou moins comme des suppôts du capital, dans *Les Années de plomb*, Margarethe von Trotta, lie directement la naissance des actions politiques violentes à l'histoire récente de l'Allemagne, et à l'histoire familiale de nombreux jeunes allemands de la génération de Margarethe von Trotta (née en 1942). Cela est particulièrement évident dans une scène que nous avons déjà décrite, dans laquelle Marianne et Juliane, enfants, découvrent le documentaire

de Resnais, projeté dans le cadre scolaire. Les deux adolescentes sont éprouvées par cette expérience qui impactera leur formation politique : la première est journaliste, et manifeste de manière « traditionnelle », pacifiquement, notamment pour l'accès au droit à l'avortement, tandis que l'autre se radicalise et prend les armes pour défendre ses idéaux. Margarethe von Trotta décrit la période des années 1960-1970 :

> « Une époque sinistre, dans laquelle nous étouffions, avec le sentiment de ne pouvoir nous libérer que par la violence. Il y a eu un mai 68. Mais pas de réel changement. Est venu alors le terrorisme dans un grand élan idéaliste. Se souvient-on, par exemple, que le premier attentat était un incendie dans un grand magasin, pour protester contre la société de consommation ? (…) À l'origine du terrorisme allemand il y a aussi et surtout cette protestation virulente contre la guerre du Viet Nam. Ulrike Meinhoff, alors journaliste, avait appris que les Américains faisaient fabriquer en RFA le napalm qui leur servait à exterminer des villages entiers. Elle a lancé vainement, des mois durant, le signal d'alarme. Lasse de crier dans le vide, elle s'est décidée, avec d'autres, à aller détruire elle-même les laboratoires en question. La lutte armée a ainsi commencé sur des projets louables et nobles. »[727]

Les films portent avec eux les discours et revendications des étudiants allemands antiautoritaires d'Allemagne de l'Ouest visibles dès la fin des années 1960. Les actes « terroristes » sont identifiés comme relevant de la jeunesse, une jeunesse bien particulière, qui grandit dans la société post-nazie, en rupture avec la génération des parents, qui représente aussi la société du miracle économique, qui n'est qu'une apparence et n'a rien de miraculeux pour la jeunesse d'après-guerre. Un miracle économique qui masque pour eux le désastre écologique, un monde moderne pourri par le consumérisme et l'exploitation des plus pauvres. Un monde dans lequel les guerres continuent, guerres auxquelles les pays « développés » participent allègrement en bombardant le Vietnam notamment, et plus généralement les populations du « Tiers-monde ».

[727] « Personne ne les écoutait, ils sont devenus terroristes », Entretien avec Margarethe von Trotta, *Télérama*, 31 mars 1982.

Cela est très bien résumé par Martine Floch :

> « La RAF […] n'est pas un groupuscule extra-terrestre venu semer la terreur sur terre. Elle fait partie d'un mouvement de révolte très large qui secoue le monde durant les décennies 1960 et 70, au Japon comme aux États-Unis, en Europe comme en Amérique du Sud, en passant par Prague, Belgrade, Cuba et le Proche-Orient. Ce qui fait la spécificité de ce mouvement en Allemagne, très hétérogène, politique et culturel, c'est qu'il est déterminé par le conflit générationnel autour du maintien des élites nazies après-guerre. Un livre d'entretiens avec Thomas Arslan, fils de Veit Harlan réalisateur en 1940 du plus célèbre film antisémite de l'Allemagne nazie *Le Juif Süss* le rappelle : des centaines de dignitaires et de responsables nazis ont été discrètement réintégrés dans l'appareil d'État, la magistrature, l'industrie. Tous s'absolvaient les uns les autres devant les commissions ad hoc et purent ainsi finir impunément leurs jours. La Rote Armee Fraktion est aussi, en autres, le produit de l'anticommunisme forcené de la RFA, le produit d'Auschwitz comme clé de la culpabilité des élites, le produit du Vietnam comme clé de la culpabilité du pouvoir triomphant américain. »[728]

Ce discours a un retentissement en France, une oreille, celle des jeunes gens de gauche de l'époque, ou plus précisément de la Nouvelle gauche. Volonté de comprendre la violence, de chercher à remonter à ses origines, plutôt que de condamner immédiatement les acteurs de cette violence. Cela s'inscrit dans une démarche intellectuelle déjà présente après-guerre en Allemagne au travers des penseurs comme Hannah Arendt – *Les origines du totalitarisme* (1951) – et les principaux représentants de l'École de Francfort, en particulier Herbert Marcuse dont *L'Homme unidimensionnel*[729] est une des lectures phares des nouveaux gauchistes des années 1970. Cela est très illustratif d'un questionnement sur la société, dont est issue une lecture idéologiquement située à gauche. Elle aboutit à un questionnement sur la violence elle-même : qui de la société ou de nos « terroristes rouges » sont les plus violents, finalement ?

---

[728] Martine Floch, « Jean-Gabriel Periot, Une jeunesse allemande. Allemagne 1965-1977. De la bataille des images à la lutte armée. », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°214, octobre-décembre 2015, p.47-48. [En ligne : https://www-cairn-info.fr/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2015-4-page-40.htm]. Elle résumé ici le propos de Pierre-Emmanuel Finzi dans l'introduction au travail de Thomas Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations, la RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, Paris, Tausend augen, 2005, p.4, traduction de Noël Burch.

[729] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1968 et Paris, Éditions de Minuit, 1968, traduit de l'anglais par Monique Wittig.

L'Honneur perdu de Katharina Blum est une adaptation du roman d'Heinrich Böll. En plus de porter un titre éponyme, le film est contemporain au roman. Publié en 1974 en Allemagne de l'Ouest, le film est produit presque simultanément, et sort en 1975 : il rencontre le succès dans son pays d'origine, ce qui est rare pour un film du « jeune cinéma allemand »[730]. La maison d'édition du *Seuil* traduit et publie l'ouvrage de Böll en 1975 quelques mois avant la sortie du film sur le territoire français. Notons que le roman a fait l'objet de nombreuses éditions en France, au fil des décennies, jusqu'à la version de poche en 1996, tirés à nouveau en 2003, puis en 2014, témoignant de son inscription dans le patrimoine français. Le sous-titre de l'ouvrage nous renseigne assez bien sur le message du film (qui, lui, n'emploie pas ce sous-titre) : « L'honneur perdu de Katharina Blum ou Comment peut naître la violence et où elle peut conduire ». Il n'est pas sans rappeler le titre d'un des premiers films identifiés comme relevant du « jeune cinéma allemand » en France, emprunté à Brecht[731], *Non réconciliés, seule la violence aide ou la violence règne*.

Katharina Blum (Angela Winkler) est une jeune femme vivant en Allemagne de l'Ouest. La perte de son honneur est la conséquence du traitement médiatique dont elle fait l'objet par la presse allemande. Jeune femme en apparence rangée, Katharina rencontre Ludwig Götten lors d'une soirée organisée par des amis communs. Il passe la nuit chez elle. Le lendemain, alors que Ludwig est parti, la police débarque violemment chez Katharina. Ludwig est un activiste recherché. Débute alors un procès inhumain, de la part de la police, qui la considère déjà comme coupable, et de la part d'un journal, *Die Zeitung*, au travers du journaliste Tötges, qui enquête dans la vie privée de Katharina, en interrogeant ses proches, la présentant comme coupable, y compris auprès de sa mère, alors hospitalisée. Sa mère meurt sur le coup. Katharina invite le journaliste chez elle. Il lui fait croire à des avances d'ordre sexuel en échange de la paix : elle lui tire une balle et le tue. On comprend alors les raisons qui l'ont conduite, dans la première séquence, à téléphoner au commissariat pour se dénoncer de l'assassinat du journaliste.

[730] Comme l'indique l'étude menée par Juliette Farcy, *art.cit.*, nous pouvons compter trois grands succès en Allemagne de l'Ouest entre 1974 et 1984 : *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, *L'Allemagne en automne* et *Le Tambour*, qui comptabilisent chacun plus d'un million d'entrées. Si le succès d'un film ne peut se réduire à son nombre d'entrées, il semble évident qu'il s'agit d'un indicateur tout de même.

[731] L'exacte citation de Brecht est « Là où règne la violence, il n'est de recours qu'en la violence », issue de la pièce de théâtre *Sainte-Jeanne des abattoirs* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1929-1931).

Le roman de Böll, et le film de Schlöndorff, s'inscrivent en fait dans la dénonciation des méthodes du groupe de presse Springer, le plus important d'Allemagne de l'Ouest, encore aujourd'hui, avec ses nombreux journaux, magazines et sites web, y compris en France. À l'époque, il détient deux journaux quotidiens importants en RFA, *Bild* et *Die Welt*. Le groupe Axel Springer verlag fait l'objet de critiques de la part de la gauche allemande depuis le début des années 60 : *Die Welt* est d'obédience conservatrice et *Bild* relève nettement de la *Klatschpresse*, la presse à sensation. Le conservatisme de la revue est critiqué, mais également – et surtout – la présentation ultra-réductrice des étudiants contestataires, qui y sont comparés à des fascistes, et des terroristes.

Le Second éveil de Christa Klages traite de l'action violente comme moyen d'atteindre le but d'une société plus juste. La fin justifie-t-elle les moyens ? Christa braque une banque pour financer la survie d'une crèche. *Le Second éveil* est inspiré d'une histoire réelle, celle de Margit Czenki, qui joue un rôle dans ce film ainsi que dans *Les Années de plomb*, et collaborera avec Margarethe von Trotta sur différents films, notamment en tant que script girl (*Trois Sœurs* [*Fürchten und Lieben*, Italie-RFA-France, 1987], *Les Années de plomb*, *L'Amie* [RFA-France, 1982]). Von Trotta réalise son premier long-métrage sur son histoire en 1987, *Complices* (*Komplizinnen*, RFA, 1987). Après *Le Second éveil*, Von Trotta réalise, deux ans plus tard, *Les Années de plomb*, sur les parcours de vie des sœurs Ensslin, dans lequel elle questionnera aussi la violence révolutionnaire par la mise en parallèle de deux destins, de deux façons de militer, deux sœurs. En fait, la place des femmes dans la lutte armée est importante, elles représentent une part non négligeable des membres des différentes organisations révolutionnaires armées de par le monde (en Europe comme aux États-Unis ou encore au Japon). C'est le cas au sein de la *Rote Armee Fraktion*, dont les figures principales à l'époque sont non seulement Baader et Meins mais aussi Ensslin et Meinhof[732].

[732] Voir à ce sujet le travail de Fanny Bugnon, *La violence politique au prisme du genre à travers la presse française (1970-1994)*, thèse de doctorat sous la direction de Christine Bard, soutenue en 2011 à l'université d'Angers. Publiée depuis : *Les « Amazones de la terreur » : sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot, 2015.

4. La sexualité

Durant cette décennie marquée par la libération sexuelle, la sexualité est sans doute l'autre thématique la plus fréquente dans les films, du fait de la déferlante de productions relevant du genre de l'érotisme sur le marché. Dans les années 1970, les Allemands continuent de s'illustrer dans le genre de l'« éducation sexuelle » ou « information sexuelle », de films se présentant souvent comme des enquêtes sociologiques au sein de milieu particulier, en plusieurs « Teil » (parties) dont la série des *Schulmädchen-Report* qui a reçu un certain succès[733], en France comme dans d'autres pays[734]. On trouve aussi des *Heimatfilme* érotiques dont le réalisateur bavarois Alois Brummer est le principal représentant.

On note également la présence de plus en plus fréquente de séquences suggestives tant au sein de films de genres — comme l'illustre le film d'épouvante *Le Château de l'horreur* (*Terror ! Il castello delle donne maledette*, Dick Randall, Italie-RFA, 1974), qui contient des « plans érotiques superflus »[735] — que dans le cinéma dit d'auteur. À ce titre, nous pensons aux œuvres de Fassbinder, qui abordent souvent la sexualité. Plusieurs scènes du *Tambour* sont des suggestions d'actes sexuels, entre le très jeune Oskar (David Bennent a 12 ans) et Maria (Katharina Thalbach a 24 ans). Deux séquences s'enchaînent et mettent en scène la découverte de la sexualité par Oskar : dans la première, il découvre avec stupéfaction le sexe de Maria, et y goûte. Dans la seconde, il découvre la relation sexuelle : d'abord par les préliminaires et la montée de l'excitation, métaphorisés par le rituel des deux amants, celui de la « Waldmeisterbrause » : une poudre effervescente et acide dont les jeunes Allemands raffolent à l'époque, qu'Oskar verse dans la main de Maria avant de cracher lui-même dessus pour que son effet effervescent soit activé. Dans cette séquence, Oskar empêche Maria de la lécher : le souvenir du plaisir procuré par cette poudre et le fait qu'on lui empêche de la prendre renvoie au processus d'excitation, de jeux avec l'attente qui est à la base des rapports sexuels. La

[733] Au moins 5 films ont été diffusés en France sur les 13 existants : *Rapports intimes au collège de jeunes filles* (1. Teil), *Les Petits cochonnes* (2. Teil), *Les Provocatrices* (3. Teil), *Chaleurs profondes* (5. Teil) et *Chaleurs humides* (8. Teil).

[734] Dans le cadre du Film Forum 2018 – XXV International Film Studies Conference/XVI MAGIS International Film Studies Spring School, nous avions présenté nos recherches sur la diffusion des films érotiques allemands en France dans les années 1970, et Isak Thorsen (Université de Copenhagen), qui intervenait juste avant nous avait également abordé le succès de cette série de film au Danemark à la même période.

[735] *Analyse des films 1976*, saison 1975, p.323.

séquence se termine sur un réel rapport sexuel, on devine clairement Oskar en dessous du drap, effectuer des mouvements du bassin, allongé sur Maria qui gémit. Une des premières séquences de *L'Honneur perdu de Katharina Blum* peut également être mentionnée. La police entre violemment chez Katharina (Angela Winkler), alors qu'elle prend son petit-déjeuner en peignoir. Le commissaire Beizmenne (Mario Adorf), un sourire en coin, lui demande si l'homme que la police recherche « l'a baisée », un gros plan sur Katharina suggère qu'elle se remémore, agréablement, la nuit passée et répond « ce n'est pas le mot que j'emploierai ». Après le retentissement d'un coup de feu lancé par erreur par un jeune policier qu'on devine débutant et maladroit, le procureur (Rolf Becker) se dirige vers Katharina pour lui ordonner de s'habiller, « vous ne pouvez pas vous exposer à moitié nue devant des fonctionnaires ». Une femme l'accompagne dans la salle de bain et ordonne à un policier armé de rester devant la porte, qui doit rester ouverte. Elle tâte le corps de Katharina avant de lui ordonner de se déshabiller, puis de se pencher en avant. C'est alors que Katharina est nue, penchée, qu'elle lui touche les fesses et les regarde. Katharina, humiliée, se redresse vivement et s'habille sous le regard de la caméra, et probablement celui des policiers en hors champ.

Enfin, une autre dimension du phénomène est l'appropriation du genre de l'érotisme par des cinéastes reconnus comme des auteurs, qui lui confèrent une dimension politique, *Dorothea* de Peter Fleischmann, le film « anarcho-érotique »[736] *Wilhelm Reich – les mystères de l'organisme* de Dusan Makavejev ou *Salon Kitty* de Tinto Brass.

Il nous semble qu'un autre lien entre sexualité et esprit libertaire des années 1970 est à faire : celui de la promotion de la pédophilie au nom de la liberté sexuelle. On défendait alors l'idée que l'enfant avait droit, lui aussi, d'avoir une vie sexuelle, y compris avec des adultes[737]. De nombreux films érotiques mettent en scène des jeunes filles qui ont des rapports sexuels avec des hommes beaucoup plus âgés, comme le dénonce Peter Fleischmann avec son film

[736] « W.R. : les mystères de l'organisme », *Analyse des films OCFC*, 1973, p.502.

[737] À ce sujet, voir le travail du sociologue Pierre Verdrager, *L'enfant interdit. Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*, Paris, Armand Colin, « Individu et société », 2013 ; Une tribune appelant à réviser l'article du code pénal qui régit les relations entre adultes et mineurs, rédigée par Gabriel Matzneff, est signée par plus de 80 intellectuels (Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Deuleuze et Gattari, etc.), et publiée dans *Le Monde*, 26 janvier 1977. On y lit notamment que « La loi française se contredit lorsqu'elle reconnaît une capacité de discernement à un mineur de treize ou quatorze ans qu'elle peut juger et condamner, alors qu'elle lui refuse cette capacité quand il s'agit de sa vie affective et sexuelle. » ou encore « Trois ans de prison pour des caresses et des baisers, cela suffit. ». Elle concernait une affaire d'attentat à la pudeur, de plusieurs adultes envers des enfants, lesquels auraient dit au juge qu'ils étaient consentants. On connait également aujourd'hui les déclarations de Daniel Cohn-Bendit.

Dorothea. Le personnage principal annonce son âge au début du film, elle a 17 ans[738]. Au cours de ses tribulations à la découverte du monde du sexe, caméra au poing à Munich, Dorothea rencontre un photographe plus âgé. Elle se rend plusieurs fois chez lui, la seconde fois, il est en compagnie de plusieurs autres hommes âgés. Dorothea se dénude et, un par un, chaque homme s'adonne à des actes sexuels avec elle. Les scènes ne sont pas montrées, on ne voit que les hommes défiler, l'air exténué, on n'entend aucun son de la part de la jeune femme, au contraire on retrouve Dorothea, allongée sur le lit, nue, immobile. Puis elle se lève et les filme avec sa caméra Super 8. Les hommes, qui paraissaient si fiers en se levant du lit, se couvrent maintenant le visage pour ne pas être reconnus. La série des *Schoolgirls report* présente différents aspects de la sexualité d'adolescentes comme dans *Rapports intimes au collège de jeunes filles*. Citons également *Les Créatures du vice (Liebe unter 17, Veit Relin, RFA, 1971)*, dont la traduction littérale désigne l'amour avant 17 ans, et dont l'affiche états-unienne est édifiante en ce que les arguments de vente confirment nos propos : « No longer a child, not yet a woman », « Love under 17 », « A time when a young girl surrenders to the moment ! ». Citons également *Y a pas de mal à se faire plaisir (Teenager-Report - Die ganz jungen Mädchen*, Robert Furch et André Kétiv, RFA, 1973). Nous pouvons associer à cette thématique le film *Le Tambour* de Volker Schlöndorff, dont certaines controverses font émerger des sentiments de choc et de dégoût, non seulement par l'image des anguilles qui sortent de la tête coupée d'un cheval sur le bord d'une plage, mais par les différentes scènes de sexualité impliquant le petit Oskar, dont le personnage est un adulte dans un corps d'enfant, mais dont l'acteur est bel et bien un enfant.

La période de libération sexuelle est également marquée par l'expression de minorités, comme les homosexuels. L'homosexualité est une thématique importante, qui traverse le « nouveau cinéma allemand », surtout à partir des années 1970[739]. La thématique avait été évoquée par Peter Fleischmann dans *Scènes de chasse en Bavière*, dans lequel le protagoniste, Abram est « accusé » d'être homosexuel. La thématique devient récurrente avec l'arrivée de Fassbinder, comme nous allons le voir en détail, puis de sa « troupe » (*La Tendresse des loups* d'Ulli Lommel, produit par la société de production de Fassbinder).

[738] Précisons que l'actrice qui l'incarne est majeure : Anna Henkel (1953) a vingt ans au moment du début du tournage en 1973.

[739] Voir par exemple le travail de Les Wright, « From outsider to insider : queer politics in German film, 1970-94 », *European Journal of Cultural studies*, n°1, janvier 1998, p.97-121.

Les Larmes amères de Petra von Kant, un des premiers Fassbinder diffusé dans le cadre de la sélection officielle du Festival de Cannes, donne à l'homosexualité féminine une place centrale. Fassbinder aborde également la trans-identité dans *L'Année des treize lunes* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, RFA, 1978) avec le personnage d'Elvira (Volker Spengler) et son histoire tragique, puisqu'elle est rejetée par l'homme pour lequel elle avait changé de sexe. Fassbinder, homosexuel lui-même, représente de manière systématique l'homosexualité masculine au travers de sa filmographie. Elle est alors beaucoup plus taboue que l'homosexualité féminine, le « saphisme » étant accepté comme phantasme masculin depuis des siècles et très présents dans les films, notamment les productions érotiques.

Des personnages homosexuels sont souvent présents dans les films de Fassbinder, dès le début de sa carrière cinématographique, comme dans *Prenez garde à la sainte putain* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, RFA, 1970), dans lequel l'humeur du lunatique Jeff (Lou Castel), le metteur en scène, protagoniste du film, est tributaire de l'attitude de son amant Ricky (Marquard Bohm) envers lui ; dans *Le Rôti de Satan* (*Satansbraten*, RFA, 1975) où le poète démodé et ruiné Walter Kranz (Kurt Raab), se fait passer pour un autre auteur, qu'il a plagié, Stefan George, pour soutirer de l'argent à une admiratrice. Cet auteur étant homosexuel, Walter s'essaie à des pratiques homosexuelles. Son film testament, l'ultime *Querelle*, est une adaptation de l'œuvre de l'auteur homosexuel français Jean Genet, *Querelle de Brest*[740], qui traite aussi de manière récurrente l'homosexualité dans ses œuvres. Ce film quoique raté utilise ce qu'on pourrait appeler une esthétique *queer,* au travers des codes de la culture *queer*. Par exemple, le corps du protagoniste, Georges Querelle (Brad Davis), musclé et luisant, est érotisé. Il n'est pas sans rappeler une des figures de la culture gay, ou plus précisément de la *culture cuir*, popularisée par le dessinateur homosexuel Tom of Finland, avec ses personnages masculins aux corps érotisés, portant une casquette, souvent une moustache, le muscle saillant sous leur veste de cuir – sous laquelle ils arborent parfois un t-shirt blanc moulant –, assez courte pour dévoiler le galbe de leurs fesses dans un jeans très moulant[741].

[740] Publiée en France en 1953 et en 1968 dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, Tome 3, Paris, Gallimard, avec « Pompes funèbres » et « Le pêcheur du Suquet ». Elle fait l'objet d'une publication seule, par la même maison, en 1981, un an avant la sortie du film de Fassbinder en France.

[741] *Querelle* de Fassbinder est cité à ce titre dans le documentaire *Tellement gay ! Homosexualité et pop culture* (Maxime Donzel, France, 2015) diffusé sur *Arte* en juin 2017. Le cinéaste allemand Rosa von Praunheim dont nous allons parler à la fin de cette sous-partie figure parmi les intervenants.

Fassbinder lui-même incarne également une figure d'homosexuel et le revendique. Il a, en ce sens, participé comme d'autres artistes à la découverte ou à l'assomption de l'homosexualité chez des hommes, qui pouvaient assumer leur homosexualité et faire leur *coming out* à cette époque. Dans *Le Droit du plus fort* (*Faustrecht der Freiheit*, RFA, 1974), Rainer Werner Fassbinder incarne le protagoniste homosexuel, Franz Biberkopf, surnommé Fox. Fox est artiste, il se produit dans un univers forain avec son attraction « Fox der sprechender Kopf » (Fox, la tête qui parle) quand le remarque le marchand d'art Max (Karlheinz Böhm), qui introduit Fox le prolo dans un milieu homosexuel bourgeois. Fox y fait la rencontre d'Eugen (Peter Chatel), qui rejette son ami actuel (Harry Baer) pour s'installer avec lui. Très vite, leur relation est entachée par des questions d'argent **:** Fox vient de remporter une grosse somme d'argent au loto (500 000 marks), et commence ainsi à susciter l'intérêt des envieux. Eugen profite de Fox en lui détournant de l'argent à son profit, et tente en même temps de lui inculquer les codes de sa classe sociale, mais les différences sont trop fortes, Fox se ridiculise. Chez Fassbinder, le déterminisme social est indépassable. Fox se suicide, son corps gît dans une station de métro, dépouillé par deux enfants, et ignoré par le marchand d'art. Il est intéressant de signaler une séquence du film, dans laquelle Fassbinder s'installe dans un bar gay, vêtu d'une veste en jeans avec inscrit « Fox », pendant qu'est diffusée la chanson française *Le Métèque* (Georges Moustaki, 1969). Très significative dans ses paroles, c'est durant les événements de 1968 que Moustaki – de confession juive, né en Égypte – s'approprie l'insulte employée en France pour désigner de manière raciste les immigrés d'Afrique du Nord[742]. Dans une logique qu'on qualifierait peut-être aujourd'hui d'inter-sectionnelle, Fassbinder, s'approprie à son tour cette chanson pour construire son personnage, qui s'inscrit aussi dans les minorités exclues et stigmatisées de la société. Le cinéaste a aussi dénoncé le racisme avec *Tous les autres s'appellent Ali* (réalisé à la même période que *Le Droit du plus fort*) ou plus tôt avec *Le Bouc* qui n'est pas sorti en France, ou *Gibier de passage*, diffusé en 1979.

Dans *L'Allemagne en automne*, sa partie – qui est sans doute la plus connue de toutes en France – Fassbinder se met en scène lui-même, dans son appartement, avec son amant de l'époque, l'acteur allemand Armin Meier. La dispute, animée principalement par Fassbinder, est à la fois

[742] D'autres artistes engagés se sont appropriés cette chanson au fil des décennies : la chanteuse française Pia Colombo en 1969, dans un EP produit par Disc AZ avec les chansons *Il est trop tard*, *Les absents* et *Julien* ; et à l'époque contemporaine, citons JoeyStarr dans son album *Gare au Jaguarr*, 2009, Jive/Epic (« Avec ma gueule de métèque, ma ganache de nègre errant, toujours aussi réfractaire à vouloir rentrer dans l'rang ») ; et le chanteur de reggae d'origine ivoirienne Alpha Blondy, reprend aussi cette chanson en modifiant les paroles (« Avec ma gueule de nègre métèque, de Juif errant, de rasta grec, et mes dreadlocks aux quatre vents ») dans son album *Mystic Power*, 2013, Wagram Music.

intime et politique. Sous le choc de l'annonce médiatique de la mort des grandes figures de la RAF, Baader, Ensslin et Jan Carl Raspe, Fassbinder exprime sa colère profonde contre les personnes qui, comme son amant et sa mère, considèrent comme justifiée et normale la répression d'État menée contre les « terroristes rouges », jusqu'à leur mise à mort à Stammheim – Fassbinder ne croit pas en leur suicide.

Au-delà de la filmographie de Fassbinder, l'homosexualité traverse régulièrement l'œuvre d'autres cinéastes allemands dont certains films sont diffusés en France à la même période. C'est par exemple le cas de Werner Schroeter qui évoque le saphisme dans *Willow springs* (Werner Schroeter, RFA, 1972), et raconte une histoire d'amour homosexuelle dans *Le Voyage blanc*. Schroeter est ouvertement homosexuel, au-delà de la thématique, c'est une esthétique relevant de la culture gay qui est utilisée régulièrement par le cinéaste dans ces films, au travers des figures féminines fortes (Maria Malibran), et l'usage d'un style *camp*, utilisé par certains historiens de l'art pour qualifier un style flamboyant, excessif, à l'image de l'univers pailleté des *drag queen*, dans lequel Schroeter s'illustre. Il convient également de citer la réalisatrice lesbienne Ulrike Ottinger, dont les films sont exclusivement diffusés – en France – en festival, notamment dans le cadre du Festival International du Film de Femmes, où elle a son public. Citons par exemple *Madame X, souveraine absolue* (*Madame X – Eine absolute Herrscherin*, RFA, 1977), *Freak Orlando* (RFA, 1981) et *Le Portrait de Dorian Gray* (*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, 1983) dont le protagoniste est incarné par une femme, Veruschka von Lehndorff, aux côtés de l'actrice française Delphine Seyrig, qui incarne Frau Dr. Mabuse.

De manière plus anecdotique, Wolfgang Petersen, quelques années avant son film de guerre aux allures de production hollywoodienne, *Le Bateau*, a également exploité la thématique de l'homosexualité dans un petit film en noir et blanc. Le touchant *La Conséquence* (*Die Konsequenz*, RFA, 1977) raconte une histoire d'amour entre un acteur en prison, Martin (Jürgen Prochnow), et le jeune Thomas (Ernst Hannawald), issu d'une famille bourgeoise. Histoire d'amour empêchée par les parents de Thomas, qui lorsqu'ils l'apprennent, le dénoncent aux autorités (le paragraphe 175 le permet), et lui imposent un internement dans un centre pour « soigner » sa déviance, victime des maltraitances aujourd'hui connues et dénoncées[743]. Citons

[743] Les thérapies de conversion et d'aversion par des techniques immondes comme les électrochocs, l'isolement ou la lobotomie – entre autres – sont encore pratiquées dans les 1970, et au-delà : signalons qu'il faut attendre 1990 pour que l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) supprime l'homosexualité de la Classification Internationale des Maladies (CIM). Une loi sur l'interdiction des thérapies de conversion en France a été adoptée (en première lecture) par l'Assemblée Nationale, en octobre 2021.

également Frank Ripploh qui réalise quant à lui un film autobiographique sur un professeur qui éprouve des difficultés à combiner sa situation professionnelle à sa situation d'homosexuel. À la limite du documentaire, *Taxi zum Klo* (Frank Ripploh, RFA, 1980) raconte le quotidien d'un homosexuel à Berlin, et nous emmène dans le milieu gay. Initialement destiné à des projections en ciné-clubs, à un public d'initiés, le film est montré en salles, malgré ses scènes pornographiques : érections, pénétrations, examen d'un anus et ondinisme[744] (signalons d'ailleurs que le film de Schroeter, *Le Jour des idiots* [*Tag der Idioten*, RFA, 1981], en comporte une aussi). Interdit aux moins de 18 ans en RFA et en France[745], il est également diffusé en Grande-Bretagne, avec deux scènes coupées, celle d'ondinisme, et une scène présentant un homme adulte plaçant la main d'un jeune garçon sur son pantalon, au niveau de son sexe[746].

La récurrence de la thématique de l'homosexualité est liée à sa place de plus en plus importante dans les débats publics, des deux côtés du Rhin, notamment par le biais des militants pour la cause. Le milieu du cinéma s'inscrit ainsi dans la lutte pour la libération homosexuelle, ce qui s'illustre notamment au travers de la figure de Rosa von Praunheim[747], dont « les tendances saphiques » du premier film sorti en France, *Axel*, n'ont pas échappé au comité des *Fiches du cinéma*[748]. Le cinéaste commence sa carrière avec un film documentaire pour la télévision (WDR) dont le titre représente bien le structuralisme ambiant, *Ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers mais la société dans laquelle il vit* (*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, 1970), diffusé à la Berlinale de 1971 et jamais en France. Ce documentaire le propulse en tant que figure majeure du mouvement de libération des gays en Allemagne de l'Ouest, voire son précurseur. On s'accorde pour émettre un lien direct entre la diffusion de ce film et la création du groupe militant révolutionnaire *Homosexuelle Aktion Westberlin*, puis en avril 1972, la tenue de la première gay pride en Allemagne, non pas à Berlin

[744] Pratique sexuelle qui repose sur l' « érotisation des fonctions urinaires » (*Larousse en ligne*) : on la retrouve dans le film *Le Jour des idiots* (*Tag der Idioten*, RFA, 1981) de Werner Schroeter, à la même époque.

[745] Le film ne figure pas parmi les bases de données du CNC mais les *Fiches du cinéma* nous assurent d'une sortie à Paris, le 24 mars 1982.

[746] Voir le site officiel de l'organisme britannique de classement des films, le *British Board of Film Classification* (BBFC). [En ligne : https://www.bbfc.co.uk/education/case-studies/taxi-zum-klo].

[747] Rosa renvoie au triangle rose (*Rosa Winkel*) choisi par les nazis pour « marquer » les homosexuels, comme l'étoile jaune pour les Juifs ; Praunheim est le quartier de Francfort dont est originaire le cinéaste.

[748] « Axel », *Analyse 1975 des films, Saison 1974*, p.42.

– elle aura lieu en 1979 – mais à Münster, en Rhénanie-Westphalie. Un des principaux combats à l'Ouest est la reconnaissance des homosexuels comme victimes du nazisme, et la dénonciation du paragraphe 175 du Code Pénal, renforcé par les nazis, qui n'est pas remis en question, et figure toujours dans la constitution allemande – la loi fondamentale – après la guerre.

Selon Eribon, on estime aujourd'hui « entre cinq mille et quinze mille le nombre des homosexuels morts dans les camps. »[749]. Après la guerre, le paragraphe 175 reste en place, renforcé, tel que l'avaient proposé les nazis. En RDA, le paragraphe est maintenu dans sa version pré-nazie. Les homosexuels ont le sentiment que les morts dans les camps ne sont pas reconnus. Dans les années 1950, à Reutlingen, un groupe de militants fonde à ce titre *Die Runde* (le Cercle des camarades), qui se réunit dans une perspective internationale, avec des groupes militants en Hollande et en Suisse notamment, durant la seconde moitié des années 1950 et les années 1960. Pendant ce temps, de nombreux homosexuels sont arrêtés en Allemagne de l'Ouest sous-couvert du paragraphe 175. Eribon note qu'« entre 1950 et 1965, plus de quarante-cinq mille homosexuels sont condamnés au titre du paragraphe 175 contre moins de dix mille sous la République de Weimar. »[750]. En 1969, la situation évolue :

> « Le 25 juin 1969, les actes homosexuels entre adultes consentants de plus de vingt et un ans sont légalisés. Le 7 juin 1973, l'âge de consentement est abaissé à dix-huit ans, contre quatorze ans pour les relations hétérosexuelles. En RDA, le paragraphe 175, devenu le paragraphe 151, est réformé en 1968 : les relations homosexuelles entre hommes de plus de dix-huit ans sont légalisées. »[751]

Dans le sillon des mouvements, étudiants et de jeunesse, radicaux, de nombreux mouvements militants verront le jour, notons qu'à la même période est fondé de Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, auquel Rosa von Praunheim consacre également un documentaire, intitulé *Armée d'amour*, qui a été montré pour la première fois en 1979 aux États-Unis, et à Paris un an plus tard, en octobre 1980. En France, au même moment, la documentariste féministe Carole Roussopoulos réalise le documentaire *Le FHAR, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*

---

[749] Florence Tamagne, « Allemagne », in Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003, p.27.

[750] *Ibid*.

[751] *Ibid*.

(France, 1971), sur la première mobilisation sous forme de manifestation, dans la rue, en France, pour les droits des gays et des lesbiennes.

5. Anti-psychiatrie et marginalité

La mise en valeur des minorités homosexuelles, et la condamnation des contraintes imposées par la société sur l'émancipation de l'individu, vont de pair, et peuvent être pensées, dans le contexte politique, culturel et social de l'époque, à l'aune du concept d'« antipsychiatrie », qui apparaît dans les années 1960[752], sous l'impulsion de trois psychiatres britanniques, David Cooper, Ronald Laing et Aaron Esterson**.** Leur œuvre va trouver un écho au cinéma, dans les années 1970 plus particulièrement.

Le mouvement antipsychiatrique s'inscrit dans le développement des sciences sociales, de la sociologie en particulier, puisque ce mouvement considère l'individu dans son environnement social et la société en général qui a un impact sur lui. En 1968, les éditions de Minuit traduisent et publient *Asiles : études sur les conditions sociales des malades mentaux et autres reclus* du sociologue états-unien Erving Goffman, dans lequel il développe le concept d' « institution totale ». L'antipsychiatrie est un mouvement très politique, qui pose le système capitaliste comme facteur de troubles mentaux, et dénonce l'enfermement de l'individu (on pense à *La Conséquence*). Citons également le succès en France de *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*[753] de Foucault, emblème de l'antipsychiatrie.

[752] Bien que, comme le montre Claude Quétel dans son *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, « Texto », 2012, des manifestations de discours antipsychiatriques apparaissent bien avant, l'anti-psychiatrie partageant finalement ses racines avec la psychiatrie elle-même. C'est également la thèse de Gilles Leray, défendue en 1978, dont le manuscrit s'intitule *Lecture d'un journal de 1893 ou un mouvement antipsychiatrique en 1893*. Cette année-là, en effet, est publiée une revue portant le titre explicite d' « Anti-Aliéniste » (les aliénistes désignent alors les médecins spécialistes des maladies mentales), entièrement rédigée par Charles Etlinger, alors résident à l'asile de Bicêtre. Au travers des 5 numéros parus la même année, on peut lire de courts textes critiquant le système asilaire au travers des mauvais traitements infligés aux personnes, le fait que des personnes saines d'esprit soient enfermées avec des malades mentaux – il pense alors que la maladie mentale est transmissible – et le charlatanisme des médecins. Un ensemble de faits divers y est également rapporté, concernant des meurtres, viols et autres agressions, commis dans différents asiles en France.

[753] Publié initialement chez Plon en 1961, cet ouvrage fait l'objet de nombreuses rééditions dans les années 1960 et 1970.

En fait, l'antipsychiatrie est un concept important dans l'histoire des idées, et en particulier durant la période qui nous occupe, puisqu'on s'accorde généralement pour estimer la fin de son influence au début des années 1980. L'antipsychiatrie est un phénomène finalement très contextuel, qui a occupé les artistes et intellectuels durant les deux décennies qui nous occupent. En effet, comme en témoigne l'ouvrage de Brigitte Gauthier, des années 1960 aux années 1980, de nombreux cinéastes et metteurs en scène « ont fait du thème psychiatrique une métaphore de l'enfermement […] »[754],

> « […] les œuvres les plus marquantes des plus grands dramaturges de la deuxième moitié du XXème siècle s'interrogeaient sur les méthodes psychiatriques, de sorte à traiter en fait du thème politique de l'enfermement. »[755]

Il s'agit encore une fois d'une thématique transversale. L'antipsychiatrie est une thématique qu'on retrouve souvent dans les films américains du « Nouvel Hollywood » et indépendants. On pense évidemment au célèbre *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, USA, 1975) de Miloš Forman, réalisateur tchécoslovaque qui établit une métaphore entre l'enfermement et la situation dans son pays d'origine et dénonce en même temps certaines méthodes psychiatriques, cautionnées par l'American Psychological Association jusqu'au milieu des années 1990. On se souvient aussi notamment de la fameuse scène d'*Orange Mécanique* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, USA, 1971), où le protagoniste est physiquement forcé à regarder des scènes de violence (on y voit des nazis notamment) pour l'en dégoûter. Citons enfin le binôme John Cassavetes et Gena Rowlands avec le très touchant portrait de la « folie ordinaire », avec *Une femme sous influence* (*A Woman under the Influence*, USA, 1974).

Michel Foucault identifie trois sous-catégories ou figures relevant du groupe des « anormaux »[756] : le « monstre humain »[757], qui présente une anormalité physique ; « l'individu

---

[754] Brigitte Gauthier, *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : entretiens sur l'ère de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003, quatrième de couverture.

[755] *Ibid*., p.7.

[756] Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975* (édition dirigée par François Ewald, Alessandro Fontana, Valerio Marchetti et Antonella Salomoni), Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 1999.

[757] *Ibid*., p.307.

à corriger »[758], qui rassemble les individus atteints de cécité, de surdi-mutité, les imbéciles, les retardés, les nerveux et les déséquilibrés, les personnes finalement dont le comportement n'est pas adapté à la société, et qui doit être « corrigé » pour s'y adapter (lorsque la société pourrait pourtant s'adapter à eux) ; et « l'onaniste »[759], les individus présentant des maladies physiques et mentales, qui seraient liées à la masturbation[760]. L'antipsychiatrie s'intéresse aux personnes anormales, dans le sens en dehors des normes, qu'on pourrait regrouper sous le terme de marginaux, ou d'*outsiders*. À ce titre, nous devons mentionner les travaux du sociologue constructiviste Howard Becker sur la déviance[761]. Son ouvrage, *Outsiders*. *Étude de sociologie de la déviance*, date de 1963, mais n'est traduit et publié en langue française que vingt ans plus tard, en 1985. Les fous, les minorités, les « reclus », les « outsiders », qu'on peut réunir sous le terme de personnages marginaux – mis au ban de la société – sont récurrents dans les films du « nouveau cinéma allemand », particulièrement dans les années 1970.

Le travail de Werner Herzog est à ce titre exemplaire. Dans son premier long métrage déjà, *Signes de vie*, diffusé uniquement en festival, comme le suivant, Herzog abordait la folie d'un homme, liée à la guerre. Le protagoniste, Stroszek (Peter Brogel), blessé à la guerre est envoyé en convalescence dans un fort en Crète, avec sa femme et deux autres soldats. Confronté à l'isolement, à l'ennui et à la chaleur, il s'invente une guerre et sombre peu à peu dans la folie. Dans le second long métrage du cinéaste allemand, *Les Nains aussi ont commencé petits*, l'action se déroule, rappelons-le, dans une institution dans laquelle vivent exclusivement des personnes atteintes de nanisme, y compris le directeur. Les pensionnaires se révoltent contre l'ordre établi par la direction, ils séquestrent le directeur dans son bureau, et mettent la pagaille dans leur lieu de résidence, pour finalement y rester. La folie est récurrente dans l'œuvre du cinéaste, et est représentative des films diffusés en France. Herzog a un goût pour les personnalités excentriques comme l'illustrent ses collaborations avec l'acteur truculent Klaus Kinski, dans *Aguirre la colère de dieu* puis *Fitzcarraldo* (RFA, 1981), et *Nosferatu, fantôme de la nuit*.

---

[758] *Ibid.*, p.308.

[759] *Ibid*., p.309.

[760] Si on sait aujourd'hui que se masturber ne rend pas sourd, cela n'a pas toujours été le cas, à partir du XVIIIème siècle, avec la publication de plusieurs ouvrages dont les contre-vérités seront reprises pour vraies, *Onania* (1715) et *L'Onanisme* de Tissot (1760).

[761] Howard S. Becker, *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

La thématique de la marginalité et de l'enfermement est également essentielle dans ses différentes collaborations avec Bruno Schleinstein, dit Bruno S., *L'Énigme de Kaspar Hauser* et *La Ballade de Bruno*. Bruno S. est un véritable marginal, né en 1932, d'une mère qui devait se prostituer pour survivre et d'un père inconnu, il a passé son enfance et son adolescence en foyers et en maisons de redressement. C'est avec le documentaire de fin d'études de Lutz Eisholz (DFFB) *Bruno der Schwarze, es blies ein Jäger wohl in sein Horn* (RFA, 1969) qu'Herzog découvre cet homme. Le documentaire s'intéresse à l'isolement social de trois personnes marginales – ou marginalisées – qui sont souvent à la limite de présenter des troubles psychologiques, il présente notamment le portrait d'un Bruno devenu adulte, « libre », ouvrier, musicien de rue et peintre. *L'Énigme de Kaspar Hauser* questionne, au travers d'un fait divers bien connu en Allemagne, l'intégration d'un homme « sauvage » dans la société. Thème qui n'est pas sans rappeler *L'Enfant sauvage* (François Truffaut, France, 1970), sur l'histoire de Victor de l'Aveyron. Kaspar a vécu enfermé pendant les dix-sept premières années de sa vie, et un jour, l'homme qui le retenait prisonnier l'a libéré dans le village de Nuremberg. Traité comme un enfant, puis exposé comme une bête de foire, un bourgeois entreprend de le « civiliser » en lui apprenant la lecture, l'écriture, et les sciences. Si Kaspar reste de marbre face aux théories mathématiques ou relevant plus généralement de la logique, de la rationalité, Kaspar peut fondre en larmes en écoutant de la musique. Finalement, il est roué de coups par un homme et meurt alité quelques jours plus tard.

Au pays du silence et de l'obscurité (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, RFA, 1970) est un documentaire en immersion avec des personnes sourdaveugles, en particulier Fini Straubinger, âgée de 56 ans, devenue aveugle puis sourde, qui garde un contact avec le monde et essaie de ne pas tomber dans la solitude, grâce à un langage différent, celui de l' « Alphabet de Lorm », qui lui permet aussi de rompre l'isolement des personnes placées, souffrant notamment d'apathie et des mêmes pathologies qu'elle.

6. Appareils répressifs et appareils idéologiques d'État

Dans le contexte de l'époque, l'enfermement de l'individu désigne celui des institutions, qui ne désignent pas seulement les institutions psychiatriques. Louis Althusser développe, pour les désigner, les concepts d' « appareils répressifs d'État » mais surtout d'« appareils idéologiques

d'État »[762]. Il s'agit de toutes les formes d'institutions qui sont utilisées par les États capitalistes et fascistes pour aliéner les individus, des plus répressifs comme la police, l'armée, le système judiciaire, aux plus idéologiques comme le mariage, la famille, le système scolaire, etc. Les appareils *idéologiques* d'État véhiculent des valeurs (idéologie est entendu au sens marxiste), émanant des classes dominantes, dans le but de conserver leur position de force sur les classes exploitées.

Les années 1970 sont l'époque des films abordant la société contemporaine sous un angle très critique, avec une lecture politique de gauche. Citons par exemple le film *La Déchéance de Franz Blum*, qui est peu resté dans les mémoires des spectateurs français, mais qui illustre bien l'état d'esprit de l'époque. Le fils de bonne famille Franz Blum (Jürgen Prochnow) est arrêté et emprisonné suite au braquage d'une banque. Le film dépeint un milieu carcéral ultra-violent : Blum est d'abord victime – il est battu et violé par ses codétenus – puis devient bourreau à son tour – il devient le plus gros caïd de la prison suite au départ de celui qui l'était avant lui (« le tigre ») –, respecté et craint, cela lui permet d'être libéré en avance pour bonne conduite. Le milieu carcéral est présenté comme une micro-société, les lois qui régissent la vie collective en prison sont les mêmes que celles qui régissent la société :

> « […] Hauff démontre qu'il n'existe pas de différence entre l'extérieur et l'intérieur. La privation des libertés n'entraîne aucune solidarité pas plus qu'elle ne suscite une quelconque fraternité. Société en réduction, copie conforme du dehors, la prison n'offre même pas l'égalité. On y retrouve les éternelles victimes et ceux qui oppriment. On y côtoie le vice et la corruption et on s'y heurte aux barrières sociales comme au racisme. »[763]

Ce film rejoint finalement une des thématiques principales qui émergent des films de Fassbinder, celle de la domination aussi bien dans les rapports interindividuels, les histoires d'amour et de sexe, que dans les rapports de classes. L'opposition entre la bourgeoisie et le prolétariat traverse, de ce point de vue, la sphère privée et le modèle sociétal tout entier. Cette

---

[762] Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, n°51, juin 1970. L'article est repris dans Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976. Mais comme le signale Étienne Balibar dans sa « Préface » à l'ouvrage posthume Louis Althusser, *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Actuel Marx Confrontations », 2011, p.7-18 [En ligne : https://www.cairn.info/sur-la-reproduction--9782130590798-page-7.htm] : « Les modalités de sa publication et de sa republication font qu'il est aujourd'hui impossible de lui attribuer une identité unique, et d'en indiquer avec certitude les frontières. » ; signalons également que si Althusser a développé ce concept, la question de la transmission des valeurs des classes dominantes par des outils mis en place par l'État a été pensé avant, chez Marx évidemment, mais aussi chez Max Weber et Pierre Bourdieu par exemple.

[763] « La Déchéance de Franz Blum », *Fiches du cinéma*, *Tous les films 1977*, p.40.

thématique est présente dans l'immense majorité des réalisations de Fassbinder, nous n'en évoquerons que quelques-unes, qui sont des critiques sociales. *Le Droit du plus fort* dont nous avons déjà parlé s'inscrit pleinement dans cette thématique, qui traverse également *Tous les autres s'appellent Ali*. A partir d'une adaptation du mélodrame flamboyant de Douglas Sirk, *Tout ce que le ciel permet* (*All that Heaven Allows*, USA, 1955), qui portait sur un amour contrarié par les différences sociales des partenaires, Fassbinder raconte l'histoire d'amour entre une Allemande d'âge mûr, Emmi (Brigitte Mira), et un immigré marocain en Allemagne de l'Ouest, Ali (El Hedi ben Salem). Les deux se heurtent aux réticences de l'extérieur – voisinage, entourage professionnel et familial – ce qui impacte leur relation amoureuse et eux-mêmes, malgré leurs efforts pour ignorer les comportements malveillants, racistes, injustes. Le couple est finalement le lieu de reproduction des schémas de la société, l'inscrivant dans les appareils idéologiques d'État. Il en va de même pour la famille, comme le montre *Gibier de passage* où Hanni (Eva Mattes), une adolescente issue d'une famille de la classe moyenne, souffrant du sentiment d'être incomprise et traitée, à son grand désespoir, comme une enfant par ses parents, s'éprend d'un ouvrier, Franz (Harry Baer), avec lequel elle vit sa première relation sexuelle. Franz est dénoncé et emprisonné pour détournement de mineure. À sa sortie, Hanni tombe enceinte, et pousse Franz à tuer son père, pour finalement mettre un terme à leur relation, et lui annoncer la mort précoce de l'enfant, né infirme, quelques minutes après son accouchement. Avec ce film, « c'est à la famille "normale" comme cellule d'une société qui couve en son sein de profondes aspirations au fascisme, que s'en prend Fassbinder. »[764].

Le couple, la famille, comme lieu de reproduction des schémas de la société, sont abordés de manière récurrente, en particulier dans les films réalisés par des femmes, dont les problématiques quotidiennes sont questionnées en rapport avec le mode de fonctionnement de la société. *Sous les pavés la plage* (*Unter dem Pflaster ist der Strand*, Helma Sanders-Brahms, RFA, 1974) met en scène un couple de comédiens, Heinrich (Heinrich Giskes) et Grischka (Grischka Huber), politisés. Heinrich, militant de gauche parle avec nostalgie des événements de 1967 — il représente les illusions perdues — et désire désormais se replier dans une vie rangée, dans un couple traditionnel. Tandis que Grischka « songe à sa condition, à celle de toutes les femmes, à leur insertion dans la société, à toutes leurs responsabilités et aux conséquences de ce changement radical de comportement. »[765]. Elle entame une enquête sur

[764] « Gibier de passage », *Fiches du cinéma*, *Tous les films 1979*, p.223.

[765] « Sous les pavés la plage », *Analyse des films 1977*, *Saison 1976*, p.351.

les femmes et leur vie professionnelle, en interviewant des ouvrières, pendant qu'Heinrich se languit de Grischka, jusqu'à décider de la quitter. Le film mêle subtilement le documentaire et fiction : toutes les femmes qui travaillent sont confrontées à des problèmes de couple liés au modèle traditionnel qui perdure. Cela n'est pas sans rappeler le film de Rudolph Thome, qui est diffusé l'année suivante, *Made in Germany und USA*, qui met en scène un couple en pleine crise, dont la protagoniste Liesel (Karin Thome) est, elle aussi, comédienne et rencontre, elle aussi, des difficultés à combiner vie professionnelle et vie privée, notamment à cause des tâches ménagères qui lui incombent, selon le modèle traditionnel de la femme au foyer. Dans *Personnalité réduite de toutes parts*, la cinéaste militante Helke Sander raconte les difficultés rencontrées par une photographe-reporter, Edda (incarnée par la cinéaste elle-même), pour élever seule son enfant, mais aussi pour se faire une place dans un milieu professionnel principalement occupé par des hommes.

Dans le film de Sanders-Brahms, Grischka, dès lors qu'elle apprend qu'elle est enceinte, est confrontée au dilemme entre les dangers de l'avortement clandestin et la poursuite de sa grossesse. La grossesse est présentée de manière plus concrète que métaphysique, avec les problèmes qu'elle pose pour l'indépendance des femmes, professionnels en particulier. L'avortement est la thématique centrale de *Travail occasionnel d'une esclave*, dans lequel une femme, Roswitha (Alexandra Kluge), est encore une fois confrontée aux difficultés de la gestion d'un foyer, à la contrainte de devoir subvenir à la fois aux besoins de son mari, qui poursuit des études, et à ceux de son enfant. Par conviction politique, elle se lance alors dans la pratique d'avortements clandestins. Au travers des personnages féminins sont abordés également la relation avec l'enfant, et les problèmes relatifs à l'éducation, et au type d'éducation. *La Patriote* (*Die Patriotin*, Alexander Kluge, RFA, 1977), diffusé à Cannes en 1980, raconte l'histoire d'une professeure d'histoire à la recherche de matériel novateur pour aborder sa discipline. Confrontée au traitement du passé nazi dans ses cours, elle réfléchit à la fois à la transmission de l'histoire, et à comment participer à l'histoire en train de se faire. *Vera Romeyke n'est pas dans les normes* aborde les méthodes pédagogiques. Vera (Rita Engelmann) est militante socialiste et professeure dans la région industrielle de la Ruhr. Après avoir défendu des élèves accusés de vol, elle rencontre leurs parents, des ouvriers, et « prend conscience soudain du fossé qui sépare son enseignement de la pratique vécue quotidiennement par les ouvriers. »[766]. À la suite d'une sortie scolaire à l'usine, qu'elle organise, elle reproduit dans sa

[766] « Vera Romeyke n'est pas dans les normes », *Fiches du cinéma 1979*, *Tous les films 1978*, p.449.

classe le système du travail à la chaîne : du coup, « les enfants réalisent l'injustice du capitalisme et manifestent bruyamment chez eux leur mécontentement. »[767]. Les parents d'élèves les mieux lotis financièrement, qui avaient déjà fait renvoyer un professeur pour soupçon d'appartenance au Parti communiste[768], critiquent vivement les méthodes pédagogiques de Vera, qui finit par être mutée. Mais avant sa mutation, elle reçoit le soutien de parents ouvriers, et des élèves qui entament une grève… L'éducation apparaît comme un appareil idéologique d'État.

La dénonciation des médias et de la police comme appareils idéologiques d'État est une thématique récurrente. Le film le plus illustratif est sans doute *L'Honneur perdu de Katharina Blum*. Il dénonce conjointement les méthodes de la police et des médias, les deux bras d'une politique sécuritaire et répressive menée par l'État fédéral, notamment par le biais de la mise en place de l'État d'Urgence, interdisant notamment les mobilisations d'opposition après les avoir violemment réprimées. Au travers du protagoniste de *Ferdinand le radical* (*Der starke Ferdinand*, RFA, 1975), Kluge s'attaque aux méthodes de la police et de l'entreprise, qui ne sont pas sans rappeler celles employées durant les heures les plus sombres de l'histoire. Révoqué de la police pour ses méthodes, le « bad » commissaire Ferdinand Reiche (Heinz Schubert) trouve un emploi comme responsable de la sécurité dans une grosse entreprise. Délation, surveillance des syndicalistes soupçonnés de communisme, Ferdinand crée un véritable climat de tension et de suspicion. La fiction est une métaphore de la société allemande des années 1970 vue par le cinéaste marxiste Alexander Kluge :

> « […] les gens ne savent rien des milices patronales. On connaît la police, mais pas celle des chefs d'entreprise, appareil de chiens de garde du capitalisme […] Le film montre […] qu'un outil de répression travaille à la fois pour ses maîtres, l'État ou le capital, mais aussi pour ses propres fins. La répression y devient une fin en soi. […] Sous prétexte de lutte contre le terrorisme, c'est toute la gauche qui est visée. »[769]

---

[767] *Ibid*.

[768] Le parti communiste ouest-allemand (Kommunistische Partei Deutschlands – KPD) est dissout en 1956. Il est refondé après les événements de 1967 sous un nouveau nom, Deutsche Kommunistische Partei (DKP). Marginalisés, les communistes restent les ennemis principaux. Par exemple, l'anticommunisme était tel que les fonctionnaires n'avaient pas le droit d'être au Parti communiste, sous peine d'exclusion

[769] Propos rapportés par Roger Maria, « Alexander Kluge, Ferdinand le radical », *Raison présente*, n°44, 1977, p.121-122.

Peter Fleischmann s'attaque également à la police comme appareil répressif d'État aux méthodes héritées du fascisme[770] dans la coproduction *La Faille*. Georgis (Ugo Tognazzi), qui travaille dans une agence de voyage comme simple employé est témoin du suicide d'un homme, sur le point d'être arrêté par la police. Peu de temps après, il est violemment arrêté par la police dans un bar. Georgis est soupçonné d'être un dangereux opposant, et est emmené pour subir un interrogatoire. Le film montre le trajet en voiture, où les deux enquêteurs (Michel Piccoli et Mario Adorf) veulent le pousser à se déclarer coupable. Georgis réussit à nouer un lien avec l'un des enquêteurs, et « lui démontre alors qu'il est manipulé par ses supérieurs et victime du système, au même titre que tous les citoyens bien qu'étant policier. »[771]. Ils tentent de fuir, mais Georgis est finalement arrêté, et l'enquêteur félicité. Il s'agit d'un film policier autour d'une « réflexion sur l'intolérance et les dangers d'un système ou d'une société aux mains d'une Police toute puissante. »[772].

Le Couteau dans la tête aborde les mêmes problématiques, l'ère du soupçon et la répression policière que connaît alors l'Allemagne de l'Ouest. Le protagoniste, Hoffmann (Bruno Ganz), un scientifique, est assommé par un policier lors d'une intervention, au cours de laquelle ce policier est lui-même blessé d'un coup de couteau. Hoffmann est victime d'une amnésie, et le policier témoigne contre lui, l'accusant de l'avoir attaqué volontairement et d'être un dangereux opposant politique. Les amis d'Hoffmann, par idéologie politique, défendent la thèse de la légitime défense. Les deux côtés représentent finalement le manichéisme de deux visions politiques radicales, au milieu Hoffmann tente de reconstituer les faits tels qu'ils se sont réellement produits.

Les thématiques abordées par nos jeunes cinéastes allemands dans les années 1970 ont une forte dimension politique. Elles s'inscrivent dans la société contemporaine, et relèvent souvent, sous différentes formes, de prises de position politique des réalisateurs. Ces thématiques traduisent un intérêt pour la compréhension de la société, et des films – en particulier des fictions – comme des outils efficaces pour y parvenir. Nous allons interroger maintenant les manières dont les

[770] On ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec notre époque, où cette vision des choses est encore présente : voir par exemple le travail de Johann Chapoutot, *Libres d'obéir : le management, du nazisme à la RFA*, Paris, Gallimard, 2020, dans lequel l'historien défend la thèse d'une continuité entre le mode d'organisation nazi et les pratiques de management contemporaines.

[771] « La Faille », *Analyse des films 1976*, *Saison 1975*, p.130.

[772] *Ibid*.

spectateurs français se les sont appropriées, comment les thématiques, les propos, mais aussi les formes, sont reçus de l'autre côté du Rhin, et comment, au travers de cela notamment, le « nouveau cinéma allemand » s'est constitué en véritable mouvement cinématographique, pérenne, aux yeux des français.

Chapitre 3. Le « nouveau cinéma allemand » par la presse : promotion et discours

1. Les discours sur le « nouveau cinéma allemand »

Le « nouveau cinéma allemand » continue d'être valorisé par les revues de gauche identifiées au cours de la décennie précédente, dans leurs chroniques sur l'actualité cinématographique allemande, ou des articles généraux. Fait caractéristique, l'article-bilan proposé par Joël Magny et d'autres collaborateurs de la revue *Cinéma* en 1984, souligne à plusieurs reprises, la légitimité de la revue à parler du « jeune cinéma allemand » en connaissance de cause. Elle a, en effet, largement participé à la diffusion, à la valorisation – et donc finalement, la connaissance – des films du « nouveau cinéma allemand » en France, notamment par le biais des articles de Jacques Grant :

> « Grâce à l'action passionnée de quelques rédacteurs, dont Jacques Grant, *Cinéma* peut, à juste titre, se vanter d'avoir beaucoup fait pour la découverte et la connaissance du nouveau cinéma allemand, à commencer par Rainer Werner Fassbinder, aujourd'hui reconnu presqu'unanimement comme l'un des plus importants cinéastes de sa génération. »[773]

> « L'itinéraire de [Robert Van Ackeren] est exemplaire de cette génération allemande des années 70 à laquelle "Cinéma" a porté une attention constante, au travers notamment des articles de Jacques Grant. »[774]

Durant la seconde moitié des années 1970, on observe au sein de la revue *Cahiers du cinéma* une sorte de réconciliation avec le « jeune cinéma allemand », par le biais de la valorisation de

[773] Joël Magny, « Le cinéma allemand RFA-RDA », *Cinéma*, n°303, mars 1984, p.11.

[774] Jacques Petat, « Dossier Robert van Ackeren », *Cinéma*, n°303, mars 1984, p.12.

certains cinéastes comme Syberberg[775], mais plus encore Wim Wenders[776] . Jusqu'à là, la revue se concentrait surtout sur les films de Straub et Huillet, et se désintéressait des autres films du « jeune cinéma allemand » en ne proposant généralement qu'une petite critique au sein de la rubrique qui recense les films sortis à Paris. Ces derniers n'étaient donc pas complètement absents, mais bénéficiaient plutôt de notices critiques et non d'articles de fond, d'entretiens avec les cinéastes, ou de journaux de tournage, comme cela a (et cela est) systématiquement été le cas à chaque nouvelle production de Straub et Huillet. Le contexte de la revue, qui est passée par différentes phases politiques, permet d'éclairer le « passage à vide » qu'on peut dater de 1971 à 1974, et le soudain regain d'intérêt à partir de 1975. Dans le second tome de son *Histoire des cahiers du cinéma*[777], Antoine de Baecque, identifie les trois principales périodes traversées par la revue. Il situe la dernière entre 1968 et 1974, marquant le tournant politique de la revue, vers une tendance plutôt maoïste.

Matonti observe que dans les années 1970, de manière générale, le concept d'Althusser des appareils idéologiques d'État tend à constituer une véritable vulgate, un lieu commun, pour lire la société contemporaine. Et que c'est la « lecture radicalisée » du texte d'Althusser qui permet d'expliciter en partie la « radicalité » des *Cahiers du cinéma* pendant leur période dite maoïste, au tournant des années 1970. Matonti illustre son propos avec l'exemple qu'elle juge édifiant de Jean-Patrick Lebel avec son ouvrage *Cinéma et idéologie*[778]. Cet ouvrage est constitué de critiques rédigées par Lebel dans les *Cahiers*, exprimant bien la théorie de la revue après 1968, l'intérêt exclusif pour le « signifiant », le cinéma comme appareil idéologique d'État, et non plus comme le simple reflet du réel.

On assiste à la même période à la naissance de nouvelles revues de cinéma, très théoriques, avec une nouvelle posture critique : plus universitaire. *Cahiers de la Cinémathèque* est fondée

---

[775] Son film sur *Hitler* fait l'objet, entre 1977 et 1980, de treize articles dans les *Cahiers*. La revue consacre son 6ème numéro hors-série au cinéaste allemand, en février 1980.

[776] A partir d'*Au fil du temps*, les *Cahiers* consacrent régulièrement des entretiens à Wenders (par exemples avec Olivier Assayas et Serge Daney, décembre 1980, n°318, accompagné du journal de tournage de *Nick's movie*, avec Fred Roos, Lise Bloch-Morhange, Serge Toubiana, juin 1979, n°301 ; avec Serge Daney, juin 1982, n°337) et des articles de fond (quelques exemples : Pascal Bonitzer, « Allemagne, années errantes », n°268-269, juillet-août 1976 ; Emmanuel Mairesse, « Le cinémasse de Wim Wenders », n°281, octobre 1977 ; Danièle Dubroux, « Il n'y aurait plus qu'une seule image », n°279-280, août-septembre 1977 ; Jean Narboni, « Traquenards », n°282, novembre 1977).

[777] Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une revue, op.cit.*

[778] Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, « Les Essais de la Nouvelle Critique », 1971.

en 1971 et paraît jusqu'en 2008, il s'agit d'une revue très diffusée dans les universités, étrangères notamment[779]. La revue *Écran*, quant à elle, est fondée par plusieurs membres de *Cinéma*, revue qu'ils ont quittée pour protester contre l'influence trop pesante de la Fédération des Ciné-clubs. Éditée mensuellement de 1972 à 1979, cette revue est caractérisée par la volonté de s'émanciper des lectures politique et sémiologique des films. Elle propose notamment des articles pointus sur l'histoire ou plus généralement la théorie du cinéma. Elle finit par fusionner avec *La Revue du cinéma – Image et Son*. *Cinématographe* est fondée un an plus tard, en 1973, et paraît jusqu'en 1987. Contrairement à la précédente, elle s'intéresse à la lecture sémiologique et psychanalytique des films. Cette revue est auteuriste, et s'intéresse aux professionnels du cinéma comme aux scénaristes. On peut observer des circulations d'individus dans ces trois revues, tel Jean A. Gili qui fait partie des dissidents de la revue *Cinéma*, et qui contribue aux *Cahiers de la cinémathèque*. Mais le point commun de ces revues réside davantage dans le fait qu'elles illustrent un tournant de la critique qui a lieu dans ces années, un passage à une critique plus pédagogique, à des revues plus encyclopédiques, apportant beaucoup de documentation sur les films, plus qu'une opinion ou une analyse personnelle.

Nous devons mentionner qu'à cette époque**,** malgré la fermeture de l'Institut de filmologie à la Sorbonne après les événements de 1968, le cinéma faisait son entrée à l'université comme objet d'étude. Des départements de cinéma commencent à voir le jour dans les années 1970[780], et de plus en plus d'intellectuels universitaires, à l'image de Gilles Deleuze, publient des essais sur les films. L'un des plus réputés d'entre eux à cette époque, ce philosophe analyse les films du « jeune cinéma allemand » dans les deux ouvrages célébrés par la critique qu'il consacre au cinéma. Ils témoignent de son attachement à certains cinéastes en particulier Werner Herzog[781],

[779] Voir le répertoire en ligne des périodiques de la Cinémathèque française. [En ligne : http://www.cineressources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI].

[780] Voir sur le sujet Jean A. Gili, « L'entrée du cinéma à l'Université : l'Association pour le Développement des Études Cinématographiques (1973-1977) », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n°83, mars 2017, p.128-135.

[781] Gilles Deleuze, « Les figures du Grand et du Petit chez Herzog » (chapitre XI), *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p.250-253. Herzog est mentionné deux fois dans *L'image-temps*, Paris, Éditions du Minuit, « Critique », 1985 : dans « Le temps comme forme immuable », p.22 et pour illustrer le concept d'« images-cristal », p.100.

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet[782] et Hans Jürgen Syberberg[783]. D'autres films d'autres jeunes cinéastes allemands sont cités par Deleuze, *Le Faussaire* (France-RFA, 1981) de Volker Schlöndorff[784], *Violanta* (Suisse, 1977)[785], *La Paloma* (France-Suisse, 1974) et *L'Ombre des anges*[786] de Daniel Schmid – cité comme membre de « l'école allemande de la peur »[787] que Deleuze associe aussi à Fassbinder – *Au fil du temps*, *Alice dans les villes*[788], *L'Ami américain*[789] et *L'État des choses* (*Der Stand der Dinge*, RFA-Portugal, 1981)[790] de Wim Wenders, lui aussi associé à l'école de la peur.

Cela, ajouté aux remarques évoquées par *Cinéma*, nous renvoie à la question des passeurs. On peut observer des régularités parmi les personnalités du monde de la critique qui s'intéressent au cinéma allemand. Nous avons déjà cité Jacques Grant, qui suit avec attention les diffusions des films du « jeune cinéma allemand » depuis le milieu des années 1960. Citons également Daniel Sauvaget, l'« envoyé spécial » de *La Revue du cinéma – Image et son* en Allemagne fédérale[791]. Citons également Bernard Eisenschitz, à qui l'on doit, entre autres choses, le sous-

---

[782] Gilles Deleuze, « Straub, Marguerite Duras – Rapport entre les deux images autonomes, le nouveau sens de la musique », *L'image-temps*, p.314-341. Straub est également mentionné dans *L'image-mouvement*, sur la question de l'espace, p.170.

[783] Gilles Deleuze, « Evolution des automates – Image et information – Le problème de Syberberg », *L'Image-temps*, p.342-354.

[784] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p.178.

[785] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, p.170.

[786] *Ibid*., p.288.

[787] *Ibid*., p.170.

[788] *Ibid*., p.37 et p.143.

[789] *Ibid*., p.143.

[790] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p.104.

[791] Daniel Sauvaget, « Nouvelles d'Allemagne fédérale », *La revue du cinéma – image et son*, n°328, mai 1978, p.39 ; « Nouvelle du cinéma allemand », *La revue du cinéma – image et son*, n°333, novembre 1978, p.17 ; « Nouvelles du cinéma allemand », *La revue du cinéma – image et son*, n°337, mars 1979, p.37 ; « Lettre de Munich », *La revue du cinéma – image et son*, n°344, novembre 1979, p.39 ; « Le cinéma allemand aujourd'hui », *La revue du cinéma – image et son*, n°349, avril 1980, p.100 ; « Le cinéma allemand à la conquête du public », *La revue du cinéma – image et son*, n°366, novembre 1981, p.18 ; « Nouveau cinéma allemand », *La revue du cinéma – image et son*, n°367, décembre 1981, p.123 ; « Nouvelles du cinéma allemand », *La revue du cinéma – image et son,* n°376, octobre 1982, p.4 ; « Nouvelles du cinéma allemand », *La revue du cinéma – image et son*, n°388, novembre 1983, p.3.

titrage[792] du film *Les Ailes du désir* (*Die Himmel über Berlin*, France-RFA, 1986) et la traduction des plusieurs ouvrages de Wenders[793]. Il est responsable d'un dossier sur le cinéma allemand contemporain dans la revue des questions allemandes *Dokument/Documents* en 1976[794]. Sa maîtrise de la langue allemande lui permet de rendre accessible au lectorat francophone des propos inédits d'Alexander Kluge, Peter Schamoni, Vlado Kristl, Jean-Marie Straub, Johannes Schaaf, Volker Schlöndorff et Laurenz Straub. Cela lui permet également de proposer une histoire du cinéma allemand depuis 1945, assez inédite, puisqu'il s'appuie sur des textes en langue allemande. Sa connaissance de la culture allemande et de la langue lui permet aussi, dans ce même contexte, de dresser les portraits de plusieurs cinéastes inconnus en France (Klaus Wiese, Christoph et Gabriele Hübner, Reiner Etz par exemple).

Il ne faudrait cependant pas réduire les figures de passeurs au sexe prétendu fort, puisque les années 1970 sont aussi marquées par l'émergence des femmes dans le domaine professionnel de la critique. En effet, on voit apparaître dans les années 1970 de plus en plus de critiques professionnelles de sexe féminin – voire transgenre comme Louella Interim (*Libération*) –, tant dans la presse spécialisée que généraliste. On peut citer par exemple Anne Kieffer (*Jeune cinéma*), Carine Varène (*Cinématographe*), Françoise Audé (*Jeune cinéma*, *Positif*), Marie-Line Potrel-Dorget (*Image et Son*), Mireille Amiel (*Cinéma*), Monique Pantel (*France Soir*), Véronique Granier (*Libération*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Claire Clouzot (*Le Matin*) qui a d'ailleurs sa propre rubrique, « Planète Vénus », au sein de la revue *Écran*, Christine de Montvalon (*Télérama*). Elles ne sont pas cantonnées aux critiques de *films de femmes*, de la même manière que les *films de femmes* ne sont pas exclusivement commentés par des femmes. Notons tout de même que les articles généralistes sur les cinéastes allemandes parus dans *Jeune cinéma* et *Cinématographe* sont le fait de critiques femmes[795]. À la même époque que la publication de ces deux articles, au début des années 1980, la critique Françoise Audé publie

[792] Sur sa pratique du sous-titrage de films d'auteurs, voir Bernard Eisenschitz, « Sous-titrage mon beau souci », *Mise au point*, n°5, 2013. [En ligne : http://journals.openedition.org/map/1481].

[793] Wim Wenders, *Emotion pictures : essais et critiques*, Paris, L'Arche, 1987 ; *La logique des images*, Paris, L'Arche, 1990 et *Une fois : images et histoires*, Paris, G3J, 1994.

[794] Bernard Eisenschitz, « Le cinéma allemand, aujourd'hui », *Documents, revue des questions allemandes*, septembre 1976, p.81-168. Notons que l'ouvrage « de base » sur l'histoire du cinéma allemand dans la collection « 128 » est publié par le même auteur plus de vingt ans plus tard : Bernard Einsenschitz, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1999.

[795] Anne Kieffer, « Cinéastes allemandes », *Jeune cinéma*, n°139, décembre 1981, p.13 et Carine Varène, Lorène Desbaisieux, « Les cinéastes allemandes », *art.cit.*, p.75.

un ouvrage sur les femmes dans le cinéma français, pour lequel elle mobilise sa propre expérience de spectatrice[796]. Elle l'écrit :

> « En tant que femme issue de la petite bourgeoisie républicaine et laïque et devenue intellectuelle. De l'Histoire, je connais d'abord ma situation. Du cinéma que j'ai vu pendant vingt ans, je peux dire des situations. »[797]

rendant ainsi justice à « celles qui constituent 48% ou 49% du public. »[798].

On assiste à une visibilisation de la parole féminine, et de la parole féministe. Une attention particulière est portée, par la critique, aux conditions des femmes, et à ses représentations. On trouve par exemple des accusations de misogynie à l'encontre de Fassbinder, une véritable « constante » dans l'œuvre du cinéaste allemand, pour certains critiques : « Les femmes dans ces deux films [*Le Marchand des quatre saisons* et *Les Larmes amères de Petra von Kant*] sont des mantes dévoreuses castratrices, intéressées, mesquines, égoïstes et j'en passe. Laides, de surcroît. »[799] ;

> « [...] moins sans doute dans [*Le Marchand des quatre saisons*] que dans tous les autres, Rainer Werner Fassbinder n'a su se garder d'une misogynie plus ou moins généralement avouée. Ici elle éclate dans un récit en forme de mélodrame, où la responsabilité des malheurs du héros est rejetée sur les femmes rencontrées dans sa vie, jusqu'à ce que l'une d'elles (et toutes ensemble puisque chacun ajoute son lot de déceptions) l'accule au suicide. »[800]

Les articles généralistes consacrés aux cinéastes allemandes sont revendicatifs, et permettent aux critiques femmes de dénoncer le manque d'effort dans la distribution des films réalisés par des femmes, et leur manque de visibilité par rapport à leurs homologues masculins tant dans

---

[796] Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981. La suite paraît vingt ans plus tard, par le biais de la même maison d'édition, *Cinéma d'elles : 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, 2002.

[797] *Ibid*., p.15.

[798] *Ibid*., p.12 ; voir aussi sur le sujet le premier chapitre de l'ouvrage de Geneviève Sellier, « Une nouvelle génération marquée par l'émergence des femmes », in *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, *op.cit*., p.11-19.

[799] *Télérama*, 9 octobre 1974.

[800] *L'Humanité*, 9 octobre 1974.

les festivals que dans la presse. Les deux articles valorisent le Festival du Film de Femmes de Sceaux en tant que pionnier, comme l'événement dont « il a fallu l'initiative […] en 1979 […] »[801], « pour que se soient introduits en France les films de femmes cinéastes d'Outre-Rhin »[802].

Le caractère politique et revendicatif se manifeste également dans la création de revues spécifiques comme *Quotidien des femmes* (1974-1976), qui devient en 1977, et jusqu'en 1982, l'hebdomadaire *Des femmes en mouvements*, qui émane du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) et de la maison d'édition féministe fondée par la figure du MLF Antoinette Fouque, *Éditions des femmes*. Ce mouvement est observable également au niveau des revues de cinéma, signalons l'existence de la revue allemande féministe spécialisée en cinéma, *Frauen und Film*[803], fondée en 1974 par la réalisatrice militante Helke Sander, qui permet l'expression de professionnelles du cinéma : de la scénariste à la monteuse, en passant par la critique. L'inspiration vient sans doute en partie des États-Unis avec la revue pionnière *Women & Film* (1972-1975). Signalons, en France, la courte existence de la revue *Visuelles, des femmes et des images* (1980-1981) fondée par Olympe Ollivier, qui propose aussi des critiques de films récents et des entretiens avec des professionnelles du cinéma[804]. Mais le féminisme et les conditions des femmes sont aussi présents dans les revues spécialisées : *La Revue du cinéma – Image et son* consacre un numéro aux femmes[805], à leurs films et à leurs critiques, en lien avec le premier festival présentant exclusivement des films de femmes, Musidora, qui s'est tenu le même mois ; et le numéro spécial de la revue *CinémAction* sorti en 1979[806] dirigé par Monique Martineau contient pour la première fois (et sans doute dernière), une majorité de femmes dans le comité de rédaction d'une revue de cinéma, 45 femmes et 5 hommes étaient réunis pour sa coordination. Très précieux, ce numéro propose un état de la situation du cinéma féministe en

[801] Anne Kieffer, *art.cit.*, p.13.

[802] Carine Varène, Lorène Desbaisieux, *art.cit.*, p.75.

[803] Le site officiel présente les sommaires de l'ensemble des numéros. [En ligne : http://www.frauenundfilm.de].

[804] Voir le répertoire des périodiques de la Bibliothèque du Film. [En ligne : http://www.cineressources.net].

[805] « Les femmes et le cinéma », *La Revue du cinéma – Image et Son*, n°283, avril 1974.

[806] « Le cinéma au féminisme », *CinémAction*, n°9, automne 1979.

France ainsi que d'autres pays comme l'Italie, la Belgique, la RFA, les USA et collabore avec d'autres revues comme *Frauen und Film* et *Jump Out* (USA).

Le point de vue des femmes, peut être considéré comme un instrument de mesure partagé entre les professionnels, critiques, et spectateurs. Nous sommes, rappelons-le, à l'époque de la théorisation de la théorie du « Male gaze » (*regard masculin*) par la chercheure anglo-saxonne Laura Mulvey[807]. Approche qui met en exergue une certaine pensée, partagée par des féministes françaises. C'est le cas par exemple de Geneviève Sellier, historienne féministe du cinéma, pour qui les femmes au cinéma sont principalement conçues comme un « objet d'amour et/ou de haine pour un sujet masculin »[808], créées par des hommes, pour des hommes, c'est-à-dire selon la « place traditionnelle dévolue aux femmes dans la culture occidentale »[809]. Ceci n'empêche pas, cependant, qu'il existe également des films de qualité où les femmes deviennent « sujet de l'histoire et du récit »[810].

2. Les types d'articles

On observe pendant la seconde moitié des années 1970, une augmentation du nombre d'articles généraux sur le « jeune » ou « nouveau cinéma allemand » dans la presse spécialisée et dans une moindre mesure la presse généraliste. En particulier au sein des revues qui valorisaient déjà le « jeune cinéma allemand » comme école durant la décennie précédente, *La Revue du cinéma – Image et Son*, *Cinéma* et *Jeune cinéma*. Ainsi qu'au sein des nouvelles revues *Cinématographe*, *Écran* et *Cahiers de la Cinémathèque*.

Les articles généraux prennent plusieurs formes, celle des nouvelles racontées par des envoyés spéciaux en Allemagne de l'Ouest, qui témoignent en fait des actualités cinématographiques,

[807] Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, n°3, vol.16, octobre 1975, p.6-18 ; Il faudra attendre 1993 pour une traduction – bien que partielle – en langue française sous l'impulsion de Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud qui dirigent cette année-là le numéro spécial « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n°67, 2ème trimestre 1993, p.17-23. Depuis, une traduction du texte entier est disponible, « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduction de Gabrielle Hardy, *Débordements*, février-mars 2012 [En ligne : https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey].

[808] Geneviève Sellier, *op.cit.*, p.16.

[809] *Ibid*.

[810] *Ibid*.

des festivals, ou celles d'articles monographiques, axés sur une thématique large. On observe également à cette époque l'apparition de dictionnaires présentant les principaux cinéastes, dans les revues. Dans le numéro déjà évoqué de la revue *Cinéma* qui consacre un nombre important de pages à son dossier sur le cinéma allemand, il est proposé aux lecteurs un dictionnaire des principaux cinéastes du « jeune cinéma allemand » depuis les années 1960, « le premier de cette importance, publié en France »[811]. En effet, le dictionnaire présente 52 cinéastes, et cela n'est que la première partie du dictionnaire : la seconde moitié est publiée dans le numéro suivant[812]. L'apparition des dictionnaires signale en fait plusieurs choses. D'une part, le fait que le « jeune cinéma allemand » est définitivement reconnu en tant qu'école, que mouvement, que label, et d'autre part, l'apparition de changements dans les pratiques des publics, qui concorde avec la connaissance de plus en plus pointue des spectateurs ordinaires en matière de cinéma. La domestication du spectacle cinématographique, par l'intermédiaire de la télévision, et surtout du magnétoscope, favorise et stimule le désir de cultiver cinématographique – la cinéphilie – par la documentation.

De nombreux entretiens avec les cinéastes sont également proposés, témoignant de l'importance de l'explication des intentions de l'artiste pour comprendre l'œuvre et l'apprécier. Certes, cela n'est pas spécifique aux années 1970. Dès les années 1960, nous l'avons vu, les propos des cinéastes prenaient une place non négligeable dans les critiques de films. Mais ce qui semble plus singulier à la fin des années 1970 et en fait au tournant des années 1980, ce sont les entretiens et articles sur les comédiens et comédiennes. Les personnalités du « jeune cinéma allemand » les plus valorisées par ce biais sont Klaus Kinski[813], Rüdiger Vogler[814] et

[811] Joël Magny, *art.cit.*, *Cinéma*, n°303, mars 1984, p.11.

[812] Jean-Claude Sarafian, « Cinéastes allemands de RFA années 60-70 », *Cinéma*, n°304, avril 1984, p.27.

[813] Entretien, *La revue du cinéma – image et son*, n°307, juin 1976, p.59 ; le numéro 48 de la revue *Écran*, juin 1976, propose en plus d'un entretien avec Claire Clouzot et une filmographie, deux articles sur l'acteur : Claire Clouzot, « Monstre sacré ou sacré monstre ? », p.46 et Claude Beylie, « Qu'est-ce qui fait courir Kinski ? », p.52 ; à l'occasion de la traduction en français de sa biographie - *Crever pour vivre*, Paris, Belfond, 1976 – deux recensions sont à mentionner : *Cinématographe*, n°19, juin 1976, p.47 et Jean-Loup Passek, *Cinéma*, n°211, juillet 1976 ; « Quand Werner Herzog parle de Klaus Kinski », *Cinéma*, n°247-248, juillet 1979. Signalons enfin la monographie de Philippe Setbon, *Klaus Kinski*, Paris, PAC, « Têtes d'affiche », 1979, qui fait l'objet de deux recensions dans *La revue du cinéma – image et son* : n°343, octobre 1979, p.72 et n°344, novembre 1979, p.44.

[814] Jacques Grant, entretien et filmographie, *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p.53-58 ; Didier Goldschmidt, entretien, *Cinématographe*, n°65, février 1981.

Hanna « Dalida »[815] Shygulla[816]. Citons également Bruno Ganz[817] et Magdalena Montezuma[818]. Une place plus large leur est donnée dans les revues spécialisées notamment. Ce qui traduit deux choses à nos yeux.

Il y a d'une part l'apparition d'acteurs « forts », qui jouent un rôle dans la création, aux côtés du cinéaste. C'est l'indice que les méthodes de direction d'acteurs évoluent, parallèlement au théâtre, dans le « nouveau cinéma allemand », où l'Actor studio et le système de la troupe deviennent des modèles, d'où le retour des mêmes acteurs associés à un cinéaste, comme Schygulla-Fassbinder, Vogler-Wenders, Kinski-Herzog. D'autre part, on note un élargissement de l'intérêt cinématographique de la cinéphilie cultivée au monde des acteurs. L'acteur commence, dans les années 1980, à devenir un objet digne d'intérêt, au sein des études universitaires par exemple, pour celles et ceux qui s'intéressent au cinéma, notamment par le biais du questionnement sur le corps.

Comme dans les années 1960, les critiques se rendent dans des festivals du monde entier pour voir les films et en parler au sein des revues. Mais les comptes rendus de festivals suivent l'évolution des festivals eux-mêmes. Ainsi, dans les années 1970, ils deviennent des outils pour analyser les discours sur les films entre eux, mis en rapport en tant qu'une ou plusieurs écoles. Si dans les années 1960 on faisait des découvertes ponctuelles de films allemands, dans les années 1970, les festivals offrent la possibilité d'observer des blocs de films d'une même nationalité. Les comptes rendus festivaliers permettent de poser la question de qu'est-ce qu'un film allemand ? Quelles sont les spécificités d'une cinématographie étrangère ? Comme l'exprime cette remarque de Didier Goldschmidt :

> « Au travers de la masse de films présentés [au Festival du jeune cinéma allemand de Nanterre], on peut mieux cerner une spécificité. Par-delà la communauté historique qui le fonde, le creuset qui représenta d'une certaine manière le festival d'Oberhausen où fut conçu en février 62 le manifeste signé notamment par Alexander Kluge, Peter Schamoni et Edgar Reitz, c'est toute une appréhension de l'Allemagne, tant géographique qu'historique,

[815] « […] une actrice que tout le monde adore… Hanna Dalida ! », Gilbert Rochu, *Libération*, 23 janvier 1980.

[816] Jean-Philippe Domecq, *Positif*, n°254-255, mai 1982, p.128 ; Bruno Villen, *Cinématographe*, n°90, juin 1983, p.18 ; Georges Bensoussan, « Star ou pas ? », *Cahiers du cinéma*, n°322, avril 1981.

[817] David L. Overbey, « Bruno Ganz, en pleine connaissance de cause », *Cinéma*, n°252, décembre 1979, p.37 ; numéro qui présente également la filmographie de l'acteur, p.43.

[818] Gérard Courant, Entretien avec Magdalena Montezuma, *Cinéma*, n°256, avril 1980, p.22.

qui s'y dessine avec une étrange constance. Est-ce parce qu'être allemand c'est avant tout être situé dans le paysage de l'Allemagne ? C'est en tout cas ce qu'immédiatement ce cinéma révèle : une localisation très particulière des êtres et de l'action. »[819]

3. Un regain d'intérêt pour le cinéma allemand en général

On trouve à la même époque – à partir du milieu des années 1970 – de nombreux articles, dans la presse spécialisée, sur le cinéma allemand de la période de la République de Weimar (1918-1933)[820]. Cet intérêt se traduit aussi par des projections[821]. Dans les années 1960, ce sont plutôt les – encore actuels – classiques de l'expressionnisme qui font l'objet d'un intérêt privilégié. Dans les années 1970, les critiques semblent vouloir désormais approfondir leur connaissance – et celle de leur lectorat – sur l'histoire du cinéma allemand : l'expressionnisme[822] toujours, mais aussi d'autres genres de l'histoire du cinéma en Allemagne, associés esthétiquement, ou

[819] Didier Goldschmidt, « Entre violence et sensation. Le Festival du jeune cinéma allemand à Nanterre réunit les audaces d'une génération déchirée. », *Cinématographe*, n°65, février 1981, p.63.

[820] Monique Vernhes, « 1930 : l'Allemagne chante et danse », *Cinéma*, n°189, juillet 1974, p.28 ; Charles Trenet, « La première du film parlant à Berlin », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°13-14-15, Printemps-Été-Automne 1974 ; Emmanuel Decaux, « Le théâtre de Weimar », Cinématographe, n°44, février 1979, p.43 ; Marcel Oms, « Cinéma allemand des années 20 : le cinéma boche », Manfred Engelbert, « Considérations sur l'histoire du cinéma allemand des années 20 », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°30-31, été 1980, p.19 et p.25 ; Amei Teupel, « La Révolution française vue par le cinéma allemand des années vingt », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°35-36, automne 1982, p.113.

[821] Jean Roy, « Goethe Institut : films de la République de Weimar », *Cinéma*, n°198, mai 1975, p.17, numéro présentant une image du film *Aguirre, la colère de dieu* en couverture.

[822] « L'expressionnisme allemand », *Cinématographe*, n°3, juin 1973, p.30 ; Pierre Maraval, « Le scénario expressionniste », Pierre Jouvet, « Les images de Kriemhilde », *Cinématograph*e, n°23, janvier 1977, p.2 et p.5 ; Denis Offroy, « Allemagne années 20 », p.3, Jacques Fieschi, « Le corps expressionniste », p.7, Jean-Louis Gaillemin, « Visions cinétiques », *Cinématographe*, n°22, décembre 1976, p.3, p.7, et p.11 ; Raphaël Bassan, « L'expressionnisme : un révélateur social », *La Revue du cinéma – Image et Son*, n°348, mars 1980, p.131 ; Noël Simsolo, « Autour de Caligari », *La Revue du cinéma – Image et Son*, n°376, octobre 1982, p.105.

non, à ce pays (le cinéma prolétarien[823], le *Kammerspiel*[824] ou le film musical[825]) et à d'autres époques[826] (le *Heimatfilm*[827], le film d'animation[828] et le cinéma nazi[829]).

On observe une simultanéité historique entre l'intérêt des critiques français pour l'histoire du cinéma allemand, et la distribution en France des films du « jeune cinéma allemand », qui, dans les années 1970, comme nous l'avons vu, font de plus en plus référence à l'histoire du cinéma allemand. Comme si le « jeune cinéma allemand » avait permis une réconciliation avec le cinéma allemand en général, en renforçant l'admiration pour les maîtres, et en neutralisant quelque peu la peur d'aborder le cinéma nazi sous l'angle de sa qualité cinématographique, au-delà de l'aspect propagandiste. La qualité reconnue à de nombreux films du « jeune cinéma allemand », autorise en fait de s'intéresser à une cinématographie ternie par les nazis qui retrouve peu à peu ses lettres de noblesse.

4. La nouvelle génération de cinéastes allemands

À partir de 1974, on voit apparaître des propos mentionnant l'existence de différentes générations de cinéastes, et qui inscrivent le « jeune cinéma allemand » dans l'histoire du cinéma allemand de qualité, comme l'illustre très bien ce commentaire de Robert Benayoun :

---

[823] Peter B. Schumann, « Le cinéma prolétarien allemand (1922-1932) », *Écran*, n°20, décembre 1973, p.37.

[824] Noël Simsolo, « Le Kammerspiel », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n°413, février 1986, p.75.

[825] « Le film musical allemand des années 1930 », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°37, été 1983.

[826] Noël Simsolo, « Le cinéma allemand sous Guillaume II (1895-1918), *La Revue du cinéma – Image et Son*, n°375, septembre 1982, p.101.

[827] Rainer Ruther, « Le Heimatfilm, un genre typiquement teutonique », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°32, printemps 1981.

[828] Gérard Courant, « Le cinéma d'animation allemand », *Cinéma*, n°256, avril 1980, p.27.

[829] Raymond Borde, « Quand le cinéma marchait au pas de l'oie », Raymond Borde, Francis Courtade, « L'organisation du cinéma nazi », *Écran*, n°5, mai 1972, p.2 et p.5 ; Gerhard Jagschitz, « Le film de propagande dans le IIIème Reich », *La Revue du cinéma – Image et Son*, n°325, février 1978, p.46 ; Serge Daney, Serge Le Péron, « Les journées de Bondy », *Cahiers du cinéma*, n°287, avril 1978. Rappelons que l'ouvrage pionnier de Pierre Cadars est publié en 1972.

> « Depuis l'après-guerre, l'Allemagne, qui fut jadis, avec l'expressionnisme de Fritz Lang et Murnau, l'un des hauts lieux du cinéma mondial, était tombée dans une médiocrité confondante, un commercialisme éhonté. Puis la revanche est venue ; elle est venue des intellectuels. L'Allemagne, berceau du romantisme et du brechtisme, a suscité de nouvelles avant-gardes. Auprès des comètes isolées comme Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann ou Alexander Kluge, cinéastes de grand talent, ou de Straub, l'ampoulé, on a vu se former des élites mondaines, des undergrounds du haut baroque bavarois ou helvétique. Avec les films de Syberberg (*Ludwig*), de Daniel Schmid (dont a vu à Cannes *La Paloma*) et surtout de Werner Schroeter (*La mort de Maria Malibran*) ont déferlé des opéras du super-kitsch avec travestis obèses, somnambules aux flambeaux, crises de nerfs, tangos vibrants, salons hantés, divas révulsées ou mourantes, symboles politiques diffus. Non seulement le goût allemand pour les raffinements cérébraux renaissait des cendres de la guerre, mais il puisait des forces nouvelles dans son théâtre, au large de Peter Weiss, de Günter Grass ou de Peter Handke. »[830]

On retrouve la même idée dans un article de Jacques Grant, stimulé par les 12ème Journées cinématographiques de Poitiers, consacrées cette année 1974 à la cinématographie nationale d'Allemagne de l'Ouest. À cette occasion sont diffusés 25 longs métrages en provenance de RFA. Grant remarque « […] depuis quelques mois, [un] grand engouement pour les films dits "décadents". »[831] dont il identifie quelques « nouvelles coqueluches »[832] : Hans Jürgen Syberberg – le premier à introduire l'humour dans le cinéma allemand, selon Grant, avec *Ludwig, requiem pour un roi vierge* – Werner Schroeter et Daniel Schmid.

En même temps, la génération 1974 apparaît comme une nouvelle renaissance du cinéma allemand :

> « *Tous les autres s'appellent Ali*, réalisé par celui à qui l'on doit déjà *Les Larmes amères* (projeté en ce moment à Paris) représente fort bien le cinéma allemand. Un cinéma qui semble ainsi peu à peu sortir de l'ornière où il s'était embourbé depuis la fin de la guerre. »[833].

---

[830] Robert Benayoun, « Les petits génies passent le Rhin », *Le Point*, 17 juin 1974.

[831] Jacques Grant, « De l'expressionnisme à l'anarchie – Réflexions sur le jeune cinéma ouest-allemand », *Cinéma*, n°186, avril 1974, p.26.

[832] *Ibid*., p.28.

[833] *France soir*, 18 mai 1974.

Grant opère en même temps une distinction entre les cinéastes allemands dont les films ont été diffusés dans les années 1960 en France, Schlöndorff, Kluge et Fleischmann notamment, que Grant qualifie de « pré-décadents ». Et comme le signale le titre de son article, « De l'expressionnisme à l'anarchie », il inscrit le « jeune cinéma allemand » (« l'anarchie ») dans l'histoire du cinéma allemand de qualité (« l'expressionnisme »).

Ces différentes générations sont plutôt des générations esthétiques que des générations biologiques si nous nous en tenons aux années de naissance très proches des cinéastes évoqués : Schlöndorff est né en 1939, Fleischmann en 1937, Kluge en 1932, Straub en 1933, Syberberg en 1935, Schmid en 1941 et Schroeter, le plus jeune, en 1945 (comme Fassbinder et Wenders). La différenciation de deux générations permet de marquer une évolution perçue au sein des films. Les années 1970 sont marquées par un renouveau dans le « jeune cinéma allemand », avec l'apparition de catégories esthétiques – relevant de l'histoire de l'art – qui participent de façon concrète et utile à la construction du style d'une école.

Grant établit des liens entre le courant « pré-décadent » et le courant « décadent ». Il qualifie le « jeune cinéma allemand » des années 1960 et 1970 d'« agresseur »[834], pour deux raisons principales. Par « […] nécessité historique : l'agression est la démarche la plus opposée au fascisme. »[835] et par une « attitude artistique consciente »[836]. Nous pouvons interpréter cela comme une manière d'identifier le principal point commun des films relevant du « nouveau cinéma allemand » des années 1960 et 1970 : un profond antifascisme construit sur la base d'une haine viscérale du nazisme.

a. Les décadents : le kitsch et le baroque au service du pessimisme et du désespoir

La première catégorie est donc celle des films dits « décadents », auxquels plusieurs cinéastes sont attachés : Hans Jürgen Syberberg, Werner Schroeter, Rainer Werner Fassbinder, Daniel Schmid et Rosa von Praunheim. Ce mode de classement est encouragé par la constitution du

[834] Jacques Grant, *art.cit.*, p.27.

[835] *Ibid*.

[836] *Ibid*., p.28.

marché, qui voit arriver, en 1974, plusieurs films, marqués par une esthétique perçue comme nouvelle. La nouveauté s'exprime dans les aspects formels des films, comme dans leurs contenus.

Une des premières occurrences de cette terminologie apparaît lors de la diffusion de *La Mort de Maria Malibran* de Werner Schroeter, qui est décrit comme « le cinéaste allemand "décadent" »[837], et plus encore comme « […] chef de file de ce nouveau cinéma allemand décadent dont nous avons déjà vu en France *Ludwig* de Syberberg et *Cette nuit ou jamais*[838] de Daniel Schmidt […] »[839]. Avec Werner Schroeter apparaît aussi la terminologie de « baroque munichois », qui permet de caractériser son œuvre, à la forme singulière, et de l'associer à d'autres œuvres, d'autres cinéastes comme *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder[840] ou *Karl May – À la recherche du paradis perdu* et *Ludwig* de Syberberg[841]. La singularité d'œuvres à l'esthétique nouvelle est notamment évoquée au sujet de ce dernier **:** « Depuis [*Ludwig*], Syberberg a réalisé un *Karl May* et un *Hitler* qui l'ont désigné comme le plus original des nouveaux metteurs en scène allemands. »[842]. Quant au premier, *Les Larmes amères de Petra von Kant* « exprime la quintessence thématique »[843] du courant décadent, tout en s'éloignant de certains procédés, qui relèveraient d'un certain classicisme.

Le *kitsch* est un terme qui revient régulièrement pour qualifier la mise en scène des décadents. Il réside surtout dans la qualification des décors, des costumes, de l'apparence esthétique, du style. Par exemple, pour certains critiques, le film *Les Larmes amères de Petra von Kant* « […] témoigne d'un certain goût pour la préciosité et la "décoration" kitch. »[844]. Les critiques du film soulignent l' « [...] étrangeté de ce décor immobile [...] celle des robes - tantôt d'une laideur

---

[837] *Le Point*, 31 mars 1974.

[838] Ce film n'a – à tort – pas été retenu dans notre identification, probablement dû à un moment d'inattention, s'agissant d'une production suisse et non allemande.

[839] *Télérama*, 9 février 1974.

[840] *Le Monde*, 5 mai 1974.

[841] Jacques Siclier, *Le Monde*, 18 décembre 1975.

[842] *Le Quotidien de Paris*, 12 mai 1982.

[843] *Cinéma*, n°188, juin 1974, p.139.

[844] *Télérama*, 11 mai 1974.

volontaire et agressive, tantôt d'une élégance raffinée […] »[845] ; une Petra von Kant « habillée par Klimt, fardée par Van Dongen […] »[846] ; « le choix de l'époque 1920 : les perles, les fourrures et le fard "en folie" »[847], le fait que « les comédiennes portent des robes ultra-rétro dont la hideur nous donne une piètre idée de la haute couture ouest-allemande »[848]. Le qualificatif de *kitsch* s'élargit dans les cas de Fassbinder à ses films réalistes, tel *Tous les autres s'appellent Ali*, sélectionné pour le festival de Cannes et qui « [...] témoigne d'un certain goût pour la préciosité et la "décoration" kitsch. »[849]

Le décadentisme, comme le romantisme, sont historiquement en opposition aux mouvements dominants, académiques, des époques où ils se sont développés. L'usage du terme de décadent permet de rattacher efficacement les singularités formelles et de contenus, en faisant appel à un mouvement artistique déjà connu, inscrit dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'un mode artistique d'évaluation des films : on évalue leur qualité artistique à partir de nos connaissances en histoire de l'art en même temps qu'on élargit nos connaissances sur l'histoire de l'art lorsqu'on est en contact avec les œuvres[850].

Le terme de décadent a été employé au XIXème siècle pour qualifier un ensemble « […] d'écrivains et d'artistes français pessimistes et marginaux […] de la fin du XIXème siècle qui ont eu en commun le refus du conformisme et la recherche d'une esthétique raffinée résolument marginale. »[851]. Le terme de décadent est employé pour désigner, qualifier, une catégorie esthétique de films, pour démarquer un ensemble de films qui ont des éléments communs, d'autres produits présentés en même temps sur le marché.

Cette forme singulière est définie par une « théâtralité esthétique »[852]. *La Mort de Maria Malibran* est décrit comme un « poème sulfureux, baroque, semi-hermétique, pour tout dire

---

[845] *Education*, 23 mai 1974.

[846] *Le Monde*, 5 mai 1974.

[847] *La Croix*, 5 mai 1974.

[848] *Quotidien de Paris*, 9 mai 1974.

[849] *Télérama*, 11 mai 1974.

[850] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, *op.cit.*, p.19.

[851] Dictionnaire *Larousse* en ligne.

[852] *Le Monde*, 18 décembre 1975.

suranné […] [dont] [l]'agressivité de l'esthétique kitsch ravira les amateurs. »[853]. La référence au spectacle vivant est récurrente, tant le théâtre (« Syberberg a gagné le théâtre filmé, au cinéma, c'est beaucoup plus hallucinant que le théâtre tout court. »[854]) que l'opéra (« dans cet opéra fabuleux, volontairement figé dans l'univers artificiel du théâtre, à l'exception d'une scène de nature » ou dans le même journal « Décors pour les opéras de Wagner dans une revue de style kitsch flamboyant »[855]). Ces deux arts sont intimement liés, comme en témoigne par exemple *Axel* de Rosa von Praunheim. Ce dernier est considéré comme l' « archétype du théâtre symboliste »[856] et l'œuvre théâtrale de Villiers de L'Isle-Adam souvent pointée comme « un relais français important » au « drame musical wagnérien »[857], une des formes auxquelles se réfère le théâtre symboliste. Le développement au XIXème siècle de ce théâtre symboliste s'est effectué, rappelons-le, en opposition aux courants dominants de l'époque, le drame bourgeois et le théâtre naturaliste. Ce mouvement symboliste, qui se caractérise par « une profonde nostalgie du passé », « vise la résurgence d'un théâtre tragique et spirituel »[858]. On peut aisément établir une filiation entre le cinéma de nos cinéastes décadents et ce type de théâtre.

Les critiques françaises de l'époque retrouvent cette esthétique décadente dans d'autres cinématographies européennes :

> « Qu'on y fasse attention : en ce moment, avec le *Ludwig Requiem pour un roi vierge*, de Hans Syberberg, *Cette nuit ou jamais* de Daniel Schmid, *Sleeping Beauty* de James B. et de Philippe Garrel, et bientôt le *Tristan et Yseult* d'Yvan Lagrange, il se crée un cinéma où l'artifice, la sophistication, le baroque se dévouent au service d'une démarche qui est celle de la poésie lyrique. »[859]

---

[853] *Le Point*, 31 mars 1974.

[854] *Politique Hebdo*, 21 juin 1973.

[855] *Le Monde*, 11 mai 1973.

[856] « Considered the archetype of Symbolist theater […] » - Esther Rashkin, « The Occulted Jew : Symbolism and Anti-Semitism in Villiers de l'Isle-Adam's Axël », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.26, n°3-4, printemps-été 1998, p.398.

[857] « Symbolisme – Théâtre », *Encyclopaedia Universalis*. [En ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-theatre/]

[858] *Ibid*.

[859] *Nouvel Observateur*, 31 décembre 1973.

> « grandes références "décadentes" auxquelles on pense habituellement, que ce soit Schroeter, Bene, Syberberg ou le Fellini d'à partir de *Juliette des Esprits* […] »[860]

Nous pouvons observer deux niveaux de catégorisation chez les critiques, selon qu'ils distinguent certains films au sein d'une offre de produits culturels issus d'une même cinématographie nationale (les pré-décadents et les décadents), ou au sein d'une offre de produits culturels internationale. Mais il n'a sans doute jamais été autant question de spécificité cinématographique allemande au sein des critiques qu'avec l'apparition des œuvres dont nous venons de parler. Dans les années 1960, on trouvait déjà des réflexions sur le prétendu caractère « germanique » des films (*Törless* et son « climat affectif que seuls des tempéraments germaniques peuvent reconnaître à travers leurs souvenirs »[861] , *Le Cavalier sauvage* et son « humour bien germanique »[862]). Cette caractérisation devient nettement plus fréquente dans les années 1970, même si l'on doit garder à l'esprit le fait que le corpus de films distribués est plus large. *Aguirre* apparaît comme « [...] le plus allemand des films allemands. »[863]. Le film *Karl May*, le « Jules Verne d'outre-Rhin »[864], révèle, aux yeux de la critique, l'« âme germanique » et son « ambiguïté »[865]. Le terme est aussi employé pour évoquer la « neige très germanique » dans *Ludwig,* qui se déroule en effet par moment dans des paysages enneigés, avec des chutes régulières de neige, y compris en intérieur. *Ludwig*, avec sa « réalité germanique profonde »[866], est une

> « œuvre typiquement allemande, avec ses leitmotive wagnériens, son romantisme, ses références historiques et folkloriques à la Prusse et à la Bavière, la fascination exercée sur l'esprit germanique par le bouddhisme et par l'Inde […] »[867]

---

[860] *Cinéma*, n°188, juin 1974, p.139.

[861] Henri Chapier, *Combat*, 10 mai 1966.

[862] Jean Collet, *Télérama*, 21 janvier 1968.

[863] Michel Marmin, *Valeurs actuelles*, 24 février 1975.

[864] *Télérama*, 24 décembre 1975.

[865] *Télérama*, 24 décembre 1975.

[866] *Le Monde*, 11 mai 1973.

[867] *Figaro*, 25 mai 1973.

Au travers de ces propos, c'est bien une certaine image de l'Allemagne qui est véhiculée, une Allemagne construite par les critiques, à partir de stéréotypes artistiques et culturels, de la même manière que Marc Lavastrou l'a observé dans les discours de la presse française à propos des films allemands des années 1920-30[868]. La spécificité allemande semble être rattachée à plusieurs périodes, du XVIIème siècle à l'époque weimarienne. Les opéras de Wagner, la Prusse, une période largement mise en scène dans les *Sissi*, ou le romantisme, valorisé notamment par le célèbre *De l'Allemagne* de Madame de Staël[869], qui entendait diffuser en France les richesses de la vie intellectuelle et artistique allemande. *Karl May* de Syberberg est interprété par la critique comme un retour aux sources du romantisme allemand, par l'exploration de ses mythes, repris parfois par les nazis : on y voit une réappropriation du passé[870] (l'exemple de Wagner est à cet égard édifiant). On compare ainsi ce long métrage au film en deux parties *Les Nibelungen* de Fritz Lang, qui est inspiré d'un opéra de Wagner, qui s'est inspiré lui-même de cette légende germanique qui trouve en fait sa source au Moyen-âge. *La Mort de Maria Malibran* représente une « biographie si exemplairement romantique »[871] avec ses « […] paysages crépusculaires, feuillages de songe de nuit d'été ou décors idylliques d'un tableau romantique […] »[872], caractéristiques partagées avec *Willow Springs*, « mélodrame policier revu par un disciple des romanciers de la grande époque du romantisme allemand, celle de Jean Paul ou de Kleist. »[873]. La période weimarienne est également présente, avec un retour aux formes de l'expressionnisme, retour illustré par *Ludwig* : « C'est un tour de force que réalise Syberberg, avec des artifices et des trucages expressionnistes vieux de plus de trente ans. »[874].

Les critiques s'attachent également à des courants de l'histoire de l'art allemand comme le *Kammerspiel*, dont ils trouvent régulièrement des citations, en particulier dans les premiers films de Fassbinder diffusés en France. Le *Kammerspiel* a d'abord été théorisé dans le domaine

---

[868] Marc Lavastrou, *La réception du cinéma allemand, op.cit.*.

[869] Germaine de Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, Paris/Londres, H.Nicolle/J.Murray, 1813.

[870] *Libération*, 30 décembre 1975.

[871] *Nouvel observateur*, 31 décembre 1973.

[872] *Télérama*, 9 février 1974.

[873] *Ibid.*

[874] *Politique Hebdo*, 21 juin 1973.

du théâtre, et mis en pratique notamment par le grand metteur en scène Max Reinhardt[875]. On peut le définir simplement comme la recherche d'un jeu simple et dépouillé, l'espace de la « chambre » n'obligeant par l'acteur à outrer, comme dans un grand théâtre, l'expression de ses sentiments intérieurs.

Ainsi, bien qu'on reproche à Fassbinder de céder, dans les *Larmes amères de Petra von Kant*, « à la mode du baroque munichois »[876], on reconnaît avec plaisir que ce n'est jamais « sans oublier les leçons du "Kammerspiel". Rigueur et maniérisme [...] curieux mélange. »[877]. Ce maniérisme se définit par le « goût [...] pour les poses recherchées et une certaine affectation dans la mise en scène […]. Fassbinder est né en 1945, il a fait ses classes dans un groupe de théâtre expérimental de Munich : cela se sent encore. »[878].

> « Antérieur à l'apparition du néo-baroquisme munichois, l'essentiel de l'œuvre de Fassbinder relève directement des traditions psychologiques du Kammerspiel quand il n'est pas marqué du sceau d'un naturalisme maniaque. *Les Larmes amères*, qui sont, elles, postérieures à l'apparition de Werner Schroeter et de ses disciples, trahissent un vif souci de ne pas se retrouver en marge d'un mouvement esthétique révolutionnaire qui accapare désormais l'attention des cinéphiles européens. »[879]

Daniel Schmid revendique, pour son film *La Paloma*, son inscription dans l'héritage du *Kammerspiel*. C'est surtout la mise en scène qui s'en inspire, par « […] une action tragique […] un découpage lent par rapport à ce qu'il est dans les films en général. »[880]. Le *Kammerspielfilm* désigne un ensemble de films produits sous la République de Weimar, qui s'inspire de la leçon de Reinhardt : l'action se déroule dans un huis-clos, elle est composée de personnages habituellement non-nommés, qui affrontent « d'humbles drames quotidiens »[881]. Elle a été introduite au cinéma par le réalisateur d'origine roumaine Lupu Pick, avec *Le Rail* (*Scherben*,

---

[875] Frank Charpentier, « Cinéma : brèves chroniques à temps ou à contretemps », *Raison présente*, n°211, mars 2019. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-raison-presente-2019-3-page-117.htm].

[876] *Le Monde*, 5 mai 1974.

[877] *Ibid.*

[878] *Télérama*, 9 octobre 1974.

[879] *Quotidien de Paris*, 9 mai 1974.

[880] *Jeune cinéma*, n°80, juillet-août 1974, p.8.

[881] Roland Schneider, *op.cit.*, p.59.

Allemagne, 1921,), puis *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (*Sylvester*, Allemagne, 1923), tous deux issus d'une collaboration avec le fameux scénariste Carl Mayer (*L'Aurore*, *Le Cabinet du docteur Caligari*).

Pour les critiques de Schmid, son attachement aux formes ne compromet pas cependant sa réussite à communiquer des sentiments :

> « […] *L'Ombre des anges* n'en constitue pas moins la tentative la plus élaborée du cinéma "germanique" (et de la bande à Fassbinder particulièrement) pour cerner le désespoir doublé d'une culpabilité devant la faute que le temps (trente ans, tout de même) n'a pas réussi à effacer. »[882]

Le recours à des formes passées peut être ainsi interprété comme un biais pour restituer la noirceur du monde moderne. Nous retrouvons cette idée au sujet de *Ludwig* notamment :

> « […] la tentation de compenser notre héritage classique en cherchant dans le monde germanique les antidotes nécessaires à l'équilibre vital : un certain baroque, un certain irrationalisme, un certain romantisme. Notre époque est propice à la résurgence de ce courant, et c'est sans doute le cinéma qui en exprime le mieux la puissance. La vie de Louis II se prêtait aisément à bien des exigences actuelles : la remise en question de la rationalité historique, la perception d'un destin qui n'est pas toujours celui des prévisions heureuses, la reconnaissance angoissée des impasses du monde moderne. »[883]

La terminologie de pessimisme est régulièrement employée au sujet des films allemands de cette période, elle intervient à la même période que celle de décadence, autour de l'année 1974. *L'Annuel du cinéma* de 1974 fait apparaître plusieurs titres du « jeune cinéma allemand », relégué dans la dernière partie du numéro, composée principalement de films érotiques, majoritairement classés 5 (ou 4B), qui propose des critiques pour le moins expéditives, généralement composées d'une ligne. On trouve dans cette édition *Trotta*, *Les Larmes amères de Petra von Kant* et *Willow springs*. Si Schaaf n'est pas catégorisé comme un décadent, le film traite d'une période historique, dans des décors parfois somptueux, et les looks des actrices ne sont pas sans rappeler l'esthétique des films de Fassbinder. On reconnait à son film, *Trotta*, de

[882] « L'Ombre des anges », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.292.

[883] *Nouvel observateur*, 25 juin 1973.

« belles images hiératiques »[884] mais « trop glacées pour susciter l'éveil politique du spectateur ». On lui reproche surtout, comme c'est le cas pour les deux autres films, une « […] présentation discrète de mœurs spéciales », soit l'homosexualité féminine[885]. Thématique présente dans les trois films, le courant cinématographique dit « décadent » est également associé à l'homosexualité : Grant parle de ces cinéastes comme d'« auteurs plus ou moins homosexuels »[886].

On avertit le lecteur quant aux séquences érotiques de *Willow springs*. Mais le principal point commun entre la critique de ce dernier, et de celle des *Larmes amères de Petra von Kant*, réside dans le « climat » du film, jugé pour le second film de « pessimisme malsain systématique »[887], et pour le premier de « malsain »[888]. Seul *Tous les autres s'appellent Ali* trouve grâce aux yeux du comité des *Annuels*, puisque *Le Marchand des quatre saisons* est aussi signalé comme une « […] critique sociale où s'exprime le pessimisme parfois arbitraire de l'auteur. D'inutiles scènes érotiques. »[889].

On retrouve, tout au long des années 1970, les mêmes termes, pour qualifier des films et des cinéastes : « Climat pessimiste et débilitant »[890], « Vision pessimiste d'une société à travers des personnages nostalgiques et attachants »[891], « Constat pessimiste »[892], « Film imparfait et lent, sensible mais extrêmement pessimiste. »[893], « [R.W. Fassbinder] [a]narchisant, pessimiste,

---

[884] « Trotta », *Analyse 1975 des films, Saison 1974*, p.400.

[885] On peut voir par exemple une scène dans laquelle deux comédiennes se caressent la poitrine face à un miroir.

[886] Jacques Grant, *art.cit.*, p.34.

[887] « Les Larmes amères de Petra von Kant », *Analyse 1975 des films, Saison 1974*, p.356.

[888] « Willow Springs », *Ibid.*, p.412.

[889] « Le Marchand des quatre saisons », *Ibid.*, p.156.

[890] « Faux mouvement », *Analyse des films 1976, Saison 1975*, p.331.

[891] « Au fil du temps », *Analyse des films 1977, Saison 1976*, p.112.

[892] « Sous les pavés, la plage », *Analyse des films 1977, Saison 1976*, p.351.

[893] « Made in Germany and U.S.A. », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.253.

mais peut-être encore idéaliste […] »[894], « Film pessimiste et difficile […] »[895], « Farce politique d'un pessimisme affirmé. »[896].

Si le cinéma de Fassbinder est intimement lié à cette notion, c'est également le cas du cinéma de Wenders, souvent associé au romantisme, comme celui d'Herzog :

> « De *Summer in the City* (1970) à *Faux mouvement* (1974), en passant, entre autres, par *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1971) et *Alice dans les villes* (1973), Wenders a graduellement développé une réflexion lucide et désabusée sur quelques faces cachées de l'Allemagne Fédérale d'après le miracle dont l'euphorie économique apparente masque parfois des états de crise ou de désarroi, de trouble psychique ou d'angoisse existentielle. »[897]

C'est précisément sur cet aspect pessimiste et désespéré que les films de Wenders rejoignent ceux de nos cinéastes décadents. L'impact de la société y prend une forme plus « apolitique » chez Wenders. Une des conséquences des sociétés industrialisées est la solitude de l'individu, la perte de sens et la perte d'identité. Cet aspect est très présent dans les films de Wim Wenders en particulier, et il est à relier avec la perte des idéaux révolutionnaires rattachée aux événements de 1968 : on parle alors des films de l'errance.

b. Cinéastes de « l'errance »

Une terminologie revient de manière rituelle à partir de l'arrivée des films de Wim Wenders en France, celle de l'errance. Outre Wenders, elle est associée à des artistes dont les œuvres cinématographiques apparaissent à la même période en France, particulièrement Peter

---

[894] « Maman Kusters s'en va au ciel », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.257.

[895] « L'Ombre des anges », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.292.

[896] « La Troisième génération », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.487.

[897] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p.24.

Handke[898] et Chantal Akerman[899]. L'errance renvoie en fait à une thématique récurrente des films, qui permet de valoriser les paysages, urbains notamment, et le personnage qui se meut en son sein, thématique qui intéressait particulièrement la cinéphilie cultivée de l'époque[900] (et encore aujourd'hui). « [L]es cinéastes "de l'errance" type Wenders, Handke, Ackerman […] »[901], présentent les tribulations de leurs personnages qui errent sans but précis tout au long du film, permettant de valoriser l'espace, et donc le rapport finalement entre l'individu et le monde qui l'entoure.

L'errance peut apparaître comme une justification à l'ennui ressenti par l'expérience du film :

> « Le fait que ce film ait été construit pièce par pièce au fil du tournage explique peut-être cette impression de malaise que l'on éprouve tout au long des trois heures de projection. »[902]

L'errance est généralement associée à des films longs, lents et contemplatifs**.** *Au fil du temps* de Wenders dure près de 3 heures, quant au film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (France-Belgique, 1975), il dure plus de 3h20. Ce qui explique le sentiment que « […] la durée de certaines de leurs séquences semble exactement calquée sur la durée de la vie réelle. »[903]. Le titre de l'article de Grant sur *Au fil du temps* est édifiant. La durée du film y est

---

[898] Handke est d'abord connu dans les milieux du théâtre et de la littérature depuis la fin des années 1960, par le biais de plusieurs maisons d'édition illustres : L'Arche traduit et publie *Outrage au public et autres pièces parlées*, en 1968, puis en 1977, et en 1982, *Gaspar* en 1971, *La Chevauchée sur le lac de Constance* en 1974 et 1980, *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* en 1978 ; Gallimard traduit et publie *Le Colporteur* en 1969 et en 1979, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* en 1972, 1979 et 1982, *Le Malheur indifférent* en 1975 et en 1977, *La Courte lettre pour un long adieu* en 1976, *L'Heure de la sensation vraie* en 1977, *La Femme gauchère* en 1978 et 1980, *Le Poids du monde : journal (novembre 1975 – mars 1977)* en 1980, la même année que *La Leçon de Sainte-Victoire…*, *Lent retour* en 1982 ; et enfin, Christian Bourgeois (Paris) traduit et publie *Mort complice* en 1971 puis en 1980 sous le titre de *Bienvenue au conseil d'administration*, *Le non-sens et le bonheur : poèmes*, en 1975 et *Faux mouvement* en 1980. De nouveaux romans sont publiés durant les décennies suivantes, encore aujourd'hui.

[899] Selon le CNC et IMDB, le premier film d'Akerman visible en France est *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (France-Belgique, 1975), diffusé au Festival de Cannes l'année de sa production, puis en salles en janvier 1976, suivi de *Je tu il elle* (France-Belgique, 1974), le 17 novembre.

[900] Qui se répercute sur les études universitaires : Laurence Gavron, *Aspects du thème de l'errance dans le cinéma américain*, mémoire de maîtrise en lettres, option cinéma, dirigé par Michel Marie et soutenu à Paris 3 en 1977 ; Annie Goldmann, *L'errance dans le cinéma contemporain : Godard, Hopper, Loden, Akerman, Duras, Wenders, Jarmusch*, Paris, H.Veyrier, 1985.

[901] « Le Second éveil », *Les Fiches du cinéma 1979, Tous les films 1978*, p.396.

[902] « Au fil du temps », *Analyse des films 1977, Saison 1976*, p.112.

[903] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p.32.

mentionnée dès la première ligne, « trois heures en noir et blanc »[904]. De nombreuses critiques mentionnent cet aspect du film, « ce film de trois heures »[905]. L'expérience du temps du film fait partie de l'expérience globale du film et intervient dans notre jugement. La question du temps, son expérience, joue au niveau de la création, et de la distribution. Citons *Hitler, un film d'Allemagne* de Syberberg, divisé en quatre épisodes, pour une durée totale de 429 minutes (7 heures et 15 minutes). Le troisième volet de sa trilogie est la plus longue, mais la durée des deux précédents n'est pas négligeable puisque *Ludwig* et *Karl May* duraient environ 140 minutes chacun, soit un peu plus de deux heures. Citons également *Heimat* (1981) d'Edgar Reitz, film-série en onze épisodes (« *Teil* ») d'une durée totale de 933 minutes (15 heures et 55 minutes), et enfin *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, un film-série de 14 épisodes, d'une durée de 869 minutes (14 heures et 48 minutes). Certains ont fait l'objet de séances spéciales en France, d'une durée, de fait, exceptionnelle. Par exemple, à la suite de sa diffusion à la Mostra de Venise en 1984, le film de Reitz est diffusé au théâtre des Amandiers, à Nanterre, en novembre, sur deux jours, à l'initiative de Patrice Chéreau. Des projections similaires ont lieu en République fédérale, ponctuées par des repas inclus dans le prix de la séance[906].

Wenders relève des « cinéastes de type réaliste […] mais non *naturaliste* […] »[907] au même titre que Bob Rafelson, Gérard Blain, Monte Hellmann et Antonioni, en particulier pour *Macadam à deux voies* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellmann, USA, 1971) et *Profession : Reporter* (*Professione : reporter*, Michelangelo Antonioni, Italie-France-Espagne, 1975). Il s'agit pour ces cinéastes de « rechercher les comportements qu'habituellement le spectacle ne représente pas »[908], et non pas, comme les naturalistes, de reproduire les apparences. La question du réalisme, de la reproduction du réel, est au cœur des critiques. L'errance est associée principalement au sentiment de perte d'identité, de recherche, de quête identitaire, qui semble

[904] Jacques Grant, « Au fil du temps. Au temps du film », *Cinéma*, n°210, juin 1976, p.117.

[905] Noureddine Ghali, *art.cit.*, p.24.

[906] Voir Sophie Bourdais, « Retour sur "Heimat", la monumentale trilogie d'Edgar Reitz », *Télérama* [en ligne], 26 août 2015 ; Max Egly, « Heimat ou l'invention d'un nouvel espace audiovisuel », *Communication & Langages*, n°96, année 1993, p.4-28.

[907] Jacques Grant, « Au fil du temps. Au temps du film », *Cinéma*, n°210, juin 1976, p.121.

[908] *Ibid*.

être un phénomène assez propre aux années 1970. Les personnages, qui « occupent une place primordiale dans les films de Wenders. »[909], sont décrits comme étant :

> « Introvertis et névrosés, […] ils sont souvent, à trente ans déjà, au bout du rouleau, usés par leur passé et par le cours inexorable du temps qui les broie sur son passage. […] ils refoulent leur angoisse et dirigent leur agressivité contre eux-mêmes. Dans cette Allemagne-là, la révolte devient impossible, définitivement mise à l'écart : il ne reste alors que la solution de l'auto-mutilation : dans *Faux mouvement* l'industriel s'enfonce un stylo dans la main, Wilhelm se blesse à la main en brisant la vitre d'une fenêtre. »[910].

Il s'agit de personnages romantiques, mélancoliques, de ceux qui éprouvent l'intemporel « mal de vivre »[911]. Wenders est associé au romantisme, il est un cinéaste de la « difficulté à vivre », dont l'univers

> « semble prendre sa source dans ce "vague à l'âme", ce mal du siècle (le XIXe) qui enveloppa les plus inquiets des poètes romantiques. Ce "mal d'exister" qu'ont connu si douloureusement des poètes aussi divers que Byron, Musset, Pouchkine ou Leopardi, dans la première moitié du siècle précédent, on le retrouve particulièrement poignant chez cette âme tourmentée qu'est celle du poète romantique allemand Lenau, qui traduisait dans la grisaille de ses paysages le sentiment de son inutilité et son morne désespoir. "Je porte, dans mon cœur, disait-il, une grave blessure et je la porterai muet jusqu'au tombeau." Les personnages de Wenders, eux aussi, pansent en silence leurs plaies dans un cadre nostalgique. "Le paysage est un état d'âme", disait H.-F. Amiel. Dans les films de Wenders aussi. »[912]

---

[909] Claude Benoit, « L'Ami américain », *Jeune cinéma*, n°104, juillet-août 1977, p.24.

[910] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *art.cit.,* p.28.

[911] Barbara, *Le mal de vivre*, 1965, Philips records.

[912] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *art.cit.*, p.28.

La nostalgie présente chez Wenders est le mal de l'ère industrielle :

> « La nostalgie que connaissent tous les héros de Wenders semble être l'aboutissement de la nostalgie qui s'est exhalée de toutes ces âmes malades d'elles-mêmes et malades du siècle, puis de l'abcès qu'ont fait crever tant de poètes expressionnistes, qui, dans une Europe industrialisée et desséchée cherchaient de nouvelles valeurs pour l'homme face au chaos. […] Une angoisse continuelle enveloppe tous ces êtres déroutés, desséchés par le sentiment de vide. S'adressant à Wilhelm Meister, l'industriel de *Faux mouvement* constate que "l'angoisse en Allemagne est masquée par tous ces visages traîtres, sans âmes, qui rôdent à travers les supermarchés, les lieux de repos, les zones piétonnes et les centres sportifs". »[913]

L'absence d'évolution du personnage (*Faux mouvement*) donne le ton pessimiste. Wenders suit le schéma classique du roman de formation – *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, œuvre romantique par excellence –, mais « aboutit à des conclusions opposées en montrant non pas l'accomplissement de Wilhelm mais plutôt le caractère irrémédiable de sa solitude. »[914], le film « traitant de la difficulté de vivre en groupe […] »[915]. Solitude liée à l'impossible communication entre les individus, et avec soi-même. Avec *Alice dans les villes* par exemple, « [n]ous assistons à l'errance de quelqu'un qui ne trouve dans cette immense grouillement, scintillement des villes qu'il travers en voiture, que la solitude, l'absence de toute communication réelle […] »[916]. Pessimisme et fins pessimistes semblent attribuables en priorité à Peter Handke, qui a écrit les scénarios de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* et de *Faux mouvement*, alors que les autres films, sur des scénarios de Wenders lui-même, ont des fins plus optimistes. De *L'Angoisse du gardien de but*, « il découle une dénonciation du tragique dérisoire de l'existence. »[917]. Lors de la sortie de son premier long métrage en France, *La Femme gauchère*, Handke est logiquement immédiatement associé à Wenders :

---

[913] *Ibid*., p.29-30.

[914] *Ibid.*, p.25-26.

[915] Alain Caron, « Faux mouvement », *Jeune cinéma*, n°109, mars 1978, p.38.

[916] Henry Welsh, « Alice dans les villes », *Jeune cinéma*, n°104, juillet-août 1977, p.47.

[917] Alain Caron, « L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty », *Jeune cinéma*, n°113, octobre 1978, p.42.

> « […] Handke rejoint dans un même courant cinématographique Wim Wenders dont il avait déjà été le scénariste. Comme Wenders, il possède une sensibilité des temps modernes : il perçoit, il comprend que le monde actuel s'écroule et que la civilisation du béton a isolé l'homme dans une solitude absolue. […] Il […] pos[e] le problème d'un monde qui craque […]. Un peu comme Marco Ferreri, il pense qu'on a atteint la fin d'un règne […] »[918]

L'errance est liée à la construction narrative puisqu'elle permet de décrire le parcours des personnages mis en scène, et de la rattacher par-là à l'idée de quête existentielle, plus qu'identitaire. Cela est particulièrement bien visible dans l'article de Noureddine Ghali, dans lequel l'auteur décrit le parcours des différents protagonistes des films de Wenders. Robert Lander (*Au fil du temps*), Joseph Bloch (*L'Angoisse du gardien de but*), Wilhelm Meister (*Faux mouvement*) : il s'agit toujours d'un parcours, d'un voyage, toujours d'une errance. « Ils avancent sans but précis, sans toujours choisir leur direction, navigant au gré d'événements qu'ils ne peuvent ou ne veulent contrôler. »[919]. La dimension existentielle de leur quête vient de ce qu'ils semblent « à la recherche de quelque chose d'indéfinissable »[920]. Et « [leur] voyage devient alors une errance mentale, une recherche de l'identité et une investigation intérieure confrontant le protagoniste à ses propres limites et à ses propres frontières. »[921].

Le rêve américain déçu s'exprime**,** dans *Alice dans les villes*, au travers le personnage de Bruno, « [é]tranger à lui-même, étranger au monde aussi […] ». « Venu en Amérique pour se retrouver et retrouver la confiance et la sérénité, il voit s'envoler et s'éloigner le moment de sa délivrance dans un pays gris et désert, en grande partie semblable au sien. »[922]. Les États-Unis sont présents partout, dans *Au fil du temps* par exemple :

---

[918] Fabian Gastellier, « La Femme gauchère », *Jeune cinéma*, n°113, octobre 1978, p.32-33.

[919] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p.24.

[920] *Ibid*.

[921] *Ibid*., p.25.

[922] *Ibid*., p.26.

> « […] les bouteilles de Coca-Cola, les stations d'essence Texaco, la marque sur la salopette de Bruno, le whisky, les livres et les disques américains dans le camion de Bruno, les inscriptions dans la cabane de la frontière ou le téléphone relié au quartier général de l'armée américaine […] »[923]

Le film porte la marque de la présence américaine en Allemagne. Ainsi, on cite très souvent la phrase prononcée par le personnage de Robert Lander dans ce film : « L'Amérique a colonisé notre subconscient ». La présence états-unienne passe également par la musique, essentielle chez Wenders, qui participe à l'introduction de Chuck Berry en France par une séquence dans *Alice dans les villes*, où Berry donne un concert (il interprète sa composition *Memphis, Tennessee)*. La musique semble ainsi le « seul élément libérateur » venant des États-Unis, puisque le Rock « fut à son époque une forme de libération pour la jeunesse outre-Atlantique. »[924].

c. L'aspect politique du pessimisme

Le pessimisme et le romantisme sont associés pour les critiques au cinéma de Werner Herzog également : « Dans cette fable triste [*La Ballade de Bruno*] on retrouve le pessimisme qui caractérise toute l'œuvre de Werner Herzog. »[925].

Le pessimisme concerne en fait le devenir de la société, il est une idée politique. L'ensemble des films qui justifient ce qualificatif portent sur des thématiques relatives à la société contemporaine, telles la condition de l'artiste (*Faux mouvement*), les rapports entre hommes et femmes (*Sous les pavés la plage*, *Made in Germany and USA*), la mort du cinéma et la division de l'Allemagne (*Au fil du temps*), l'impérialisme états-unien, le capitalisme et la société du miracle économique (*Au fil du temps*, *Maman Küsters s'en va au ciel*, *L'Ombre des anges*, *La Troisième génération*). Aux yeux des critiques, le pessimisme apparaît comme un caractère commun aux films allemands les plus importants des années 1970 :

---

[923] *Ibid*., p.27.

[924] *Ibid*.

[925] Jean Delmas, « La Ballade de Bruno », *Jeune cinéma*, n°107, décembre-janvier 1977-1978, p.42.

> « Le cinéma allemand dans son ensemble, aujourd'hui, représente des situations développant de vives contradictions aboutissant à la mort ou à l'échec, c'est-à-dire ne se résolvant pas, n'offrant pas d'issue à franchir. Fassbinder, on le sait, en est l'exemple privilégié. Ce type de cinéma désespéré n'est pas pour autant "défaitiste", car au niveau du spectacle, le pessimisme fait sentir les éléments des situations beaucoup plus fortement que l'optimiste du triomphalisme. En outre, l'optimisme a été pendant douze ans l'idéologie du cinéma nazi. Les Allemands se refusent donc logiquement, on pourrait même dire sainement, à une vision exaltante du monde développé dans lequel ils revivent aujourd'hui. »[926]

À propos du film *Sous les pavés la plage*, Louis Marcorelles fait état d'un changement de sensibilité :

> « Il s'inscrit dans la continuité de ce qu'il faudra peut-être appeler un jour le cinéma de 1975 : cinéma dont l'apparition coïncide en partie ou en totalité avec le reflux des aspirations révolutionnaires nées dans la seconde moitié des années 60 en Europe et en Amérique. Cinéma qui essaie de poser une nouvelle problématique pour les années à venir, qui insiste sur le rôle de la femme libérée dans cette société en gestation. Nous pensons à *Milestones,* de Kramer et Douglas, à *La Cecilia*, de Jean-Louis Comolli, aussi à *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman. »[927]

Le pessimisme est ainsi indissociable du contexte social et culturel des années post-68, au sentiment de décadence, le sentiment que l' « état d'une civilisation, d'une culture […] perd progressivement de sa force et de sa qualité ; commencement de la chute, dégradation. »[928]

Le contexte de la seconde moitié des années 1970 voit en effet grandir un climat pessimiste, face aux échecs des tentatives d'instaurer un monde meilleur, revendiqué par les acteurs des mouvements sociaux de l'année 1968. La déception qui suit les événements de mai 1968 est caractérisée notamment par les guerres dans le tiers-monde, le développement de plus en plus sécuritaire des États, la prise des armes et la multiplication des attentats politiques. Le concept de décadence permet donc de qualifier un groupe de produits culturels, en même temps qu'il les relie directement au contexte social de l'époque.

---

[926] Jacques Grant, « Au fil du temps. Au temps du film. », *Cinéma*, n°210, juin 1976, p.117.

[927] Louis Marcorelles, *Le Monde*, 16 février 1976.

[928] Dictionnaire *Larousse* en ligne.

L'idée de pessimisme social est, en effet, particulièrement visible par exemple dans la définition de la démarche des cinéastes décadents par Grant : des « artistes qui contemplent. Qui contemplent aussi bien la mort d'un monde que sa beauté. »[929]. Ainsi, deux autres caractéristiques émanent pour définir la démarche de ces décadentistes. D'une part, l'idée que devant ces films, le spectateur serait plutôt mis dans une position de fascination que d'identification[930]. Et d'autre part, l'idée que ces films ont quelque chose de révolutionnaire, comme l'illustre la question que pose le « jeune cinéma allemand » pour Grant : « l'anarchie est-elle le premier stade de la prise de conscience révolutionnaire, ou son aboutissement ? »[931]

[929] Jacques Grant, « De l'expressionnisme à l'anarchie », *Cinéma*, n°186, p.32.

[930] *Ibid*., p.33.

[931] *Ibid*., p.35.

Le journal *Combat* dénonce cet usage du terme pour qualifier les jeunes cinéastes apparus autour de 1974, en proposant une explication politique – en termes de lutte des classes – du « phénomène » :

> « Les bons et sains esprits vont reprocher à ce film son pessimisme – comme ils le font volontiers à propos de l'ensemble du jeune cinéma germanophone dit "décadent", type Schroeter et Schmid. C'est faire preuve d'une sérieuse méconnaissance du phénomène. [...] œuvre non pas pessimiste mais qui bouche toutes les issues. La bourgeoisie cultivée vit dans un cercle fermé (le huis-clos du décor unique […]) ; ceux qui la servent ne peuvent avoir une chance d'être heureux qu'en étant traités en dominés ; ceux qui en profitent, les nouvelles générations qui, préférant le soleil à la contrainte, ne sont pas intéressées par l'héritage culturel des Pères, ne pensant qu'à prendre sa place ; le bonheur d'individus vivant dans un monde aliénant ne peut être atteint que si on réalise son hystérie et sa volonté de puissance. [...] les thèmes [...] [qui] se chevauchent et se superposent conduisent à l'impasse. Mais il n'est jamais question au bout de cette impasse de désespoir. Le film de Fassbinder comme les autres films "décadents" ne s'adressent pas au spectateur au niveau de l'interpellation : ils ne s'adressent même pas à lui. Mais ils le renvoient à lui-même par un jeu de miroirs jouant exclusivement sur la fascination. Comme la littérature de Céline ces auteurs, pour signifier que notre monde est invivable, établissent "en eux" et donc en nous par la fascination qui rend complice, le visage d'un monde inhumain où les êtres ne communiquent pas. [...] attitude anarchiste, qui refuse sans faire de contre-propositions positives. »[932]

Il est particulièrement bien visible dans cette critique, tant par les propos que par l'obédience politique du journal, que le pessimisme est le reflet d'une lecture politique de la société : il est une critique de la société capitaliste, un « monde aliénant », « inhumain », « invivable », où la bourgeoisie domine les classes les plus précaires, les classes exploitées justement. Le propos du cinéaste est perçu comme « anarchiste », défini comme pur refus, sans alternative, comme le signale d'ailleurs le sous-titre de la critique *« Fascination et révolution »*. L'idée d'anarchie est très présente dans les interprétations françaises des films des cinéastes décadents, comme l'illustre particulièrement bien le long article généraliste intitulé *« De l'expressionnisme à l'anarchie – Réflexions sur le jeune cinéma ouest-allemand »*[933].

---

[932] *Combat*, 5 mai 1974.

[933] Jacques Grant, *Cinéma*, n°186, avril 1974, p.24.

Mais il semble qu'elle soit plus particulièrement présente pour décrire l'œuvre et les intentions de Rainer Werner Fassbinder, qualifié par exemple d' « [a]narchisant » par le comité des *Annuels du cinéma* au sujet du film *Maman Küsters s'en va au ciel*. On peut aussi lire au sujet du long métrage *Le Droit du plus fort*, qui, à force de « […] s'intéresser aux amitiés particulières [comprendre ici les relations homosexuelles] dans une optique marxiste n'est ni plus ni moins qu'un appel à l'anarchie ou à la révolution. »[934]. Sur *L'Ombre des anges*, « Daniel Schmid explore les charmes tragiques de l'anarchie. » associée ici à l'idée de « professer l'anticonformisme avec […] hargne […] »[935].

L'anarchisme est spontanément associé aux actes de la bande à Baader. Dès le début des années 1970, on peut lire sur le film *Les Cloches de Silésie* de Fleischmann : « […] deux ou trois jeunes anarchistes cultivent le pire avec délectation, entretenant des rêves chimériques qu'ils s'efforcent de concrétiser par des actes terroristes plus ou moins avortés. »[936]. Le journal de droite *Figaro* décrit Heinrich Böll comme un défenseur des chasseurs de nazis et un défenseur des « anarchistes de la bande à Baader »[937], défense évidemment incompatible pour ce journal de droite. Nous pensons également à la déclaration de Georges Marchais, alors secrétaire général du Parti communiste français, qui désigne les mouvements de jeunesse – en particulier le Mouvement du 22 mars – aux méthodes et aux discours plus radicaux que ceux des aînés du PCF, comme « ces groupuscules dirigés par l'anarchiste allemand Cohn-Bendit »[938], jouant sur un sentiment antigermanique. Au même moment, le journal *Minute* semble être, quant à lui, à l'origine du slogan qui était clamé dans les manifestations – et figurant parmi les affiches créées par les étudiants des Beaux-Arts de Paris pour l'occasion – « Nous sommes tous des juifs allemands »[939]. Le terme « anarchiste » est employé de manière parfois péjorative, souvent abusive – comme c'est le cas aujourd'hui d'ailleurs – pour désigner l'ensemble des

[934] Henri Chapier, « Un prolétaire au cœur tendre », *Quotidien de Paris*, 19 mai 1975.

[935] « L'Ombre des anges », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.292.

[936] *La Croix*, 6 novembre 1972.

[937] « La dernière colère d'Heinrich Böll », *Le Figaro*, 4 novembre 1975.

[938] Les propos, initialement parus dans l'organe du PCF *L'Humanité* du 3 mai 1968 sont rappelés par Georges Valance, *Petite histoire de la germanophobie*, Paris, Flammarion, 2013, p.185.

[939] Georges Valance rappelle que la veille de la déclaration de Marchais, *Minute* – d'obédience d'extrême-droite – attaquait Cohn-Bendit : « Ce Cohn-Bendit, parce qu'il est juif et allemand, se prend pour un nouveau Karl Marx. », *Ibid*.

mouvements révolutionnaires et antiautoritaires, comme le communisme libertaire, qui se développent après les événements de 1968.

Les films décadents ne sont cependant pas exempts de toutes critiques négatives, au contraire. De nombreux critiques évoquent une « mode » éphémère : « […] Werner Schroeter irritera et lassera. Le goût du mauvais goût du siècle dernier, ce qu'on appelle le kitsch est une mode et passera. »[940] ;

> « Loin d'avoir le sentiment de nous trouver face à une entreprise révolutionnaire, nous sommes vite convaincus d'avoir affaire à un travail de modernisation, de ravalement dont l'habileté ne peut masquer l'irrémédiable vanité. Il suffirait sans doute de revoir la *Salomé* de Schroeter immédiatement après *Les Larmes amères* pour mesurer à quel point Fassbinder demeure prisonnier des structures narratives du théâtre traditionnel et pour se rendre compte qu'il n'entend que profiter de l'engouement du jeune public pour les tics des modes récentes. »[941]

Pour d'autres, au contraire, le film *Les Larmes amères de Petra von Kant* apparaît comme « […] un ouvrage comme il est peu donné d'en voir, hors des modes et des normes […] »[942],

> « Il ne joue sur aucun des tableaux brossés par la mode, et se révèle au contraire, de film en film, soucieux de construire une œuvre sans artifices ni clin d'œil à la mode, une œuvre grave : le racisme avec *Tous les autres s'appellent Ali*, la femme enfermée dans son image (*Larmes amères de Petra von Kant*) et enfin ici [*Le Marchand des quatre saisons*] le temps. »[943],

> « Le tout dernier film de l'Allemand Rainer Werner Fassbinder *Tous les autres s'appellent Ali*, risque de ranger ce cinéaste extrêmement prolixe et encore peu connu du grand public parmi les auteurs résolument en marge des courants stylistiques contemporains. »[944]

Un conflit semble émerger entre les défenseurs du classicisme et les défenseurs d'une forme de modernité cinématographique, qui s'exprime en particulier dans la forme des films, mais aussi

---

[940] *Télérama*, 9 octobre 1974.

[941] *Quotidien de Paris*, 9 mai 1974.

[942] *Education*, 23 mai 1974.

[943] *Politique hebdo*, 10 octobre 1974.

[944] *Combat*, 19 mai 1974.

dans leurs contenus. Grâce au mélange de classicisme et de décadence, perçu par Jacques Grant dans le film *Les Larmes amères de Petra von Kant*, ce film apparaît comme « "débarrassé" des habituels ingrédients esthétiques ou narratifs d'œuvres où les auteurs doublent le narcissisme de recherches formelles […] »[945]. Pour d'autres, le même film fait émerger un « goût [...] pour les poses recherchées et une certaine affectation dans la mise en scène, un maniérisme qui sont peut-être des défauts de jeunesse »[946]. La gêne occasionnée par le « maniérisme » est excusée, effacée par d'autres qualités reconnues, comme c'est le cas pour Schroeter. Malgré son « goût pour le mauvais goût » :

> « […] la perfection audio-visuelle (cette combinaison de sons, d'images et de mouvements, de sa mise en scène et son amour de la défroque pailletée et de l'Opéra sont fascinants. Le snobisme ne manquera pas de s'emparer de ce somnambulisme tragique. Il ne doit pas masquer le talent de ce cinéaste, révolutionnaire quand il dénonce les mythes de la culture bourgeoise, et nostalgique quand il succombe à leur contemplation. »[947]

L'accusation de snobisme revient régulièrement, notamment dans l'*Annuel* de la saison cinématographique 1974. *La Mort de Maria Malibran* est présentée comme une « œuvre aussi hermétique que décadente à laquelle il faudrait un délirant snobisme pour lui assurer un germe de succès. »[948]. Cette critique illustre bien le point de vue du comité des *Annuels du cinéma,* en apportant d'abord une définition du courant dit décadent, qui se caractérise par la mise en scène :

> « La Malibran devient, sous la caméra de Werner Schroeter, le mythe de la femme, idole insaisissable : d'où les gros plans immobiles, théâtraux, spectraux, de créatures figées, au sexe indécis, et des échappées symboliques aux couleurs criardes qui rappellent vaguement l'expressionnisme allemand des années 20. »[949]

---

[945] Jacques Grant, « Les larmes amères de Petra von Kant », *Cinéma*, juin 1974, n°188, p.139

[946] *Télérama*, 9 octobre 1974.

[947] *Télérama*, 9 février 1974.

[948] « La Mort de Maria Malibran », Analyse 1975 des films, *Saison 1974*, p.173.

[949] *Ibid*.

Cette description s'accompagne d'une critique très négative des films décadents, décrits ironiquement comme « symbolico-esthético-poético-culturel » :

> « Ce type de cinéma […] ne s'adresse bien évidemment qu'à une caste qui joint, à sa réelle sincérité, la joie indéfinissable de faire partie d'une élite un brin snob, sorte d'"intelligentsia cinématographique". »[950]

L'Ombre des anges apparaît comme

> « Agaçant au possible par son parti-pris d'ésotérisme philosophard, d'abord au niveau de la mise en scène, à l'artifice froid, ensuite au niveau du texte, encombré de longues périodes à l'intellectualisme profond ("attention, je pense !") […] »[951]

« La limite de l'entreprise tient en ce que ça ne peut plaire qu'à des esthètes prêts à tout. »[952] ; « Belle dans ses contours et ses aspects extérieurs, l'œuvre est ambigüe et semble réservée aux esthètes et aux littérateurs en quête de raffinements. »[953].

L'hermétisme et l'austérité figurent parmi les qualificatifs les plus mobilisés pour définir les œuvres du « jeune cinéma allemand » des années 1970. *Violanta* est qualifié d'« œuvre austère […] »[954], *La Femme d'en face* d'« œuvre austère et souvent hermétique […] »[955], *La Vedette* (*Der Hauptdarsteller*, Reinhard Hauff, RFA, 1977) d'« œuvre austère et rigoureuse […] »[956], le documentaire *Winifred Wagner* est « […] parfois fastidieux […] »[957], *Flocons d'or*) intègre « quelques scènes éprouvantes. »[958] tandis que *Le Point zéro* se présente comme un « […] film dur, austère mais remarquable »[959]. *Le Pays du silence et de l'obscurité* est qualifié de « […]

---

[950] *Ibid*.

[951] « L'Ombre des anges », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.292.

[952] *Cinéma*, n°190-191, septembre-octobre 1974, p.291.

[953] « Axel », Analyse 1975 des films, *Saison 1974*, p.42.

[954] « Violanta », *Les Fiches du cinéma 1979, Tous les films 1978*, p.451.

[955] « La femme d'en face », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.196.

[956] « La Vedette », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.506.

[957] « Winifred Wagner », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.525.

[958] « Flocons d'or », *Fiches du cinéma, Tous les films 1980*, p.216.

[959] « Le Point zéro », *Fiches du cinéma, Tous les films 1980*, p.372.

film trop froid et trop austère sur l'incommunicabilité. »[960], *Le Règne de Naples* de « film d'un accès difficile, mais d'une grande sensibilité et d'une grande beauté formelle. »[961] ; *Woyzek* (Werner Herzog, RFA, 1978) est un « film austère à la mise en scène rigoureuse. »[962] ; *Les Anges de fer* un « […] film très froid […] [qui] restitue de façon glacée et quasi-clinique l'atmosphère d'un certain Berlin de la juste après-guerre. »[963]; *Parsifal* présente « l'œuvre intégrale de Wagner, dont la complexité est accrue par un symbolisme souvent hermétique. »[964], tandis que *Le Secret de Veronika Voss* est qualifié de « film difficile »[965].

Ces critiques ne sont pas sans rappeler celles adressées aux cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Le traitement de leurs films par les *Fiches* est édifiant : « film ennuyeux, hermétique jusqu'à l'absurde »[966], « […] caractère ennuyeux de la réalisation. »[967], « Essai hermétique et laborieux »[968], « Tentative de réflexion politique présentée sans attrait et particulièrement hermétique, qui distille l'ennui. »[969], « Un ensemble finalement soporifique »[970]. L'œuvre de Straub et Huillet est sans doute celle qui divise le plus la critique, comme nous l'avons vu. Leurs films sont, par ailleurs, régulièrement inscrits dans le courant « *underground* ».

---

[960] « Le Pays du silence et de l'obscurité », *Fiches du cinéma, Tous les films 1980*, p.379.

[961] « Le Règne de Naples », *Fiches du cinéma, Tous les films 1980*, p.392.

[962] « Woyzeck », *Fiches du cinéma, Tous les films 1980*, p.514.

[963] « Les Anges de fer », *Fiches du cinéma, Tous les films 1982*, p.36.

[964] « Parsifal », *Fiches du cinéma, Tous les films 1982*, p.279.

[965] « Le Secret de Veronika Voss », *Fiches du cinéma, Tous les films 1982*, p.325.

[966] « Leçon d'histoire », *Analyse des films 1976, Saison 1975*, p.341.

[967] « Moïse et Aaron », *Analyse des films 1976, Saison 1975*, p.344.

[968] « Fortini Cani », *Analyse des films 1978, Saison 1977*, p.467.

[969] « De la nuée à la résistance », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.144.

[970] « Trop tôt, trop tard », *Fiches du cinéma, Tous les films 1982*, p.359.

d. L'underground

Une autre terminologie est en effet régulièrement associée au « jeune cinéma allemand » des années 1970 : l'*underground*, qui n'est pas sans lien avec les décadents, comme en témoigne cette remarque sur *Ludwig requiem pour un roi vierge* qui se trouve être « à la lisière de l'underground »[971]. Il paraît intéressant de signaler à ce titre qu'au sein du dossier sur le « jeune cinéma allemand » où paraît l'article généraliste de Jacques Grant, paraît également un article de sur le cinéma underground[972]. L'auteur nous propose un historique de l'*underground* dans l'histoire du cinéma allemand, et identifie la première « date importante dans le cinéma "underground" de la fin des années 1960 »[973] comme étant mai 1965, première diffusion en France du film de Straub et Huillet, *Non réconciliés*[974].

Ce qui définit premièrement l'*underground* sont les conditions de productions, Farren cite ce qu'il interprète comme une « phrase-manifeste » de Straub, parue dans le n°224 des *Cahiers du cinéma*, paru en octobre 1970 :

> « Il ne peut y avoir de film politique respectueux des habitudes de production actuelles, et encore moins de film prétendu contre le capitalisme qui ait recours à l'esthétique de la publicité et aux méthodes du capitalisme. »[975]

À partir de cette idée, Farren identifie deux courants opposés. Il propose une courte liste des nouveaux avant-gardistes, dans laquelle il inscrit Werner Nekes (1944), Fritz Kracht, Lutz Mommartz (1934) et Gerd Conradt (1941). Il l'oppose à la liste des « anciens » dans laquelle il inscrit Alexander Kluge (1932), Peter Schamoni (1934), Franz-Josef Spieker (1933) dont il cite *Le Cavalier sauvage* et Johannes Schaaf (1933) dont il cite *Tatouage*, il mentionne également *Le Pont* de Bernhard Wicki (1959). Farren décrit ces films par des termes comme

---

[971] *Politique Hebdo*, 21 juin 1973.

[972] Jonathan Farren, « L'avant-garde allemande », *Cinéma*, n°186, avril 1974, p.37-46.

[973] *Ibid*., p.38.

[974] Selon lui, ce n'est pas sous l'égide des *Cahiers* que sont projetés les premiers films de Straub mais sous celle d'*Image et Son*, qui parraine alors le Festival du film libre qui présente en 1965 les deux premiers films de Straub et Huillet (*Machorka-Muff* et *Non réconciliés*).

[975] Jonathan Farren, *art.cit.*, p.38.

l'« harmonieuse ordonnance »[976], la « "touche juste" »[977], le « défilé sage et bien orchestré des séquences »[978], pour raconter des « histoires de couple et d'ados mal dans leur peau »[979]. Contrairement aux « nouveaux », les « anciens », ont, pour Farren, rompu avec une tradition allemande développée des décennies plus tôt, celle des premiers cinéastes expérimentaux comme Hans Richter (1888), Walther Ruttmann (1887), Lotte Reiniger (1899) et Laszlo Moholy-Nagy (1895). Cette distinction signale non seulement le caractère dépassé des films qui paraissaient avant-gardistes dans les années 1960 (les « anciens »), elle permet de créer deux catégories, et d'en inscrire une dans la tradition du cinéma expérimental.

Farren propose d'identifier différentes « phases » du cinéma *underground* dans l'histoire du cinéma expérimental allemand, celle d'avant l'exil[980] constituée des cinéastes nés à la même période que le cinéma en tant que spectacle collectif, que nous venons de citer. La seconde phase commence avec le « jeune cinéma allemand » puisque la période que Farren identifie s'étend de 1964 à 1968, et est constituée d'une cinquante de films qualifiés d'« underground porno »[981]. La troisième phase rassemble les « nouveaux avant-gardistes » déjà cités, auxquels il ajoute nos deux décadents Werner Schroeter (1945) et Hans Jürgen Syberberg (1935), ainsi que Hans Wilhelm Geissendörfer (1941) et Dietmar Schönherr (1926).

On pourrait ajouter Ulrike Ottinger, qui est sans doute la personnalité la plus représentative du cinéma *underground* allemand, et plus précisément berlinois. Ses œuvres restent à ce jour encore très marginalisées en France, elles n'ont jamais été diffusées dans le circuit des salles de cinéma, elles ne figurent d'ailleurs pas dans les bases de données du CNC. Le cinéma d'Ottinger fait émerger un réseau constitué principalement de Werner Schroeter, de Rosa von Praunheim, de Magdalena Montezuma et des acteurs fétiches de Fassbinder comme Irm Hermann.

---

[976] *Ibid*.

[977] *Ibid.*

[978] *Ibid.*

[979] *Ibid.*

[980] L'ensemble des cinéastes cités fuit l'Allemagne nazie, à l'exception de Walter Ruttmann qui reste en Allemagne et réalise des films pour l'UFA.

[981] Jonathan Farren, *art.cit*., p.40.

Le cinéma *underground* allemand est valorisé par la revue *Cinéma* qui dépend de la Fédération des Ciné-Clubs, liée aux pouvoirs publics, et donc à l'État, contre lequel s'inscrivent les films underground. Le paradoxe réside dans son institutionnalisation dès le début des années 1970, avec notamment la création, à New York, de l'Anthology Film Archives, sorte de Cinémathèque de l'avant-garde cinématographique[982].

Les catégorisations que nous avons observées – décadence, errance, romantisme, pessimisme, politique, underground – témoignent d'un traitement conjoint des aspects esthétiques et éthiques des films, deux dimensions finalement inséparables dans l'évaluation de la qualité artistique des films. Le fait de procéder à des catégorisations au sein d'une même « école » nationale, témoigne aussi de la volonté d'organiser symboliquement le marché, en valorisant certaines œuvres, et en cherchant leurs qualités communes. La démarche d'inscrire les films dans des courants artistiques ou cinématographiques préexistants et reconnus démontre aussi la volonté de valider la qualité artistique des œuvres. Au travers de cette démarche, une valorisation des cinéastes comment artistes produisant un discours sur le monde, et pour sa compréhension, est visible.

5. La valorisation du point de vue du cinéaste

L'évaluation de la qualité artistique des films du « nouveau cinéma allemand » repose en grande partie sur des considérations concernant les cinéastes, en tant que créateurs principaux des œuvres et en tant qu'individus. Si le savoir-faire du cinéaste est mobilisé, comme nous l'avons vu, son éthique l'est également. Comme le signale Jean-Marc Leveratto, « [c]'est l'artiste en personne et la personne comme œuvre d'art que le modèle romantique exige de considérer si l'on veut comprendre la grandeur artistique. »[983].

[982] Voir Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain (1985)*, Paris, « Classiques de l'Avant-Garde », 2002, p.298.

[983] Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, *op.cit.*, p.144.

a. L'auteur comme instrument de mesure

La réception du « nouveau cinéma allemand » en France, surtout dans les années 1970, passe par l'attachement à certains cinéastes en particulier. L'auteur – son savoir-faire, son œuvre mais aussi sa personne – apparaît alors comme un véritable instrument de mesure de la qualité artistique des films. En même temps que l'émergence de catégories, on assiste à la construction de figures d'auteurs, géniaux et romantiques, en particulier au travers de Fassbinder, Herzog et Wenders.

Un exemple plutôt singulier nous interroge, celui des différentes dates de sortie en salles de *Faux mouvement* de Wenders et des critiques presque contradictoires qui ont suivi ces sorties dans les *Annuels*. En effet, le film apparaît dans deux des *Annuels*, identifiant deux sorties : la première en octobre 1975, et la seconde en janvier 1978. À l'occasion de la sortie à Paris en 1975, *Faux mouvement* est relayé dans les dernières pages des Annuels (celles des films pornographiques et sans intérêt, et des films de Straub et Huillet), accompagné d'une critique d'une seule ligne : « Réflexion sur la solitude de l'artiste. Climat pessimiste et débilitant. »[984]. Il ne suscite alors presqu'aucun intérêt dans la presse généraliste, avec un seul article de *Télérama*[985]. Sa « seconde » sortie en 1978 donne lieu à de nombreuses critiques dans la presse généraliste[986], et une réaction beaucoup plus positive des *Fiches*. Elles consacrent un argumentaire au film, cette fois, qui l'inscrit notamment dans la tradition du « roman de formation » germanique. Cette différence d'attention de la part des critiques peut s'expliquer par le fait qu'entre 1975 et 1978, d'autres films de Wenders sont découverts par la critique. En particulier par le biais du festival de Cannes : *Au fil du temps* est présenté en mai 1976, l'année suivante y est diffusé *L'Ami américain* qui sort en salles en septembre l'année suivante, et *Alice dans les villes* sort à Paris en mai 1977. Une fois reconnu à partir de ces films, *Faux mouvement* rencontre plus d'intérêt de la part du public, et de la critique.

---

[984] « Faux mouvement », *Analyse des films 1976, saison 1975*, p.331.

[985] *Télérama*, 29 octobre 1975.

[986] *Charlie Hebdo*, 16 février 1978 ; *Le Journal du dimanche*, 22 janvier 1978 ; *Libération*, 11 et 24 janvier 1978 ; *Le Matin*, 18 janvier 1978 ; *Le Monde*, 17 janvier 1978 ; *Paris Hebdo*, 24 février 1978 ; *Le Quotidien de Paris*, 26 janvier 1978 ; *Rouge*, 18 janvier 1978 ; *Télérama*, 18 janvier 1978 et *VSD*, 20 janvier 1978.

Wenders et Fassbinder ont en commun une importante reconnaissance en France. Les deux cinéastes sont systématiquement cités pour illustrer le « nouveau cinéma allemand », de la même manière qu'internationalement. Le mode de distribution de leurs films sur le territoire français est intéressant, dans la mesure où il montre comment la dimension auteuriste, les normes de la cinéphilie cultivée, s'inscrivent dans les logiques du marché et influent sur ce dernier, dans sa composition et son organisation.

Rainer Werner Fassbinder commence sa carrière cinématographique très tôt, il a vingt et un ans lorsqu'il réalise ses deux premiers courts-métrages en 1966. Pourtant, il faut attendre 1974 pour que Fassbinder marque les esprits en France, avec les sorties successives à Cannes, puis en salles à Paris, des *Larmes amères de Petra von Kant* et de *Tous les autres s'appellent Ali*. Le monde de la critique s'insurge alors, à l'image de la revue *Cinéma*, qui accuse l'« analphabétisme des distributeurs »[987]. Fassbinder, comme Wenders, n'étaient pas inconnus pour autant, au moins pour la cinéphilie cultivée, et plus particulièrement les critiques qui se sont rendus dans des festivals. Par exemple, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* a été diffusé au Festival de Venise en 1972, en même temps que *Le Marchand des quatre saisons*, et la même année est projeté *Les Larmes amères de Petra von Kant* à la Berlinale. *Pionniers à Ingolstadt* a été diffusé en France, en 1971, rappelons-le, dans le cadre de la *Quinzaine des réalisateurs*, mais c'est aussi Fassbinder l'acteur qui était un peu connu, pour son rôle dans *Baal* notamment. Dès 1974, Fassbinder est décrit comme le « pape du jeune cinéma allemand »[988], « maître du jeune cinéma allemand »[989], « chef de file du nouveau cinéma allemand »[990] ou « nouvelle étoile du cinéma allemand »[991]. Fassbinder étant un véritable continent, par la quantité exceptionnelle de réalisations par rapport à son jeune âge, il est immédiatement perçu comme un génie. Herzog, dont le premier long métrage, *Signes de vie*, est passé relativement inaperçu à la fin des années 1960, sera réellement révélé au public français dans les années 1970, avec *Aguirre la colère de Dieu*. Le film apparaît comme un chef-d'œuvre, et le cinéaste comme un génie et un auteur : « le génie de Herzog », « le film d'un

[987] *Cinéma*, n°190-191, septembre-octobre 1974, p.278.

[988] *Quotidien de Paris*, 9 mai 1974.

[989] « Le Marchand des quatre saisons », *Analyse 1975 des films, Saison 1974*, p.156.

[990] *Politique Hebdo*, 10 octobre 1974.

[991] *Télérama*, 9 octobre 1974.

grand auteur »[992], « cinéaste inclassable et imprévisible », « Mais le mystère n'en demeure pas moins entier sur la vraie personnalité de ce visionnaire au génie inquiétant. »[993].

Mais Fassbinder agit aussi comme un passeur, dans une certaine mesure on pourrait, lui aussi, le considérer comme un label. La « troupe » de Fassbinder désigne ses collaborateurs réguliers, qui parfois à leur tour réalisent des films, dont Fassbinder, dans un rôle de mécène ou de découvreur de talents, participe à la production. Il participe à la production de deux films d'Ulli Lommel, *La Tendresse des loups* et *Adolf et Marlène* (*Adolf und Marlene*, RFA, 1976) – qui sont aujourd'hui valorisés par la *Rainer Werner Fassbinder Fundation* –, et à de nombreuses productions du cinéaste suisse Daniel Schmid. Il intervient, par un caméo, dans *Berlin Harlem* de Lothar Lambert, film qui réunit d'autres membres de la troupe Fassbinder (notamment Brigitte Mira, Ingrid Caven, Peter Chatel et Günther Kaufmann).

Aussi, c'est l'indépendance économique des cinéastes qui est valorisée au travers des discours sur la *Filmverlag der Autoren*, qui permet la distribution de films allemands « indépendants » en Allemagne et à l'étranger. Sauvaget, dans son article sur le « jeune cinéma allemand » à Suresnes[994] propose des « Nouvelles du cinéma allemand », en dressant notamment une liste de films récents qui ont été distribués par la Filmverlag[995].

C'est au moment où les cinéastes pactisent avec l' « ennemi américain » que l'idée de « jeune » et « nouveau cinéma allemand » disparaît progressivement. L'idée de « départ » des cinéastes allemands fait l'objet de nombreuses interprétations de la part des critiques, tant à l'époque, qu'aujourd'hui, dans les monographies en français sur le cinéma allemand : le passage de certains cinéastes par la grosse production américaine ou par de plus petites productions à l'étranger, apparaît, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, comme le point final du « jeune cinéma allemand ». Compte tenu des relations entretenues par les critiques avec le

---

[992] « Cœur de verre », *Les Fiches du cinéma, saison 1977*, 1978, p.127.

[993] « Fitzcarraldo », *Les Fiches du cinéma, Tous les films 1982*, p.153.

[994] *Art.cit.*

[995] Il cite : *Le Poing dans la poche* de Max Willutski, *La Chute* (*Der Sturz,* Alf Brustellin, 1978), *David* (Peter Lilienthal, 1978), *La Première polka (Die erste Polka,* Klaus Emmerich, 1978), *Mes films sont ce que je suis (Was ich bin sind meine Filme*, Christian Weisenborn et Erwin Keusch, 1976) – documentaire sur le cinéaste Werner Herzog sur le tournage de *La Ballade de Bruno – La Clinique (Die Anstalt*, Hans-Rudiger Minow, 1977) et *Tout ce qui vole n'est pas un oiseau* (*Nicht alles was fliegt ist ein Vogel*, Borislav Satjinac, 1977) film d'animation réalisé à Munich.

cinéma américain, cela peut apparaître soit comme l'ultime traitrise, ou comme signe de qualité : comme le signale Ciment et Zimmer, la critique sera partagée entre anti-américanisme primaire, et ceux qui suivent de manière béate[996].

Une observation des discours sur les films du « jeune cinéma allemand » permet de mesurer les tenants et aboutissants de cette « crise », aux yeux de la critique. On peut identifier à partir du début des années 1980, et peut-être plus particulièrement à partir de 1982, année du décès de Fassbinder, un discours pessimiste sur le cinéma allemand et son devenir. Joël Magny, dans un article-bilan, signale « une phase de piétinement sinon de déclin. »[997]. Il déplore une baisse de qualité des nouveaux films allemands, et cela passe par une absence d'auteurs de qualité. Si de jeunes réalisateurs continuent d'apparaître, avec des premiers ou seconds films, ils ne sont pas à la hauteur de leurs prédécesseurs des années 1970, que Magny cite : Fassbinder, Schroeter, Wenders, Van Ackeren, Schmid, Sanders-Brahms, Stöckl, Ottinger, Von Praunheim, Syberberg, Schlöndorff, Kluge et Reitz. L'importance de l'auteur, du réalisateur, est encore une fois confirmée. Lofti Essid, dont les propos traduits par Peter Buchka sont publiés dans *Cinéma*, parle de « morosité du tout jeune cinéma qui a succédé à l'expérience passionnante du "jeune cinéma allemand" […] »[998], et affirme que « [l]e "jeune cinéma allemand" périclite dans la fleur de sa jeunesse. »[999].

Le déclin du « jeune cinéma allemand » est lié à la fin d'une génération, celle des « années 70 » que certains distinguent en deux générations, comme Robert van Ackeren, « […] la génération de Schlöndorff et de Kluge, des cinéastes qui ont aujourd'hui cinquante ans, puis celle de Wenders et de Fassbinder. »[1000]. Il est intéressant de noter qu'à partir des années 1980, nous observons, dans les discours sur les films, que le « jeune cinéma allemand » est associé aux décennies antérieures, on parle désormais de « jeune cinéma allemand des années 60 et 70 »[1001]. Cela témoigne de l'importance des individus créateurs comme modalité de l'évaluation de la

---

[996] Michel Ciment, Jacques Zimmer, *op.cit.*, p.116.

[997] Joël Magny, « Le cinéma allemand RFA-RDA », *Cinéma*, n°303, mars 1984, p.11.

[998] Lofti Essid, *art.cit.*, p.12.

[999] *Ibid*., p.15.

[1000] Robert Van Ackeren cité par Jacques Petat, *Cinéma*, n°303, mars 1984, p.13.

[1001] Joël Magny, *art.cit*., p.11.

qualité artistique d'un courant cinématographique. Cette modalité est utile pour faire émerger les œuvres d'art, pour distinguer certains films, au sein d'un marché composé de multiples objets.

b. Le film politique et la lecture politique des films

Il existe un autre cinéma allemand qui se situe en dehors des films décadents, des films underground, et des films de l'errance, celui des films « politiques ». Margarethe von Trotta s'y inscrit, comme l'illustre la classification de son premier long métrage, *Le Second éveil*, que le critique des *Nouvelles Littéraires* « […] inscrit dans le courant du jeune cinéma allemand dissident. »[1002]. Le terme de dissident peut être entendu de deux manières : il peut renvoyer au discours politique du film, mais il peut aussi renvoyer à l'idée d'un cinéma allemand différent par rapport aux styles « habituels » que nous avons précédemment décrits. C'est ce que suggère le journaliste de *Libération* :

> « Margarethe von Trotta se garde aussi bien des coquetteries expressionnistes de certain cinéma allemand que des vieilles ficelles underground de certain cinéma de femmes [...] »[1003]

Plusieurs films allemands sont identifiés comme « politiques » par la critique cinématographique, tant dans la presse généraliste que spécialisée. Plus encore, il s'agit d'une caractéristique du « jeune cinéma allemand », comme le formule alors Pierre Billard au début des années 1980 :

[1002] *Nouvelles Littéraires*, 23 novembre 1978.

[1003] *Libération*, 22 novembre 1978.

> « Le public français peut découvrir cette œuvre exceptionnelle qui confirme la richesse, la pugnacité de ce qu'on appelait il y a dix ans "le jeune cinéma allemand". Il est aujourd'hui un peu moins jeune, mais gagne en maturité et en ambition. Les auteurs-cinéastes allemands ne tournent pas pour ne rien dire. Pour Fassbinder, Herzog, Wenders, Schlöndorff, et les autres, l'*Allemagne, mère blafarde*, vit l'automne de son histoire, ses années de plomb. Leur cinéma critique est le fruit du miracle économique allemand, comme les anticorps sont déclenchés par les microbes. Au sein d'une société menacée par l'oubli accéléré des péchés historiques, l'engourdissement de la surconsommation, la déstabilisation par le terrorisme et la répression tous azimuts, ils tiennent les livres de la mémoire et sonnent la cloche de la vigilance et du doute. Heureusement, ils ont su éviter le schématisme et le prêchi-prêcha, cette maladie du cinéma militant. »[1004]

Avec ses thématiques sur la société contemporaine, et en particulier la lutte armée, Margarethe von Trotta apparaît comme une des principales cinéastes politiques allemandes de cette époque : « […] *Le Second éveil* est un film policier, politique et féministe. Seuls les deux derniers adjectifs s'appliquent à merveille à Margarethe von Trotta. »[1005]

> « Préoccupée au plus haut chef par la situation politique et sociale en RFA, Margarethe von Trotta introduit dans son film l'ambiance d'intolérance, de suspicion et de violence qui règne en Allemagne aujourd'hui. Comme plusieurs autres cinéastes de son pays, elle entend s'attaquer au présent, sans attendre le confort que procure le recul. A ce titre, le film témoigne d'une certaine résistance intellectuelle face à la normalisation et uniformisation sociale-démocrate, comme *L'Allemagne en automne*, film collectif sorti sur nos écrans presque en même temps. Les protagonistes sont des jeunes tentés par l'action directe, en butte à l'impasse qui découle de leur choix politique. »[1006]

En s'emparant de cette thématique, parfois d'un point de vue très intime comme la séquence de Fassbinder dans *L'Allemagne en automne* où s'exprime toute la sensibilité du cinéaste en tant qu'individu face au poids de l'actualité en Allemagne de l'Ouest, les cinéastes allemands apparaissent presque comme des militants. La prise de position des cinéastes face à l'actualité de la société allemande constitue un véritable instrument de mesure à cette époque. Les propos des cinéastes, comme nous avons pu l'observer dans les années 1960, qui traduisent leurs

[1004] *Le Point*, 29 mars 1982.

[1005] Claire Clouzot, *Le Matin*, 18 novembre 1978.

[1006] *Rouge*, 23 novembre 1978.

expériences en Allemagne, sont souvent pris pour argent comptant par les critiques, qui les diffusent et les reprennent. Deux formes d'appropriation sont identifiables : les films de fiction sont considérés comme des documents, d'un côté ; de l'autre les propos des réalisateurs sont de plus en plus valorisés par le biais d'entretiens, au sein desquels ils sont interrogés sur les conditions de création, de production et de distribution, et sur la situation politique du pays. Ce qui est lié évidemment aux positionnements des cinéastes eux-mêmes, et des thématiques qu'ils abordent, et de la façon dont ils le font. On observe un intérêt pour le discours non-dominant de l'autochtone, qui critique le pouvoir.

Par exemple, Theodor Kotulla est défini comme un « auteur-réalisateur », et son film – *La Mort est mon métier* – présenté lors des journées de Suresnes, comme « le probable chef-d'œuvre du cinéma historique et politique allemand de ces dernières années. »[1007]. Il s'agit d'une adaptation du roman de Robert Merle, écrit sur la base du récit éponyme et autobiographique du directeur de camp d'Auschwitz. On utilise la comparaison avec le film américain *Holocauste.* La qualité particulière du film de Kotulla réside dans la nationalité de son auteur qui s'adresse à ses concitoyens, et du traitement « en des termes beaucoup plus profonds » de la question de la solution finale. On apprécie l'aspect non-spectaculaire, qui, selon Sauvaget, « s'adresse plus à l'intelligence du spectateur qu'à ses capacités d'émotion, sans toutefois les annihiler. »[1008]. Il est comparé à Kluge, dans ce qu'il a fait de meilleur, tant dans ses ouvrages que ses films.

Nous sommes à l'époque des « fictions de gauche », principalement représentées en France par le cinéma de Costa-Gavras. Deux films allemands apparaissent comme tel, *Le Couteau dans la tête* de Hauff, « Film politique […] qui dénonce les méthodes de répressions policières et certaines formes de résurgence du fascisme. »[1009], et *La Faille* de Peter Fleischmann, qui est perçu comme « […] un *Z* plus spectaculaire »[1010].

Après Margarethe von Trotta, le cinéaste considéré comme le plus politique est sans aucun doute Fassbinder, chez lequel la lutte des classes est une thématique fondamentale. *Gibier de*

[1007] Daniel Sauvaget, « Le jeune cinéma allemand à Suresnes », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°340, juin 1979, p.10.

[1008] *Ibid.*

[1009] « Le Couteau dans la tête », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.132.

[1010] *Les Echos*, 20 août 1975.

passage s'inscrit dans le « […] versant politique de l'œuvre de Fassbinder. »[1011], comme *La Troisième génération*, décrit comme une « farce politique d'un pessimisme affirmé. »[1012]. Grant associe la démarche de Fassbinder à celle des théories antipsychiatriques, du fait du lien qu'établit le cinéaste entre sphère privée et politique, le propos « se situant à la fois au niveau des rapports interindividuels et à celui de leur signification politique. »[1013]. On retrouve exactement la même idée dans le journal *Combat* :

> « le propos du film se situe à deux niveaux : celui des rapports interindividuels et celui de leur signification politique. [...] le fait que ces deux niveaux soient un même propos, procède de la même démarche que celle des théories antipsychiatriques. »[1014]

Grant valorise deux figures dans sa critique. Il fait un parallèle entre la démarche de Fassbinder, et celle du cinéaste japonais Ôshima Nagisa (*L'Empire des sens*, *Ai no korîda*, Japon-France, 1976). Il cite également une expression de Raoul Vaneigem, un auteur situationniste, en parlant du « cadavre dans la bouche » qu'aurait Fassbinder. Cette formule apparaît dans l'écrit le plus fameux de Vaneigen, *Traité de savoir-vivre à l'usage des nouvelles générations*, à la fin du premier chapitre :

> « Ceux qui parlent de révolution et de lutte des classes sans se référer explicitement à la vie quotidienne, sans comprendre ce qu'il y a de subversif dans l'amour et de positif dans le refus des contraintes, ceux-là ont dans la bouche un cadavre. »[1015]

Pour Grant, Fassbinder ne tombe pas dans le piège de l'intellectuel qui regarde de haut et explique aux travailleurs ce qu'ils doivent faire. Ce dernier « ne triche pas en prenant en charge plus ou moins paternalistement un monde, celui du travail productif, où il ne vit pas. », il n'est pas

---

[1011] « Gibier de passage », Les Fiches, 1979.

[1012] « La Troisième génération », Les Fiches, 1979.

[1013] Jacques Grant, « Les Larmes amères de Petra von Kant », *Cinéma*, n°188, juin 1974, p.139.

[1014] *Combat*, 5 mai 1974.

[1015] Jacques Grant, *art.cit.*, p.140. Citation originale : Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, p.19.

> « un intellectuel incapable de prendre en charge les réalités du monde, mais c'est bien au contraire celui d'un monde complètement pris en charge : le monde, qui nous gouverne, de la bourgeoisie cultivée. »[1016]

L'aspect antipsychiatrique dans cette remarque, c'est l'idée de mettre à égalité le patient et le médecin, l'observateur et l'observé.

Enfin, *Le Tambour*, couronné par une Palme d'or, ex-æquo avec un autre film infiniment politique *Apocalypse Now* en 1979, est porteur d'une dimension politique. Il s'agit d'une « allégorie politique »[1017], d'un film qui fonctionne comme une « métaphore politique (Oscar serait la mauvaise conscience de l'Allemagne, mise en hibernation pendant vingt ans) ou comme une chronique satirique dans la lignée de Swift. »[1018]. On souligne – comme c'était le cas pour Margarethe von Trotta qui échappe aux tendances expressionnistes et underground – que le film de Schlöndorff apparaît comme étant « en rupture totale avec le cinéma allemand d'aujourd'hui (Herzog, Fassbinder, Wenders). »[1019]. Il apparaît même comme étant le premier film allemand à aborder le nazisme : « le film le plus fou, le plus achevé, le plus politique sur l'Allemagne nazie (sujet évité par les jeunes réalisateurs). »[1020].

Un exemple très illustratif d'une des formes que peut prendre l'usage de l'argument politique est la valorisation du film *Travail occasionnel d'une esclave*, d'Alexander Kluge. Diffusé sur les écrans français, il est alors valorisé comme « l'œuvre la plus importante du jeune film allemand des dernières années. »[1021]. Un des principaux arguments pour justifier cette affirmation est la « répression politique » dont il a fait l'objet. Le film comporte, en effet, une séquence d'avortement réel, qui présente la technique par aspiration, et on voit le fœtus mort, retiré du vagin, dans un plateau, sans aucun trucage. Le film, qui avait obtenu une prime du gouvernement fédéral avant sa réalisation fait du même coup l'objet d'une réclamation de remboursement de la part du ministère fédéral de l'Intérieur. Il est intéressant de remarquer que

---

[1016] *Ibid*.

[1017] « Le Tambour », *Fiches du cinéma, Tous les films 1979*, p.468.

[1018] Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 21 mai 1979.

[1019] François Forestier, « Le petit tambour de Schlöndorff », *L'Express*, 12 mai 1979.

[1020] *Ibid*.

[1021] *Cinéma*, n°188, juin 1974, p.81.

le film de Kluge est diffusé dans le cadre de la sélection de la *Quinzaine des réalisateurs* la même année que le film documentaire *Histoire d'A* (Charles Belmont, Marielle Issartel, France, 1973), qui ne figure pas dans les archives en ligne du Festival de Cannes et de la *Quinzaine*, mais dont on sait qu'il a été projeté lors de cette édition, et que la police (les CRS) est intervenue pendant les projections, pour interdire le film sur l'avortement[1022]. L'aspect politique des films est amplifié par leur diffusion dans le cadre de la *Quinzaine des réalisateurs*, puisque celle-ci apparaît comme un lieu « subversif », prolongeant les événements de 68. La *Quinzaine* se construit sur la valorisation d'une forme de contre-culture cinématographique, développée par les réalisateurs eux-mêmes[1023].

L'exemple du film de Kluge s'inscrit en fait dans une lutte plus globale contre la censure, institutionnelle, politique, qui anime l'ensemble de la presse cinématographique de gauche à l'époque, comme en témoigne par exemple la rubrique « Les infortunes de la liberté » de *Positif*, présente presque systématiquement dans les numéros parus dans les années post-68.

Une autre affaire paraît importante à mentionner, celle d'Herbert Achternbusch. Ce qu'on désigne par « l'affaire Achternbusch » est en fait l'ensemble des controverses médiatiques autour du retrait de l'aide fédérale initialement accordée au film *Le Fantôme* (*Das Gespenst*, 1982) d'Herbert Achternbusch, décidée par le ministre de la culture allemand de l'époque, Friedrich Zimmermann, sous couvert d'atteintes aux « valeurs morales et religieuses »[1024]. Le film met en scène Jésus, revenant sur terre et visitant Munich, à l'époque contemporaine à la production du film. Cette affaire n'est évidemment pas sans rappeler les heures les plus sombres de l'histoire allemande aux yeux des critiques :

> « […] un concours de circonstances […] a donné à l'auteur persécuté et à son œuvre mise à l'index une valeur de symbole et fourni aux artistes et commentateurs des raisons pour établir un parallèle avec des pratiques que l'Allemagne n'avait pas connues depuis la cruelle censure culturelle ordonnée par les Nazis. »[1025]

[1022] Voir Jean Delmas, *Jeune cinéma*, n°80, juillet-août 1974, p.45.

[1023] Nous renvoyons à l'ouvrage d'Olivier Thévenin, *La S.R.F. et les Quinzaine des Réalisateurs, op.cit.*

[1024] Lofti Essid, « Situation : l'"affaire Achternbusch" », *Cinéma*, n°304, avril 1984, p.12.

[1025] *Ibid*.

Cette interprétation des faits, cette expression de la peur du retour de la censure culturelle, et par là, du retour au fascisme tout court est également nourrie par les résultats électoraux, en particulier en Bavière,

> « Les sociaux-chrétiens et les démocrates-chrétiens venus en force de Bavière pour redresser les torts causés par les sociaux-démocrates au cours d'un long exercice du pouvoir, ne veulent plus […] faire les frais d'un film "cochon, pervers, décadent et idiot", selon les dires d'un politicien du parti social-chrétien du célèbre Hans-Joseph Strauss devant le parlement de la Bavière. »[1026]

S'il est important que nous nous arrêtions sur cette affaire, c'est parce que Lofti l'interprète comme « […] don[nant] le ton d'un changement radical, qui risque de porter le coup fatal à ce qu'on a coutume d'appeler "le jeune cinéma allemand". »[1027]. Il n'est pas le seul puisque l'affaire mobilise également nos jeunes cinéastes allemands, qui saisissent alors l'occasion du Festival de Munich pour rédiger et publier un manifeste, « qui explique que la décision prise contre Herbert Achternbusch constitue une violation du droit », une atteinte à la liberté d'expression. Les artistes signataires s'y engagent en même temps à « dévoiler à l'opinion publique toute mesure de censure pouvant mettre un frein à la liberté d'expression et de création. »[1028].

Les conditions de création de l'artiste, ainsi que le positionnement politique de ce dernier apparaissent comme une des modalités de l'évaluation artistique des films, qui émerge particulièrement au travers du traitement réservé à certains genres de films. C'est par exemple le cas du film érotique, et du mélodrame. Controverses qui s'inscrivent en fait dans le débat qui opposerait le cinéma en tant qu' « art » et le cinéma en tant qu' « industrie ».

[1026] *Ibid*.

[1027] *Ibid*., p.13.

[1028] *Ibid*.

c. « Œuvre » versus « marchandise » : le porno et le mélo

La qualité des nouveaux films allemands est liée pour de nombreux critiques à leur dimension politique : au propos politique du cinéaste. Á l'inverse, le cinéma érotique allemand apparaît, aux yeux des mêmes critiques, comme dénué de toute qualité. Le succès public de la diffusion des films érotiques en salles est loin d'être au goût de la plupart des critiques de cinéma. La dureté des propos véhiculés par la presse spécialisée a très certainement contribué à la mise au ban de ces films par l'histoire du cinéma, et explique que les générations plus contemporaines ignorent pour la plupart qu'à un moment donné, en France, des films érotiques partageaient l'affiche avec des films de genres voire d'auteur. Dans ses « nouvelles d'Allemagne », c'est avec un profond dépit que Sauvaget annonce que :

> « […] la médiocre production marchande persiste, avec ses *Deux Danoises en culotte de cuir*, de Franz Marishka, ses comédies tyroliennes parfois exotisées (*Le ciel, le cheik et l'orage*, ou *un Tyrolien dans le golfe Persique*), ses films disco (*Sugarbaby et Superboy*, *Midnight sound,* ou *Six filles mettent Athènes sens dessus dessous*) et ses films légers, softcore, qui parfois, contrairement à ce que nous avons constaté en France, remportent un assez grand succès à l'étranger, tels *Vanessa* en Espagne ou *Delicia* au Japon… »[1029]

La plupart des films érotiques sont, en effet, des productions peu coûteuses, dont la narration est sans aucun doute moins élaborée que celle d'un film de Schlöndorff ou de Fassbinder. Mais ce qui est intéressant à relever dans le propos de Sauvaget, c'est la catégorisation de l'ensemble des films érotiques sur le marché comme une « production marchande ». On retrouve ici très nettement l'opposition classique entre art et industrie. Il définit ici un instrument de mesure, celui du film-marchandise, opposé au film de qualité. La mise en parallèle est visible dans cette critique du journal *Combat* :

[1029] Daniel Sauvaget, « Nouvelles d'Allemagne », *Image et Son, la revue du cinéma*, n°317, mai 1977, p.12.

> « Le voisin allemand, en l'occurrence, de plus en plus asphyxié par une production pornographique galopante n'a pas une bonne réputation et ce n'est que justice. Mais au milieu du cloaque surnagent une dizaine de jeunes cinéastes. Certains de grand talent. »[1030]

Les critiques, proposant des jugements de valeur, ont tendance à assimiler les spectateurs et spectatrices de films de genres érotiques à des pervers et/ou à des personnes sans intelligence. Lors de la sortie d'*Helga, de la vie intime d'une jeune femme*, la critique de *Positif* se demandait si la France n'était pas composée en réalité de 4 millions de pervers[1031]. Un discours qui apparaît en fait comme hautain, et dénigrant. En effet, la représentation de la sexualité mobilise directement notre corps, en provoquant de l'excitation sexuelle. Pour la plupart des critiques, qui, à l'époque en particulier, défendaient un cinéma intellectuel plutôt que divertissant, ce n'est pas, en soi, l'excitation sexuelle qui répugne – on assiste au même moment à des discours sur le « bon » érotisme – mais les films *a priori* sans dimension politique ni éducative. Au-delà des films érotiques, d'autres films allemands reçoivent le même traitement.

À propos de la comédie *Dans la chaleur des nuits d'été* (*Summer Night Fever*, Sigi Rothemund, RFA, 1978) un habitué des productions érotiques, le critique des *Fiches* s'exclame : « Hormis les produits de la nouvelle vague intellectuelle allemande, le cinéma germanique ne fait pas dans la dentelle ! »[1032]. Si les *Fiches du cinéma* ont toujours reconnu des intérêts à des films de genres allemands dans les années 1960, elles les « descendent » systématiquement dans les années 1970. On peut lire encore au sujet de la comédie fantastique *Lady Dracula* (Franz Josef Gottlieb, RFA, 1975) : « […] le film de F.J. Gottlieb recule les limites – pourtant presque infinies – du ridicule. »[1033].

Cependant, comme on l'a vu, « jeune cinéma allemand » et cinéma érotique allemand se superposent partiellement. Deux films réalisés par de jeunes cinéastes allemands sont perçus

---

[1030] *Combat*, 5 juin 1974.

[1031] « (…) si vous êtes capable de supporter 90 minutes d'ennui et de laideur; si vous êtes assez imbécile pour vous laisser abuser par la publicité fait autour d'un film qui porte en sous-titre : 'de la vie intime d'une jeune fille'; si vous êtes un débile mental; si vous voulez vous informer, comme des centaines de religieuses ont été invitées à le faire avant vous, sur les problèmes sexuels; si enfin, vous êtes un lecteur moyen de 'France Dimanche', allez voir Helga. (…) », *Positif*, n°97, juillet 1968, p.64.

[1032] « Dans la chaleur des nuits d'été », *Les Fiches du cinéma*, *Tous les films 1979*, Paris, Le Centurion, p.141.

[1033] *Ibid*., p.284.

par certains critiques comme des productions érotiques et dénoncés, ou rachetés, comme tels. *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder s'inscrit, pour le journal catholique *La Croix* dans « […] ce cinéma douteux qui fait son beurre en étalant les situations scabreuses, en tartinant l'écran d'images qu'on disait hier choquantes et qui font aujourd'hui florès sur le marché. »[1034]. S'il s'agit manifestement pour le critique d'une production marchande, il n'en va pas de même pour *Dorothea* de Peter Fleischmann, qui réussit, pour un autre critique, à s'en distinguer :

> « Sujet [...] "scabreux" – mais on dit, depuis certaines fameuses *Jeunes filles en uniforme,* que le cinéma allemand s'y complaît. [...] on aurait tort de vouloir chercher ici quoi que ce soit qui rappelle une production très "spécialisée", comme il nous en arrive actuellement d'Outre-Rhin, avec autant d'abondance que de monotonie. »[1035].

Cela rappelle une nouvelle fois l'importance du propos de l'auteur, qui rend acceptable l'érotisme dans les films. La qualité de l'auteur, son savoir-faire, permettent la réhabilitation du genre, et cela est encore nettement plus visible concernant le genre du mélodrame. À l'occasion de la sortie du film *Axel* de Rosa von Praunheim, premier long métrage du cinéaste diffusé en France, Jacques Grant annonce :

> « C'est d'Outre-Rhin que nous arrive ce film hyper-romantique, dont l'auteur est, pour le public français, le dernier arrivé, après Syberberg, Schroeter, Schmid et Fassbinder, des cinéastes de la renaissance mélodramatique. »[1036]

L'apparition du cinéma décadent est liée à la réappropriation du genre populaire du mélodrame par des cinéastes qualifiés d'auteurs, le plus célèbre étant Fassbinder. On assiste dans les années 1970 à une réhabilitation du mélodrame auprès de la cinéphilie cultivée, réhabilitation à laquelle les jeunes cinéastes allemands ne sont pas étrangers. Il s'agit d'un genre longtemps méprisé mais pourtant toujours présent depuis la naissance du cinéma en tant que spectacle collectif,

---

[1034] *La Croix*, 5 mai 1974.

[1035] *Education*, 23 mai 1974.

[1036] *Cinéma*, n°190-191, septembre-octobre 1974, p.290.

comme le démontre très bien l'ouvrage de Françoise Zamour[1037] issu de son travail de doctorat dirigé par Jean-Loup Bourget, le spécialiste français du mélodrame hollywoodien :

> Le mélodrame « existe depuis que le cinéma existe, et lui a incontestablement préexisté. Son origine se perd un peu entre conte traditionnel, mystère médiéval, théâtre, roman-feuilleton, opéra, chanson. »[1038]

Le mélodrame contemporain retrouve une partie de sa légitimité dans le fait que des cinéastes reconnus se l'approprient, Fassbinder étant un précurseur. Qui nous rappelle l'idée que Jean-Marc Leveratto a évoqué lors de notre entretien : le « propos du cinéaste » comme argument pour choisir un film, comme un instrument de mesure. Le propos du cinéaste, c'est l'expression de sa vision du monde, vision phénoménologique du film.

> « L'élément déterminant tient à la réappropriation consciente et revendiquée d'un mélodrame classique magnifié et célébré, gratifié par les cinéastes, le public, et la critique universitaire, de lettres de noblesse artistiques. »[1039]

Le phénomène de réappropriation du « mélo » par la cinéphilie cultivée est visible par exemple dans la revue *Cinéma*, qui consacre un dossier de plusieurs pages au mélodrame, avec quelques avertissements préalables, rédigés par Jacques Grant :

> « Le mélodrame, bête noire de tous les théoriciens et spectateurs "engagés". Et pourtant, aujourd'hui, Marco Leto, Helvio Soto, cinéastes politiques, utilisent dans leurs films des éléments mélodramatiques ; Gérard Blain réalise un mélodrame distancié, René Allio un mélodrame expliqué ; en Allemagne de l'Ouest, Fassbinder réincarne Brecht dans des situations entièrement mélodramatiques, et en Suisse Schmid réutilise le plus célèbre des mélodrames, *La Dame aux Camélias*, pour nous proposer une réflexion déchirante sur ledit mélodrame et sur la société bourgeoise qu'il représente. »[1040]

[1037] Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

[1038] *Ibid*., p.13.

[1039] *Ibid*., p.15.

[1040] Jacques Grant, « Quand le mélodrame "marche" », *Cinéma*, n°192, novembre 1974, p.74.

On voit bien, dans cette démonstration, que le nom de l'auteur connu fonctionne comme une valeur en soi, qu'il permet aux critiques de justifier la qualité artistique de films relevant d'un genre pourtant « populaire ». Le nom du cinéaste fonctionne comme une promesse de qualité artistique, tels Schroeter, von Praunheim et Syberberg, dont les films sont qualifiés de « films-opéras », pour l'Allemagne de l'Ouest, et pour l'Italie, Carmelo Bene. Ils sont des

> « […] cinéastes qui ont parfaitement assimilé le renouveau du langage en se faisant volontiers les porte-paroles d'une pensée structuraliste, mettent en branle des sentiments et des attitudes exacerbés qui rappellent le traitement du mélodrame classique – tous d'ailleurs se réclament à un titre ou à un autre de Douglas Sirk -, cependant que les cinémas de quartiers pour cinéphilies font le plein, à Paris, avec les mélos d'antan et que des cinéastes modernes refont avec les mêmes règles les mélos d'antan… »[1041]

D'autre part, il semble que parler de « conscience mélodramatique » permet d'éviter le terme de mélodrame, qui renvoie à un genre à succès, donc de mauvaise qualité, dans la logique d'opposition entre art et industrie :

> « Comment se situe cette conscience mélodramatique d'aujourd'hui par rapport au mélodrame, et par rapport à sa société ? […] Nous ferons volontairement abstraction du phénomène commercial que peut représenter le mélodrame, pour ne nous attacher qu'à son fonctionnement en tant que genre et expression sur les publics, étant entendu que c'est à cause de ce fonctionnement qu'il "marche" et devient cause puis sans doute conséquence d'un phénomène commercial. »[1042]

Grant souligne ici la distribution, encore très liée à la demande, de plus en plus de mélodrames sur les écrans, qui ont du succès.

Le terme de « conscience mélodramatique » est employé par Paul Kleiser pour définir le « jeune cinéma allemand ». Une nouvelle catégorie semble se développer, non sans lien avec l'*underground* ou le « rétro ». *La Paloma* est, pour la revue *Cinéma*, « le plus beau des mélodrames auxquels la mode rétro nous amenait tout doucement. »[1043]. *Tous les autres s'appellent Ali* – classé film du mois durant l'été 1974 par la Fédération Française des Ciné-

[1041] *Ibid*.

[1042] *Ibid*.

[1043] Mireille Amiel, *Cinéma*, n°190-191, septembre-octobre 1974, p.287.

Clubs – illustre bien cette conscience, et son succès, l'attachement des spectateurs à ce genre, parce que comme l'écrit de manière très touchante Christian Viviani dans la préface de l'ouvrage de Zamour :

> « […] pour beaucoup d'entre nous, c'est le goût du romanesque et du "mélo" qui a conduit au cinéma. Il est bon que de temps à autre cette vérité nous soit rappelée et que choisir comme objet d'étude le mélodrame, c'est, d'une certaine façon, rester fidèle à ce que l'on a été dans ses espérances d'enfance. »[1044]

Une des justifications, en même temps qu'une des caractéristiques, de la qualité des films mélodramatiques en question est l'usage du procédé de la distanciation, chère à Bertolt Brecht, figure allemande très respectée en France. Une autre est celle de l'usage de procédés qui relèvent de l'expressionnisme allemand, courant très apprécié en France comme nous avons eu l'occasion de le constater. *Le Voyage blanc* de Werner Schroeter en présente toutes les caractéristiques : à partir de la thématique de l'homosexualité[1045] et « cultivant comme à son habitude un cinéma fondé sur l'expressionnisme », son réalisateur mêle « théâtre filmé […] mélodrame social et […] comédie exotique. »[1046], et « balance entre l'amusement et la distanciation sociale. ».

Le propos de l'auteur permet de qualifier certains films comme des œuvres, en opposition aux autres films. Cela est lié à la conception du cinéma comme un art, idée véhiculée par les théories du cinéma alors en développement, dont les critiques cinématographiques spécialisées constituent le terreau. Deux formes de lectures des films nous apparaissent dominantes, la phénoménologie et la psychanalyse. Toutes deux intimement liées à la fois à l'individu derrière la caméra, et à son spectateur-construit.

[1044] Christian Viviani, « Préface », in Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.11.

[1045] Qualifiée tout de même par les Fiches, en 1980, comme relevant d'« anomalies sexuelles ».

[1046] « Weisse Reise », Tous les films 1980, *Les Fiches du cinéma*, p.510.

d. Lectures phénoménologique et psychanalytique : la naissance du spectateur construit

La lecture phénoménologique est employée par certains critiques, en particulier pour penser les œuvres de Wim Wenders. Elle est par exemple clairement visible dans la critique de Noureddine Ghali portant sur l'œuvre de ce cinéaste :

> « Cinéma du *mouvement*, dans tous les sens du terme, les films de Wenders deviennent ainsi une application de la phénoménologie de Martin Heidegger selon qui la description de la vie quotidienne, de la relation aux autres, de la relation au monde (qui est le lieu de toutes les significations) permet de comprendre la structure globale de l'être (l'être-là dira plus précisément Heidegger) et les racines de la temporalité. »[1047]

La phénoménologie est un instrument de mesure partagé, par les réalisateurs comme par les spectateurs. Wenders est comparé à un anthropologue, « qui cherche à saisir l'homme dans sa totalité : dans son comportement, dans ses fonctions intellectuelles, psychologiques, gestuelles et organiques. »[1048].

La psychanalyse agit de la même manière, cela est visible dans l'article de Pascal Bonitzer sur *Au fil du temps*, où il commence son article par un propos de Wenders qui pose lui-même la psychanalyse au cœur de la narration de son film :

> « Wim Wenders explique (au cours d'un entretien non enregistré) que la pérégrination sans commencement ni fin de ses deux héros, Bruno et Robert, dans cette région d'Allemagne Fédérale frontalière de l'Est […] s'apparente au voyage sur place […] de la psychanalyse. »[1049]

Ainsi, Bonitzer fait appel à des références psychanalytiques au cours de son analyse de l'œuvre, en particulier pour une séquence, celle où l'on voit Rüdiger Vogler déféquer dans la neige, scène que les critiques mentionnent très régulièrement. Bonitzer y consacre plusieurs paragraphes, semblant prendre un malin plaisir à écrire les termes vulgaires « chier » et

---

[1047] Noureddine Ghali, « Les chemins de l'errance et de la solitude », *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p.32.

[1048] *Ibid*.

[1049] Pascal Bonitzer, « Allemagne, années errantes (Au fil du temps) », *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet-août 1976, p.78.

« merde » au sein des colonnes des *Cahiers du cinéma*, ce qui donne un ton subversif à sa critique

> « Lorsque Vogler chie, il chie sur l'ancien cinéma, le cinéma actuel, celui qu'il faut quitter, il s'en sépare sous forme d'étron. Mais il chie aussi le nouveau cinéma, il le produit littéralement sous la même forme […]. »[1050]

Il fait directement référence à Jacques Lacan, par une citation :

> « "… la pulsion anale est le domaine de l'oblativité, du don et du cadeau. Là où on est pris de court, là où on ne peut, en raison du manque, donner ce qui est à donner, on a toujours la ressource de donner autre chose. C'est pourquoi, dans sa morale, l'homme s'inscrit au niveau anal. Et c'est vrai tout spécialement pour le matérialiste.", Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, p.96.). »[1051]

On peut également lire que « [c]'est dans des scènes comme celle-là […] que pointe ladite spécificité du cinéma, soit le désir du spectateur (double sens). »[1052]. Cette influence de la psychanalyse est visible dans l'article de Ghali, notamment sur la représentation du paysage chez Wenders : « Le paysage est alors comparable à un vaste miroir qui réfléchit et renvoie – aux personnages comme aux spectateurs des films – les déceptions, les douleurs ou les plaies intérieures. »[1053].

Le courant des « décadents » est associé à la présence de motifs psychanalytiques. Nous retrouvons l'image du miroir, employée de manière récurrente pour caractériser les films associés à ce courant. *Les Larmes amères de Petra von Kant* « se présente comme un miroir de l'Occidental cultivé mis en face de sa mort. »[1054]. Cela passe par le « le huis-clos de l'unité de lieu et de décor [qui] confère au propos une théâtralité excessivement [poreuse] qui nous maintient constamment par-devant le miroir. »[1055].

[1050] *Ibid*., p.79.

[1051] *Ibid*.

[1052] *Ibid*.

[1053] Noureddine Ghali, *art.cit.*, p.28.

[1054] Jacques Grant, « Les Larmes amères de Petra von Kant », *Cinéma*, n°188, juin 1974, p.139.

[1055] *Ibid*.

> « Le cinéma du miroir, le cinéma narcissique, est bien le plus "exigeant" qui soit, et c'est en ce sens seulement, qu'on peut le qualifier d'élitaire. [...] les faits (certains diront : la mode) [...] »[1056]

On observe un intérêt pour la place du spectateur, qu'on construit à partir du film et des intentions du cinéaste. Impossible de ne pas voir dans la notion de miroir narcissique une référence à la lecture de Christian Metz, très lu à cette époque. Il commençait alors, avec *Le Signifiant imaginaire (1977),* à délaisser la sémiologie pour la psychanalyse. Le troisième chapitre de cet ouvrage porte sur les questions de l'identification et du miroir, comme l'indique son titre. Pour Metz, selon la préface qu'il écrit après l'ouvrage, en 1984, et qui est reproduite telle quelle dans l'édition de 1992 :

> « Le film repose sur l'imaginaire premier du "double" photographique, si bien décrit naguère par Edgar Morin, et il vient réactiver chez l'adulte, à sa manière propre, les jeux de l'enfant devant le miroir et les incertitudes primordiales de l'identité. »[1057]

Le spectateur-construit apparaît également au travers de la notion de « fascination » qu'on retrouve régulièrement à propos des films décadents plus particulièrement. La fascination se manifeste comme réaction, dans le rapport qu'entretient le spectateur construit avec le film, dont la fonction est d'

> « établir en nous, par la fascination qui rend complice, le visage d'un monde inhumain où les êtres ne communiquent pas et jouent, sa fonction est celle d'une attitude anarchiste, qui refuse sans faire de contre-propositions positives. »[1058]

Malgré une critique tout à fait négative, on peut lire dans l'*Annuel* de la saison cinématographique 1974 au sujet de *La Mort de Maria Malibran*, « [r]este la fascination (très réelle) que l'on éprouve devant ce cinéma […], devant ce canevas coloré sur lequel nous sommes libres d'imprimer notre subjectivité. »[1059]. La pensée du spectateur est très visible dans les critiques à la fin des années 1970, bien qu'elle soit ou fût déjà présente au cours des

---

[1056] *Combat*, 5 mai 1974.

[1057] Christian Metz, « Préface », *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p.III.

[1058] Jacques Grant, « Les Larmes amères de Petra von Kant », *art.cit.*, p.140.

[1059] « La Mort de Maria Malibran », *Analyse 1975 des films, Saison 1974*, p.173.

décennies précédentes. On observe en fait un intérêt très marqué par l'aspect formel des films – les images en particulier, que l'on cherche à qualifier – par la place des spectateurs que l'on cherche à définir, en fonction de ce que le cinéaste a souhaité. La beauté des images est très présente dans les critiques d'Herzog, ce qui explique en partie pourquoi *Aguirre* est décrit comme un chef d'œuvre dès sa sortie, et inspire, nous l'avons mentionné, Coppola pour son *Apocalypse now*.

Conclusion de la troisième partie

À partir de 1974, nous avons pu constater que le cinéma allemand se définissait par deux principaux genres : l'érotisme et le « jeune cinéma allemand ». Si aujourd'hui, les films du « nouveau cinéma allemand » des années 1970 sont plus restés en mémoire que les autres, cette présence importante sur le marché n'y est pas pour rien. Cela confirme que la mémoire d'une cinématographie nationale est en partie construite à partir des films disponibles sur le marché, en même temps que par la valorisation de certains genres au détriment d'autres par la cinéphilie cultivée.

Les « années 1970 » affirment aussi la qualité propre des objets cinématographiques. Le renforcement des propos et scènes « osés », ainsi que le radicalisme politique revendiqué, participe à l'aspect spectaculaire des films, qui par le choc provoqué, restent plus facilement en mémoire. L'amélioration de la qualité technique des films, permise notamment par la légitimité acquise par les auteurs et donc l'obtention de plus de moyens – en témoignent les productions aux États-Unis notamment –, participe également à cet ancrage dans la mémoire. Encore une fois, les thématiques des films entrent en résonnance avec les courants de pensée, et les problématiques de l'époque.

La meilleure connaissance sur le long terme du « nouveau cinéma allemand », attribué souvent aux « années 1970 » est également liée à l'évolution des cadres de diffusion des films allemands, en permettant leur accès à un plus large public – par le biais de la télévision – et dans des cadres différents, qui concrétisent, par ailleurs, définitivement la qualité éducative des films – par leur diffusion en milieu scolaire. Cela va de pair avec l'évolution des publics, le cinéma d'auteur entre dans sa phase de normalisation.

La forme d'attachement auteuriste – visible au travers des modalités de circulation des films et la construction de figures de cinéastes par une sorte de procédé d'embellissement – est une des caractéristiques principales de la réception du « nouveau cinéma allemand » en France. Nos jeunes cinéastes sont désormais considérés comme de véritables artistes : par les courants artistiques qui leur sont associés, la démonstration de leur savoir-faire, et leurs qualités humaines, celles que perçoivent les spectateurs au contact des œuvres (notamment par le biais d'une consommation auteuriste qui permet une certaine proximité avec un réalisateur).

Conclusion générale

La quasi-disparition des films allemands sur le marché français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale n'est pas seulement le produit de la guerre et de l'épuisement physique d'une nation vaincue. Si les films étaient apparus au moment de la généralisation du parlant, comme la richesse des nations et l'expression par la langue de leur civilisation, le cinéma allemand ne pouvait échapper à l'opprobre de l'Allemagne nazie après six années de guerre d'une violence inouïe, de croisade anti-communiste et de sauvagerie raciste jusqu'à la destruction des Juifs d'Europe. Même la plus insignifiante des comédies musicales et le plus dépolitisé des mélodrames n'auraient pu justifier leur présence sur les écrans français.

En août 1944, le Gouvernement Provisoire de la République Française invitait à saisir « les exemplaires et copies des films de production ennemies », « à faire opérer chez les distributeurs de films, la saisie de tous les films allemands et italiens, et de tous les films français mis en exploitation après le 16 juin 1940 »[1060]. Non seulement des films allemands avaient été projetés en France, mais des spectateurs français les avaient vus. Plaisir coupable à l'égard de films allemands sous le règne de la croix gammée que même leur qualité technique interdisait d'apprécier. Cette curiosité française en temps d'occupation est toujours un tabou aujourd'hui. Dès lors, le cinéma allemand ne pouvait réapparaître en France, aux yeux des professionnels de la critique, que sous la forme d'une « nouveauté », d'une double rupture à la fois politique (critique radicale de l'héritage nazi) et esthétique (critique radicale des industries culturelles qu'au même moment les philosophes allemands exilés aux États-Unis, Adorno et Horkheimer, dénonçaient en les nommant).

Et du « nouveau cinéma allemand » au « jeune cinéma allemand », les jeunes français de l'après-guerre - la future « nouvelle vague de spectateurs » (Resnais), pétris de cinéma américain, par principe, à l'inverse de leurs aînés fiers de la « qualité française » - ne pouvaient que reconnaître dans ces jeunes *auteurs* allemands de cinéma, leurs doubles politiques, artistiques et esthétiques. Insister sur la qualité documentaire du film allemand, sa capacité à parler du présent, y compris dans le rapport enragé d'une génération à l'égard du passé de ses parents, n'est-ce pas une manière de voir dans les films du « nouveau cinéma allemand », ce

[1060] Commissariat à l'information, Textes essentiels concernant la presse, la radiodiffusion, le cinéma, les coopératives d'information, les correspondants de guerre, Paris, 1944. [En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54327492?rk=21459;2]

que les films de la Nouvelle Vague française, en dépit de leur innovation artistique, n'étaient pas capable de faire ?

En effet, le triomphe international de la Nouvelle Vague française, son influence sur les filmographies des industries européennes, mais aussi américaines, jusqu'à Hollywood – il n'y a pas de Nouvel Hollywood, sans Nouvelle Vague – nous aveuglent au point de privilégier parfois une histoire apolitique des phénomènes esthétiques.

Il existe donc une certaine réussite du « nouveau cinéma allemand » en France qui réside peut-être dans son adéquation avec les interrogations politiques et les plaisirs artistiques d'une jeunesse et d'une génération française. Celle née, comme les jeunes cinéastes allemands des années 1960, dans l'immédiat après-guerre, et fascinée comme ces derniers par la promesse américaine. Non pas la promesse de la croissance économique et de la société de consommation mais celle de sa critique radicale. On mesure combien aujourd'hui les manifestations et protestations de la jeunesse étudiante allemande des années 1960, celles de Mai 68 en France, ou de l'automne chaud italien de 1969 – autant de jeunesses dorées nourries des lectures de Marcuse - sont des démarquages provinciaux européens des contestations de la jeunesse américaine, de la culture de la contre-culture étudiante et de la reprise en Europe des thèmes et des mobilisations de la New Left. Ceux-ci abondent dans le « nouveau cinéma allemand » de manière plus visible que dans le cinéma français. L'amour du cinéma américain que valorisaient les cinéastes droitiers de la Nouvelle Vague française prend une tournure politique de gauche nouvelle dans la pratique du « jeune cinéma allemand ».

Elle permet à ses représentants de se dégager de la tutelle politique de l'Amérique conservatrice, de ses bases militaires et de son plan Marshall, et de reprendre à leur compte la révolte de la jeunesse américaine. Elle permet également d'interroger le passé de l'Allemagne et le trouble légué par l'héritage nazi, de remettre en cause l'effacement de la dette morale par la reprise économique sous protection américaine, sans pour autant valider le communisme bureaucratique de l'Allemagne de l'Est. Comme les films du Nouvel Hollywood eux-mêmes, et le public français qui les valide, les films du « nouveau cinéma allemand » sont donc à la fois culturellement américains et politiquement anti-américains. C'est ce qui explique que la valorisation du modèle français de la « politique des auteurs » n'interdit pas le succès commercial en France de certains d'entre eux à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

Et ainsi, le « jeune cinéma allemand des années 1960-1970 » est redevenu pour l'histoire, le « nouveau cinéma allemand ». Si bien qu'aujourd'hui, l'expression ne désigne pas seulement un ensemble de films reconnus et valorisés par la critique française de cinéma, et, pour certains, acclamés dans les salles au moment de leurs sorties, elle identifie une part importante de la culture française du cinéma international aux côtés de l'autre grande période du cinéma allemand, celle de l'entre-deux guerres. Dans la sélection des 123 cinéastes qui composent l'index du *dictionnaire mondial des films* (13000 films recensés) 10 sont germanophones : 3 relèvent du « nouveau cinéma allemand » (Fassbinder, Wenders et Schlöndorff). 5 sont des cinéastes qui s'inscrivent dans le courant de l'expressionnisme ou du cinéma allemand de l'époque de Weimar et qui ont fait carrière aux États-Unis par la suite (Lang, Lubitsch, Murnau, Pabst et von Sternberg). Les deux derniers sont Michael Haneke et Max Ophüls. Plus attaché à la consommation ordinaire du cinéphile cultivé, *Télérama* propose en 2004 une évaluation de 12000 films susceptibles d'être programmés à la télévision, parmi lesquels près de 200 films relèvent de la production allemande. A l'intérieur de cette production, les films du « nouveau cinéma allemand » occupent la part la plus importante : plus de 70 films en 20 ans soit le même nombre que la période qui court de 1920 à 1962. Ces films possèdent également un « T ». Ce qui, sur une échelle de zéro T à quatre T, montre qu'ils sont désignés au spectateur comme des films « à voir ». 10 d'entre eux sont cotés TTT et avoisinent ainsi le chef-d'œuvre : *Scènes de chasse en Bavière*, *Aguirre la colère de Dieu*, *Au fil du temps*, *L'Ami américain*, *Despair*, *Le Mariage de Maria Braun*, *Les Années de plomb*, *Fitzcarraldo*, *Le Secret de Veronika Voss*, et *Heimat* (les TTTT sont réservés à trois classiques de l'entre-deux guerres : *Nosferatu*, *Loulou* et *M Le Maudit*). L'absence quasi-totale de films en provenance de RDA dans le guide montre qu'en matière de cinéma, la RFA est spontanément associée à tout le cinéma allemand[1061].

La présence du « nouveau cinéma allemand » est encore plus visible dans la culture cinématographique internationale contemporaine. L'encyclopédie collaborative en ligne, Wikipedia, qui repose sur le savoir de millions de consommateurs dans le monde, propose une entrée « nouveau cinéma allemand » en 21 langues différentes.

[1061] Seules deux productions et une coproduction en provenance de la DEFA sont retenues, *Les Sorcières de Salem*, *Lissy* (Konrad Wolf, RDA, 1956-57) et *Le Ciel partagé* (*Der geteilte Himmel*, Konrad Wolf, RDA, 1963-64).

Si dans la sélection internationale des *1001 films à voir avant de mourir*, on observe une valorisation des chefs-d'œuvre de l'expressionnisme allemand et du cinéma de l'entre-deux guerres : *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Docteur Mabuse le joueur*, *Nosferatu*, *Le Dernier des hommes*, *Metropolis*, *Loulou*, *L'Ange bleu*, *M le maudit*, ainsi que 5 films des années 2000[1062], ce sont surtout les films des années 1970 qui affirment leur présence : *Aguirre la colère de Dieu*, *Les Larmes amères de Petra von Kant, Tous les autres s'appellent Ali*, *Le Droit du plus fort*, *La Ballade de Bruno*, *L'Ami américain*, *Le Mariage de Maria Braun*, *Nosferatu, fantôme de la nuit*, *Le Tambour*, *Le Bateau*, *Trop tôt / trop tard* (*Zu früh/Zu spät*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, France-Egypte, 1980-81), *Paris, Texas*, *Les Ailes du désir*. Ces films et le nom de leurs réalisateurs sont tous associés au courant du « nouveau cinéma allemand » tel que nous avons pu l'identifier dans sa consommation et sa valorisation en France de 1945 à 1984. L'appréciation de ces films est inséparable de l'histoire française du cinéma allemand.

[1062] *Cours, Lola, cours* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, Allemagne, 1997-98), *Good Bye, Lenin !* (Wolfgang Becker, Allemagne, 2001-03), *La vie des autres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, Allemagne, 2004-05), *Victoria* (Sebastian Schipper, Allemagne, 2014-15) et *Toni Erdmann* (Maren Ade, Allemagne-Autriche-Monaco, 2014-16).

Bibliographie

Cadre théorique et méthodologie

Madeleine AKRICH (dir.), Michel CALLON (dir.), Bruno LATOUR (dir.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris : Presses des Mines, 2006

Madeleine AKRICH, « Comment décrire les objets techniques ? », Techniques & Culture, n°54-55, 2010, p.205-219

Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982

Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire* (1942), Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2017

Pierre BOURDIEU, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métailié, in *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Ages, 1978, p.520-530

Pierre BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979

Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°145, 2002, p.3-8

Pierre BOURDIEU, *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*, Paris, Seuil, 2012

Jacob BURCKHARDT, *Considérations sur l'histoire universelle*, Paris, Allia, 2001

Michel CALLON, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, Vol. 36, 1986, p.169-208

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), Paris, L'Harmattan, 2017

Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978

Lucien KARPIK, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2007

Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992

Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, « Essais », 2006

Jean-Marc LEVERATTO, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000

Jean-Marc LEVERATTO, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, Volume 16, n°61, 2003, p.17-50

Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1979

Janet STAIGER, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception*, Princeton University Press, 1992

Jean-Yves TREPOS, *La Sociologie de l'expertise*, Paris, PUF, 1996

Leila WIMMER, *Cross-channel perspectives. The French reception of British cinema*, Bern, Peter Lang, « New Studies in european cinema », 2009

Interculturalité et relations franco-allemandes

Wolfgang ASHOLT, « Alexander Kluge en version française », *Critique*, n°864, mai 2019, p.467-476

Vanessa BELLAMY, « Un vieillissement plus marqué en Allemagne qu'en France ou au Royaume-Uni », Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), division Enquêtes et études démographiques, *INSEE Focus*, n°88, 22 juin 2017

Jérôme BIMBENET, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France*, Panazol, C.Lavauzelle, « Histoire, mémoire & patrimoine », 2006

Jean-Luc BUARD, « "Heute aber ist es in Frankreich sowieso zu spät für May". Trop tard en France pour Karl May ? », *Strenae*, n°9, 2015

Fanny BUGNON, *Les « Amazones de la terreur » : sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot, 2015

Bernard EISENSCHITZ, « Sous-titrage mon beau souci », *Mise au point*, n°5, 2013

Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 1999

Juliette FARCY, « Réception et circulation du cinéma ouest-allemand en France de 1974 à 1984 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n°26, février 2007

Martine FLOCH, « Le Goethe-Institut et le cinéma allemand », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°227, janvier 2019, p.168-185

Adeline HACQUARD, *Le cinéma allemand sous le regard des Cahiers du cinéma de 1951 à 1980*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Prévotat, soutenu en 1999, Lille 3

Heike HURST, Heiner GASSEN (eds.), *Tendres ennemis : Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 1991

Christiane KOHSER-SPOHN, « Mouvement antiautoritaire en Allemagne et mouvement contestataire en France : interactions ? », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°94, février 2009, p.33-38

Henry LARSKI, « Winnetou, fleuron du cinéma populaire allemand des années 1960, un rendez-vous véritablement manqué avec le public français ? », *Strenae*, n°9, 2015

Marc LAVASTROU, *La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française de 1921 à 1933*, thèse de doctorat sous la direction d'André Combes, soutenue en décembre 2012, Université Toulouse 2 – Le Mirail

Scott MACKENZIE, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures : a Critical Anthology*, University of California Press, 2014

Paola PALMA (dir.), Valérie POZNER (dir.), *Mariages à l'européenne : les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFHRC, « Histoire culturelle », 2019

Ulrich PFEIL (dir.), *La RDA et l'Occident (1949-1990)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000

Ulrich PFEIL, « Les relations extérieures de la RDA : fondements, facteurs et objectifs déterminants », *Cahiers du Centre Français de Recherche en Sciences Sociales (CEFRES)*, 2010, p.9-30

Emmanuelle PICARD, *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Azéma, soutenue en 1998, Institut d'Études Politiques Paris

Loana POPA, « Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947-1989 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, avril 2002

Anthony RESCIGNO, *Les films allemands en Moselle annexée (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié*, thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Montebello, soutenue en décembre 2017, Université de Lorraine.

Joseph ROVAN, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n°115, octobre 1945

Joseph ROVAN, *Allemagne*, Seuil, « Petite planète », 1955

Joseph ROVAN, *Histoire de la démocratie chrétienne, II. Le catholicisme en Allemagne*, Paris, Seuil, « Esprit », 1956

Joseph ROVAN, *Mémoires d'un Français qui se souvient d'avoir été Allemand*, Paris, Seuil, 1999

Hervé SERRY, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre 2002, p.70-79

Pierre SORLIN, « Y a-t-il des cinémas nationaux ? », *Sociétés et Représentations*, n°3, 1996, Éditions de la Sorbonne

Thomas TODE, « Le détonateur de la culture cinématographique allemande d'après-guerre : les rencontres cinématographiques franco-allemandes (1946-1953) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°60, 2010.

Perrine VAL, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992)*, thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Lindeperg et Matthias Steinle, soutenue en 2018, Université Paris 1

Georges VALANCE, *Petite histoire de la germanophobie*, Paris, Flammarion, 2013

Elodie VALKAUSKAS, « La programmation des films allemands en France dans les années 1960 », *Le Portique*, n° 41, 1er semestre 2018, p.71-86

Elodie VALKAUSKAS, « Jean-Marie Straub et la Moselle : histoire et réception », in Aurélie MICHEL (dir.), Suzanne MÜLLER (dir.), *Paysage(s) de l'étrange. Arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2018

Ewout VAN DER KNAAP (éd.), *Uncovering the Holocaust : the international reception of* Night and fog, London, New York, Wallflower Press, 2006

Histoire du cinéma

Martine BOYER, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie (1960-1980)*, Paris, Plon, 1990

Frank CHARPENTIER, « Cinéma : brèves chroniques à temps ou à contretemps », *Raison présente*, n°211, mars 2019

Claude FOREST, *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle. Images et sons », 2009

Brigitte GAUTHIER, *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : entretiens sur l'ère de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003

Laurence GAVRON, *Aspects du thème de l'errance dans le cinéma américain*, mémoire de maîtrise en lettres, option cinéma, dirigé par Michel Marie, soutenu en 1977, Paris III

Jean A. GILI, « L'entrée du cinéma à l'Université : l'Association pour le Développement des Études Cinématographiques (1973-1977) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°83, mars 2017, p.128-135

Nicolas LAHAYE, « Enquête sur le film pornographique : mythologies et représentations d'un certain cinéma d'exploitation », *Circé. Histoires, cultures et sociétés*, n°2, février 2012

Daniel H. MAGILOW, Elizabeth BRIDGES, Kristin T. VANDER LUGT (éds.), *Nazisploitation ! Tha Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, New York, Continuum, 2012

Dominique NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain* (1985), Paris, « Classiques de l'Avant-Garde », 2002

Christophe GAUTHIER (dir.), Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2013

Françoise ZAMOUR, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Presses Universitaires de Rennes, 2016

Jacques ZIMMER, *Histoires du cinéma X : par celles et ceux qui l'ont conçu, produit, interprété ou commenté*, Paris, Nouveau Monde, 2011

Histoire du cinéma allemand

Michel AZZOPARDI, *Vingt-ans dans un tunnel : le cinéma ouest allemand de 1946 à 1966*, Paris, Debresse, 1987

Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, « Les essentiels de la civilisation allemande », 2001

Tim BERGFELDER, *International Adventures : German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2005

Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, SERDOC, 1965

Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, Marcel TARIOL, « Le cinéma réaliste allemand : études et documents… », Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1959

Freddy BUACHE, *Le cinéma allemand : 1918-1933*, Renens, 5 continents / Paris, Hatier, « Bibliothèque du cinéma. Les classiques du cinéma », 1984

Cyril BUFFET, « Les guerres de la DEFA. La vision antifasciste du cinéma est-allemand », *Revue historique des armées*, n°252, 2008, p.54-64

Pierre CADARS, « L'Histoire du cinéma nazi : quarante ans après... », *ILCEA*, n°23, 2015

Hélène CAMARADE, Elizabeth GUILHAMON, Claire KAISER (éds.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Mondes germaniques », 2013

Francis COURTADE, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984

Francis COURTADE, *Le jeune cinéma allemand*, Lyon, SERDOC, 1969

Francis COURTADE, Pierre CADARS, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972

Karin DIEDERICHS DUPONT, *Le cinéma allemand comme critique de la société de 1962 à la fin des années 1970 (Ouest allemand)*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1987

Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2014

Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1999

Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Ramsay, « Ramsay Poche Cinéma », 1985

Thomas ELSAESSER, *New German Cinema : a History*, Rutgers University Press, 1989

Thomas ELSAESSER, *Terrorisme, mythes et représentations, la RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, Paris, Tausend augen, 2005

Thomas ELSAESSER, *German Cinema – Terror and Trauma : Cultural Memory since 1945*, New York et Londres, Routledge, 2014

Béatrice FLEURY, *La trajectoire de la faute dans le cinéma allemand de 1945 à nos jours*, Mémoire de D.E.A., soutenu à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1982

Béatrice FLEURY, *L'époque nazie dans le cinéma allemand d'après-guerre : culpabilité et parcours de l'oubli*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1986

Béatrice FLEURY, *Cinéma et culpabilité en Allemagne : 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995

Adeline HACQUARD, *L'image du national-socialisme dans le cinéma allemand de 1977 à la fin des années quatre-vingts : histoire de l'évolution de la culpabilité du peuple allemand*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Prévotat, soutenu en 2000, Lille 3

Monica HAIM, « L'industrie cinématographique allemande après la guerre… froide : année zéro, deuxième prise », *Cinémas*, vol.7, n°1-2, automne 1996

Miriam B. HANSEN, « Cooperative Auteur Cinema and Oppositionnal Public Sphere : Alexander Kluge's Contribution to Germany in Automn », *New German Critique*, n°24-25, Automne 1981-Hiver 1982, p.36-56

Miriam B. HANSEN, « Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966) », *New German Critique*, Automne 1981-Hiver 1982, n°24-25, p.186-198

Kristina HAUSLER, *L'image de la femme dans la Nouvelle Vague et dans le jeune cinéma allemand après le manifeste d'Oberhausen de 1958-1968*, mémoire de maîtrise sous la direction de M.Guillard, soutenu en 1995, Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Anton KAES, *From Hitler to Heimat : The Return of History as Film* (1989), Cambridge/London, Harvard University Press, 1992

Frank KESSLER, Sabine LENK, « Du Kunstfilm à l'Autorenfilm. Le film d'art en Allemagne », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°56, 2008, p.251-266.

Julia KNIGHT, *Women and the new german cinéma*, London, Verso, 1992.

Julia KNIGHT, *New German Cinema : Images of a Generation*, London, Wallflower press, 2004

Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973

Alexandra LUDEWIG, *Screening Nostalgia : 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld, Transcript, 2011

Cécile MICHARD, *Cinéma, histoire et mémoire en République Fédéral d'Allemagne : représentation du nazisme dans le Nouveau cinéma allemand (1977-1982)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Natacha Laurent, soutenu en 2001

Hans Günther PFLAUM, Hans Helmut PRINZLER, *Le cinéma en République fédérale d'Allemagne – Le nouveau film allemand, Origines/Situation actuelle, Un vade-mecum*, Bonn, Inter Nationes, 1983

Ulrich PFEIL (dir.), Christin NIEMEYER (dir.), *Der deutsche Film im Kalten Krieg / Cinéma allemand et guerre froide*, Paris, Peter Lang, 2014

Hélène PUISIEUX, « Art et politique : le (nouveau) cinéma allemand », *Revue d'Allemagne*, n°3, septembre 1982

Leonardo QUARESIMA, « Relire From Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°57, 2009, p.31-73

Daniel SAUVAGET, Pierre GRAS, « ALLEMAND cinéma », *Encyclopædia Universalis*, « Les grands articles », 2016

Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Le Cerf, « 7ème art », 1999

Johannes VON MOLTKE, *No Place Like Home : Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005

Les WRIGHT, « From outsider to insider : queer politics in German film, 1970-94 », *European Journal of Cultural studies*, n°1, janvier 1998, p.97-121

Sarah WÜST, « Young German Heimatfilm : Negotiations of a Powerful Myth », *Austausch*, vol. 1, n°1, April 2011, p.76-94

Histoire du cinéma en France

Françoise AUDÉ, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981

Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002

Blaise AURORA, *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 1996

André BAZIN, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975

Christophe BIER, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'esprit frappeur, 2000

Michaël BOURGATTE, « Le cinéma d'Art et Essai : un label de la qualité institutionnelle mis à l'épreuve de l'expertise ordinaire », Communication & Langages, n°174, avril 2012, p.109-122

Martine CHAUDRON, « Pourquoi la catégorie "film d'auteur" s'impose-t-elle en France précisément ? », *Sociologie de l'art*, janvier-février 2008, Opus 11 et 12, p.101-138

Daniel COLLIN, *Cent ans de cinémas à Sarreguemines : une exception culturelle*, Sarreguemines, Confluence, 2015

Serge DANEY, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, Jean Michel Place, 1999

Monique DILLY, *Les magazines de cinéma à la télévision française de 1952 à 2000 : histoire, dispositifs et contenus*, thèse de doctorat en information-communication dirigée par Jacques Walter, soutenue en mars 2006, Université de Lorraine

Jean-Luc DOIN, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige »,1998

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB (dir.), Pascal LABORDERIE (dir.), Léo SOUILLÉS-DEBATS (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, « Histoire culturelle », 2016

Anne-Marie GOURDON (dir), *Des arts et des spectacles à la télévision. Le regard du spectateur*, Paris, CNRS, 2000

Séverine GRAFF, Le Cinéma-vérité : films et controverses, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2014

Jean-Marc LEVERATTO, « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France », *Cinémas*, vol.19, n°2-3, printemps 2009, p.183-215

Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis 1930*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005

Fabrice MONTEBELLO, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960)*, thèse de doctorat sous la direction de Yves Lequin et Heinz-Gerahrd Haupt, soutenue en 1997, Lyon 2

Jacqueline NACACHE, *Lacombe Lucien de Louis Malle*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, « Clefs concours. Cinéma », 2008

Aurélie PINTO, *Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique*, thèse de doctorat sous la direction de Frédéric Lebaron, soutenue en 2012, Université d'Amiens.

Geneviève SELLIER, *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, « Cinéma & Audiovisuel », 2005

Jacques SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma (1981)*, Paris, Ramsay, « Poche cinéma », 1990

Léo SOUILLÉS-DEBATS, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, Paris, Association Française de Recherche sur le Cinéma (AFRHC) en 2017

Michel THIOLLIÈRE, Jack RALITE, « Évolution du secteur de l'exploitation cinématographique », *Bulletin d'information du Sénat*, n°308, 2002-2003

Festivals

Pierre-Jean BENGHOZI et Claire NÉNERT, « Création de valeur artistique ou économique : du Festival International du film de Cannes au marché du film », *Recherche et Applications en Marketing (French Edition), SAGE Publications*, n°495, 1995, p.65-76

Pauline GALLINARI, « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°51, 2017, p.22-43

Jean Antoine GILI, Lorenzo CODELLI, Lucien LOGETTE, Jean-Pierre BLEYS, « Il Cinema Ritrovato 31e édition (Bologne 24 juin – 2 juillet 2017) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, mars 2017, n°83, p.200-209

Loredana LATIL, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, « Cinéma & Cie », 2005

Olivier LOUBES, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris, Armand Colin, 2016

Caroline MOINE, *Festivals de cinéma et politique culturelles dans l'Europe de la guerre froide : diversité*, Université de Bourgogne, Des enjeux et des acteurs, 2012

Christel TAILLIBERT, « Les Film Festival Studies, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche », *Diogène*, n°258-259-260, premier trimestre 2017, p.139-153

Olivier THÉVENIN, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44, n°1, 2021, p.37-46

Olivier THÉVENIN, *La SRF et la quinzaine des réalisateurs. 1968-2008 une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux Lieux d'êtres, 2008

France : histoire, culture

Ludivine BANTIGNY, « Jeunesse et engagement pendant la guerre d'Algérie », *Parlement(s), revue d'histoire politique*, n°8, février 2007, p.39-53

Sylvain BOULOUQUE, « Les paradoxes des anarchistes face au sionisme et à la naissance de l'État d'Israël », *Archives juives*, janvier 2003, vol.36, p.100-108

Pierre BOURDIEU, Jean-Claude PASSERON, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964

François CHAUBET, « Gallimard et les sciences humaines : le tournant des années 1940 », *Histoire@politique*, n°17, février 2012, p.112-129

Michael-Scott CHRISTOFFERSON, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, Marseille, Agone, « Contre-feux », 2009

Olivier DONNAT, Denis COGNEAU, pour le Département des études et de la prospective ministère de la Culture et de la communication, *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte et la Documentation française, 1990

Olivier DONNAT, ministère de la Culture, service des études et recherches, *Pratiques culturelles des Français : description socio-démographique et évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982

Geneviève DREYFUS-ARMAND (dir.), Robert FRANK (dir.), Marie-Françoise LÉVY (dir.), Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Complexe, « Histoire du Temps Présent », Paris, CNRS, 2008

Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, « Repères », 2018

Pascal ORY et Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986

Esther RASHKIN, « The Occulted Jew : Symbolism and Anti-Semitism in Villiers de l'Isle-Adam's Axël », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.26, n°3-4, printemps-été 1998, 398-416

Catherine ROUVIÈRE, *Retourner à la terre. L'utopie néo-rurale en Ardèche depuis les années 1960*, Presses Universitaires de Rennes, 2015

Pierre VERDRAGER, *L'enfant interdit. Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*, Paris, Armand Colin, « Individu et société », 2013

Critique cinématographique en France

Antoine DE BAECQUE, *Les* Cahiers du cinéma*. Histoire d'une revue, tome II, Cinéma, tours, détours. 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991

Michel CIMENT (dir.), Jacques ZIMMER (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997

Niilo KAUPPI, Tel quel *: la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Societas Scientarum Fennica, 1990

Frédérique MATONTI, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, janvier-février 2006, p.66-79

René PRÉDAL, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, « 128 Cinéma », 2004

Valérie VIGNAUX (dir.), Marion CHENETIER-ALEV (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX-XXIème siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Iconotextes », 2013

Allemagne : histoire, culture

Fabrice D'ALMEIDA, *La vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2008

Hannah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, « Témoins », 1966

Aleida ASSMANN, « La thèse de la culpabilité collective. Un traumatisme allemand ? », *Le Débat*, n°124, février 2003, p.171-188

Dagmar BARNOUW, *Germany 1945. Views of War et Violence*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1996

Henry BOGDAN, *Histoire de l'Allemagne, de la Germanie à nos jours*, Paris, Perrin, « Tempus », 2003

Hélène CAMARADE, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007

Hélène CAMARADE, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel. », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, février 2011, n°110, p.83-95

Johann CHAPOUTOT, *Libres d'obéir : le management, du nazisme à la RFA*, Paris, Gallimard, 2020

Martine FLOCH, « Jean-Gabriel Periot, Une jeunesse allemande. Allemagne 1965-1977. De la bataille des images à la lutte armée. », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°214, octobre-décembre 2015, p.47-48

Stéphane FRANÇOIS, *Les Mystères du nazisme. Aux sources d'un fantasme contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015

Hans-Jürgen GREIF, « Le théâtre contemporain en République fédérale d'Allemagne », *Études littéraires*, vol 18, n°1, 1985, p.13-33

Jeremy HAMERS, « Autour de Holger Meins. Documentaire et lutte armée dans l'entourage de la DFFB après 1969 », *Cahiers d'études germaniques*, n°64, 2013, 113-129

Karl JASPERS, *La culpabilité allemande*, Paris, Minuit, « Arguments », 1990

Christiane KOHSER-SPOHN, *Mouvement étudiant et critique du fascisme en Allemagne dans les années soixante*, Paris, L'Harmattan, « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2000

Karin KÖNIGSEDER (éd.), *Eichmann par Eichmann*, Paris, Grasset, 1970

Henri MÉNUDIER, *L'Allemagne occupée (1945-1949)*, Bruxelles, Complexe, « Historiques », 1990

Wolfgang MULKE, « Bauhaus. De la ville modèle au quartier sensible – et vice versa », *Goethe-Institut*, décembre 2018

Ernst NOLTE, « Die Vergangenheit, die nicht vergehen will », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 juin 1986

Vincent PLATINI, *Lire, s'évader, résister. Essai sur la culture de masse sous le IIIe Reich*, Paris, La Découverte, 2014

Jean-Claude POIZAT, « Nouvelles réflexions sur la "banalité du mal". Autour du livre de Hannah Arendt Eichamnn à Jérusalem et de quelques malentendus persistants à son sujet », *Le Philosophoire,* février 2017, n°48, p.233-252

Vincent PLATINI, *Krimi, une anthologie du récit policier sous le Troisième Reich*, Toulouse, Anacharsis, 2014

Michaël PRAZAN, *Einsatzgruppen. Sur les traces des commandos de la mort nazis*, Paris, Seuil, 2013

Marco RAMPAZZO BAZZAN, « La politisation des étudiants antiautoritaires. Émergence des "espaces publics oppositionnels" et "mentalité-guérilla" à Berlin-Ouest », *Cahiers du Groupe de Recherches Matérialistes (GRM)*, n°3, 2012

Alexander SEDLMAIER, *Consumption and Violence : Radical protest in Cold War Germany*, University of Michigan, 2014

Florence TAMAGNE, « Allemagne », in Didier ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003

Marie-Bénédicte VINCENT, « De la dénazification à la réintégration des fonctionnaires. Comment construire une éthique de la fonction publique en Allemagne de l'Ouest après 1945 ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, janvier 2014, n°121, p.3-19

Théories du cinéma et histoire des idées

Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, n°51, juin 1970

Louis ALTHUSSER, *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Actuel Marx Confrontations », 2011

Paul-Laurent ASSOUN, *L'École de Francfort*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958-1962

Howard S. BECKER, *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985

Andy BENNETT, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture » (Reappraising "Counterculture"), *Volume !*, n°9, vol.1, p.19-31

François CHEVASSU, *Le langage cinématographique*, Paris, *Cahiers de l'éducation permanente*, n°19, 1962

François EWALD, Alessandro FONTANA, Valerio MARCHETTI et Antonella SALOMONI (éds.), Michel FOUCAULT, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 1999

Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983

Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Éditions du Minuit, « Critique », 1985

Marc FERRO, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, n°28-1, 1973, p.109-124

Marc FERRO, *Cinéma et Histoire* (1977), Paris, Gallimard, « folio/histoire », 1993

Michel FOUCAULT, *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1971

Erving GOFFMAN, *Asiles : études sur les conditions sociales des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Éditions de Minuit, 1968

Martin GOUTTE (dir.), Sébastien LAYERLE (dir.), Clément PUGET (dir.), Mathias STEINLE (dir.), L'Histoire en images. L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro, *Théorème*, n°31, 2020

Jean-Patrick LEBEL, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, « Les Essais de la Nouvelle Critique », 1971

Gilles LERAY, *Lecture d'un journal de 1893 ou un mouvement antipsychiatrique en 1893*, thèse de doctorat soutenue en 1978, Paris VI Saint-Antoine

Claude LÉVI-STRAUSS, « La structure et la forme : réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », Paris, *Cahiers de l'Institut de Sciences Économiques Appliquées (ISEA)*, n°90, mars 1960

Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1968

Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968

Christian METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n°4, 1964, p.52-90.

Christian METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, 1993

Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma, I. Les structures, II. Les formes*, Paris, Éditions Universitaires, 1963

Léon MOUSSINAC (éd.), *Sergei Eisenstein : extraits de scénarios et découpages, panorama critique, témoignages*, Paris, Seghers, « Cinéma d'Aujourd'hui », 1964

Laura MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, n°3, vol.16, octobre 1975, p.6-18

Emile POUGET, *La Confédération Générale du Travail*, Paris, Librairie des Sciences Politiques & Sociales Marcel Rivière, Bibliothèque du mouvement socialiste,1908

Claude QUÉTEL, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, « Texto », 2012

Jacques ROUBAUD, Noam CHOMSKY, Serguei M. EISENSTEIN, *Le Montage*, Paris, Seuil, « Change », 1968

Susan SONTAG, « Fascinating Fascism », *New York Review of Books*, 6 février 1975

Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967

Camille VEIT, « La contestation au rythme de la Beat Generation. Figures contemporaines de la protestation et arrangements de la jouissance », *Topique*, n°140, mars 2017, p.123-136

Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n°67, 2ème trimestre 1993

Écrits des cinéastes allemands

Rainer Werner FASSBINDER, Les films libèrent la tête, Paris, L'Arche, 1985

Dario MARCHIORI (textes réunis et présentés par), *Alexander Kluge, L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, « Le Vif du sujet », 2014

Alexander KLUGE, *Die Universitäts-Selbstverwaltung: ihre Geschichte und gegenwärtige Rechtstorm*, Frankfurt am Main, V.Klostermann, 1958

Wim WENDERS, *Emotion pictures : essais et critiques*, Paris, L'Arche, 1987

Wim WENDERS, *La logique des images*, Paris, L'Arche, 1990

Wim WENDERS, *Une fois : images et histoires*, Paris, G3J, 1994

Travaux sur les cinéastes allemands

Gabriele BIOTTI, *Le cinéma à l'épreuve de l'anachronisme. Contribution à une réflexion sur le visible moderne à travers le film-essai. Le cas Godard, Marker, Kluge et Wenders*, thèse de doctorat sous la codirection de Edouard Arnoldy et de Gianluca Venzi, soutenue en 2013, Lille 3

Pierre CADARS, Francis COURTADE, *Veit Harlan (1899-1964)*, Paris, L'Avant-scène, « Anthologie du cinéma », 1973

Pierre CADARS, Francis COURTADE, *Hans Steinhoff (1882-1945)*, Paris, L'Avant-scène, « Anthologie du cinéma », 1976

Francis COURTADE, *Fritz Lang*, Paris, Le Terrain Vague, 1963

Valérie CARRÉ, *La quête anthropologique de Werner Herzog – Documentaires et fictions en regard*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007

Denise CAYLA, *Errance et points de repère chez Wim Wenders : analyse de trois films : Alice dans les villes, Au fil du temps, L'état des choses*, thèse de doctorat sous la direction d'Henri Agel, soutenue en 1988, Montpellier 3

Françoise DAHRINGER, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité : ou des images dans les sons*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Bandet et de Jean-Pierre Berthomé, soutenue en 1995, Rennes 2

Max EGLY, « Heimat ou l'invention d'un nouvel espace audiovisuel », *Communication & Langages*, n°96, année 1993, p.4-28

Abbas FAHDEL IBRAHIM, *Analyse de l'œuvre cinématographique de Wim Wenders,* thèse de doctorat sous la direction de Claude Beylie, soutenue en 1986, Paris 1

Annie GOLDMANN, *L'errance dans le cinéma contemporain : Godard, Hopper, Loden, Akerman, Duras, Wenders, Jarmusch*, Paris, H.Veyrier, 1985

Tristan GRÜNBERG, *Hantises : visages du fantastique dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction de Murielle Gagnebin, soutenue en 2010, Paris 3

Stéphane HERVE, *De l'inactualité du théâtre : poétique et politique de l'hétérotopie chez Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction de Didier Plassard, soutenue en 2011, Montpellier 3

Claire KAISER, *L'identité du sujet et ses représentations dans l'œuvre cinématographique de Rainer Werner Fassbinder*, thèse de doctorat sous la direction d'André Combes, soutenue en 2005, Toulouse 2

Abdelkader KARIM, *L'espace dans les films de Wim Wenders*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Borreli, soutenue en 1995, Nancy 2

Bastien LANSON, *La contestation politique dans le jeune cinéma allemand : l'exemple de Rainer Werner Fassbinder*, mémoire, soutenu en 1993, Institut d'Études Politique, Aix-Marseille 3

Yann LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990

Benjamin LENGLET, *Néoromantisme(s) et esthétique de la postmodernité : la recréation cinématographique d'œuvres littéraires romantiques par Wenders, Gray, Sokourov, Coppola et Verheyde*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Mortier, soutenue en 2016, Rouen

Maguelone LOUBLIER, *Variations et métamorphoses, une voix allemande : Alexander Kluge*, thèse de doctorat sous la direction de Christa Blümlinger et de Vinzenz Hediger, soutenue en 2018, Paris 8

Françoise MAUNIER, *La Figuration du sujet dans le cinéma moderne : lectures de Michelangelo Antonioni et de Wim Wenders*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claude Taranger, soutenue en 1994, Aix-Marseille

Wissam MOUAWAD, *Pour un cinéma de la dislocation : Wim Wenders, Théo Angelopoulos, Jean Cocteau*, thèse de doctorat sous la direction de José Moure, soutenue en 2013, Paris 1

Christa SCHOOFS, *Narration textuelle et narration filmique : les choix de l'adaptation cinématographique chez Schlöndorff et Fassbinder, étude de Homo Faber et de Fontane Effi Briest*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Klein, soutenue en 2000, Grenoble 3

Dominique SIPIÈRE, *Le statut des objets dans des films américains : Alfred Hitchcock, Michaël Curtiz, Raoul Walsh, Orson Welles, Billy Wilder, Wim Wenders*, thèse de doctorat dirigée par Jacques Darras, soutenue en 1991, Amiens

Claude WINKLER-BESSONE, *Les films de Wim Wenders : la nouvelle naissance des images*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Valentin, soutenue en 1991, Paris 4

Index des films cités (titres français)

0

08/15, 36, 247, 259
08/15 go home, 36
08/15 s'en va en guerre, 36

3

3000 Häuser, 156

A

À bout de souffle, 47
À l'ombre de l'étoile rouge, 89
Adieu Philippine, 162
Adieux, 255
Adieux (Les), 122, 135
Adolescente (L'), 283
Adolf et Marlene, 285
Adorable Julia, 47, 145
Affaire Blum (L'), 41, 98
Âge d'or (L'), 209
Agent double, 88, 89
Aguirre, 240, 257, 267, 272, 281, 308, 325, 332, 356, 375, 380, 381
Aigles noirs de Santa Fé (Les), 44
Ailes du désir (Les), 319, 381
Alice dans les villes, 13, 240, 241, 257, 318, 337, 341, 342, 343, 355, 396
Allemagne année zéro, 33
Allemagne en automne (L'), 292, 293, 296, 302, 360
Allemagne mère blafarde, 252, 263, 265, 273, 288, 360
Alphaville, 133, 161
Amants du Capricorne (Les), 161
Amants traqués (Les), 255
Ami américain (L'), 257, 318, 340, 355, 380, 381
Amie (L'), 297
Amiral Canaris, 36
Amour qui tue (L'), 36
Ange bleu (L'), 32, 41, 87, 126, 256, 286, 381
Ange des maudits (L'), 256
Anges de fer (Les), 259, 289, 351
Angoisse du gardien de but au moment du penalty (L'), 257, 337, 338, 341, 356
Anita G., 69, 116, 122, 128, 137, 138, 166, 173, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 189, 191, 212, 219, 220, 229
Année dernière à Marienbad (L'), 158
Année des treize lunes (L'), 301
Années de la faim (Les), 263, 265
Années de plomb (Les), 153, 252, 288, 292, 293, 297, 380
Anou Banou ou Les Filles de l'utopie, 287
Apocalypse Now, 281, 363, 375
Armée d'amour, 248, 305
Arrivistes (Les), 43
Artistes sous le chapiteau : perplexes (Les), 120, 122, 128, 145, 147, 173, 179, 184, 190, 196, 197, 212, 215, 221, 222, 234
Asphalte, 260
Assassins sont parmi nous (Les), 33, 35, 41, 64, 80, 84, 87, 98, 259
Assommeur (L'), 256
Astucieux inspecteur Brown (L'), 38
Attaque du fourgon postal (L'), 118
Au dessus de nous le ciel, 80
Au fil du temps, 13, 240, 316, 318, 336, 338, 339, 342, 343, 344, 355, 372, 380, 396
Au pays du silence et de l'obscurité, 309
Au revoir, Franziska, 281
Auberge du cheval blanc (L'), 37
Auberge du Spessart (L'), 57
Automne des Gammlers (L'), 138, 174
Autour d'une enquête, 255
Aventures de Till l'espiègle (Les), 41, 43
Aventures du Prince Achmed (Les), 260
Aventures fantastiques du Baron Munchhausen (Les), 40, 64, 95, 260
Axel, 282, 304, 331, 350, 368

B

Baal, 256, 356
Ballade berlinoise, 41
Ballade de Bruno (La), 269, 309, 343, 357, 381
Bambule, 156
Bande à Baader (La), 292
Baron Tzigane, 37
Bataille de la Neretva (La), 135
Bataillon 999, 36
Bateau (Le), 252, 288, 303, 381
Beau Serge (Le), 59, 165
Belle et l'empereur (La), 37, 259
Berlin Alexanderplatz, 263, 277, 281, 290, 339
Berlin Harlem, 282, 357
Bismarck, 258
Blanche neige et les sept…, 120
Bouc (Le), 143, 302
Bourreaux meurent aussi (Les), 256
Bourse ou la vie (La), 38
Brigand au grand cœur (Le), 37, 38
Bruno der Schwarze, es blies ein Jäger wohl in sein Horn, 309

C

Cabinet du docteur Caligari (Le), 32, 40, 260, 272, 335, 381
Call Girls, 37
Capitaine corsaire (Le), 255
Capitaine Köpenick (Le), 38
Caravane (La), 255
Carottes mécaniques (Les), 124
Cavalier sauvage (Le), 120, 122, 125, 128, 145, 146, 173, 179, 229, 285, 332, 352
Ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers mais la société dans laquelle il vit, 304
Cellule (La), 130

Cette nuit ou jamais, 329, 331
Chaînes (Les), 254
Chair (La), 49
Chanson de la vie (La), 94
Chant du bonheur (Le), 37
Chasse à l'homme (La), 256
Chasse aux filles (La), 116
Chasse aux renards interdite, 131, 179, 181, 183, 193
Chat et la souris (Le), 74
Château (Le), 128
Château de l'horreur (Le), 298
Chauds les Teutons, 242
Chauve-souris (La), 38, 96
Chemin de Rio (Le), 255
Chemin du paradis (Le), 37, 94
Chemins dans la nuit Les), 283
Chercheurs d'or de l'Arkansas (Les), 44
Chiens verts du désert (Les), 136
Christelle et l'empereur, 38
Chronique d'Anna Magdalena Bach, 69, 121, 123, 124, 129, 145, 173, 179, 207, 251, 257
Ciel sans étoile, 38, 54, 87
Ciel, le cheik et l'orage (Le), 366
Citizen Kane, 149
Civilisations perdues, 258
Cloches de Silésie (Les), 116, 123, 124, 129, 163, 292, 347
Commandos, 136
Comment on réveille les princesses, 267
Complices, 297
Confession d'une prostituée, 122
Congrès s'amuse (Le), 94
Connaissance de rue, 80
Conseil des Dieux (Le), 85
Conséquence (La), 303, 306
Contes de Grimm pour grandes personnes (Les), 120
Contrebandiers de Moonfleet (Les), 256
Cora Terry, 40
Coup de grâce (Le), 291
Coupole de la mort (La), 37
Cour martiale, 49, 58
Cousins (Les), 165
Couteau dans la tête (Le), 258, 259, 293, 314, 361
Crapaud masqué (Le), 117
Créatures du vice (Les), 300
Croiseur Sébastopol (Le), 96
Croix de fer, 288

D

Dame de Shangai (La), 161
Damnés (Les), 186, 285
Dangers du désir (Les), 36
Dans la chaleur des nuits d'été, 367
Das Attentat – Der Tod des Engelbert Dollfuss, 257
Déchéance de Franz Blum (La), 241, 310
Défi du Maltais (Le), 118
Delicia, 366
Demi-sel (Les), 136
Démon de la danse (Le), 37
Démon s'éveille la nuit (Le), 256
Der Partyphotograph, 282
Der Sanfte Lauf, 131
Dernier convoi (Le), 91
Dernier des hommes (Le), 256, 381
Dernier pont (Le), 38, 49, 56, 83, 86, 259
Dernier témoin (Le), 57
Dernière évasion (La), 135
Dernière ordonnance (La), 49
Des enfants cherchent leurs parents, 79
Des filles pour l'armée, 136
Désarrois de l'élève Törless (Les), 74, 116, 123, 128, 134, 158, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 189, 191, 197, 199, 203, 204, 205, 216, 218, 229, 231, 278, 332
Description d'une île, 248
Deux, 131
Deux Danoises en culotte de cuir, 366
Diable blanc (Le), 40
Diabolique Docteur Mabuse (Le), 254
Diamants de la nuit (Les), 186
Diamants du Mekong (Les), 44
Dictateur (Le), 283
Die Spätzünder, 247
Die Worte des Vorsitzenden, 156
Dieux du stade (Les), 17, 40, 260
Digue (La), 131
Dorothea, 163, 245, 299, 300, 368
Double destin, 37
Doulos (Le), 159
Droit du plus fort (Le), 268, 302, 311, 347, 381
Du grisbi pour Hong Kong, 44
Dupés jusqu'au jugement dernier, 49, 54
Düsseldorf, 206

E

Eau vive (L'), 60
Échiquier de la passion (L'), 257
Eika Katappa, 130
Elsa Fräulein SS, 284
Emile et les détectives, 40, 260
Emmanuelle, 77, 242, 243, 384
Empire des sens (L'), 362
Enfant sauvage (L'), 309
Enfants du n°67 ou Heil Hitler je voudrais du crotin (Les), 290
Enfer blanc du Piz Palu (L'), 40, 260
Énigme de Kaspar Hauser (L'), 240, 267, 309
Entre hier et demain, 80
Es, 116, 122, 128, 137, 172, 173, 175, 176, 181, 183, 204, 205, 216, 226, 227, 229
Espion de Tokyo (L'), 38, 259
Espion noir (L'), 32
Espionnage à Bangkok pour U.92, 44
Espionnage à Hong Kong, 44
Espions (les), 254, 256
Et l'Angleterre sera détruite, 56, 122, 135
Et nous nous retrouverons un jour, 80
État des choses (L'), 318
Étoiles, 49, 56, 66, 83, 259
Étudiant pauvre (L'), 37
Évadés de Berlin (Les), 45
Excentrique Ginger Ted (L'), 260
Exploits amoureux des trois mousquetaires (Les), 120

F

Fabrique d'officiers SS, 90
Faille (La), 163, 268, 278, 314, 361
Fais ce que tu peux, advienne que pourra !, 266
Famille Trapp (La), 36, 141
Famille Trapp en Amérique (La), 36
Fantôme (Le), 364
Farrebique ou les quatre saisons, 161
Faussaire (Le), 318
Faust, 256
Faux mouvement, 240, 257, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 355
Femme aux deux visages (La), 59
Femme d'en face (La), 259, 263, 350
Femme du chef de gare (La), 241, 290
Femme et le pantin (La), 255
Femme gauchère (La), 259, 338, 341, 342
Femme sur la Lune (La), 256
Ferdinand le radical, 313
Feu de paille, 116, 122, 268
Feu follet (Le), 159
FHAR, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, 305
Fiancées d'Hitler (Les), 90
Fille de la Forêt-Noire (La), 140
Filles du Dieu Soleil (Les), 119
Filles héréditaires (Les), 266
Film sans titre, 64, 80
Flocons d'or, 248, 278, 350
Folles nuits de la Bovary (Les), 120
Fontaine des lutins (La), 41, 267
Fortini/Cani, 287
Foyer perdu (Le), 37
Freak Orlando, 303
Führer en folie (Le), 283
Fureur de vivre (La), 137, 185
Furie, 255, 256

G

Gang descend sur la ville (Le), 45, 136
Garde moi ma femme, 37
Général du diable (Le), 36, 38, 257, 259
Gib mir Liebe/ Schrei nach Lust, 282
Gibier de passage, 241, 302, 311, 362
Gloire des canailles (La), 136
Golem (Le), 256, 260
Goya, 122
Grand jeu (Le), 255
Grande migration (La), 53
Gravier noir, 91
Grenouille attaque Scotland Yard (La), 45
Gretchen sans uniforme, 284

H

Habanera (La), 255
Habit fait le moine (L'), 86
Hamida, 122, 135
Hannah Arendt, 200
Hanussen, l'astrologue d'Hitler, 258, 259
Hécate, 278
Heidi, 130, 141
Heimat, 142, 259, 339, 380
Helga, de la vie intime d'une jeune femme, 119, 244, 367
Héros et le soldat (Le), 49, 58
Heure des adieux (L'), 86
Histoire d'A, 364
Histoire du petit Muck (L'), 41, 267
Hitler, un film d'Allemagne, 281, 283, 339
Hitler, une carrière, 286
Hitler's madman, 255
Holocauste, 108, 287, 361
Holocauste nazi : armes secrètes du IIIème Reich, 285
Homme perdu (L'), 41
Homme qui assassina (L'), 255
Homme qui vient de la nuit (L'), 116
Hommes dans la main de Dieu (Les), 80
Hommes le dimanche (Les), 94, 255
Honneur perdu de Katharina Blum (L'), 75, 250, 257, 269, 292, 296, 299, 313
Honneurs de la guerre (Les), 162
House by the river, 255

I

Ich bin ein Antistar. Das skandalöse Leben der Evelyn Künneke, 282
Impératrice rouge (L'), 126
Impudeur, 38
In side Out, 131
Ingénue perverse (L'), 124
Ingrid, les mystères de la vie, 119
Insatiable (L'), 131, 179, 223, 224, 227
Inspecteur Derrick, 117
Insurrection (L'), 258
Insurrection de Hambourg, octobre 1923 (L'), 129
Introduction à la "Musique d'accompagnement pour une scène de film" d'Arnold Schoenberg, 287
Intruse (L'), 256
Invraisemblable vérité (L'), 256
Ivresse blanche, 40

J

J'ai avorté monsieur le procureur, 124
J'avais 19 ans, 122, 135
Jakob le menteur, 259, 291
James Bond, 117
Jane sera toujours Jane, 241
Je le veux vivant, 117, 125, 135
Je ne voulais pas être un nazi, 92
Je suis un éléphant, Madame, 122, 137, 138
Je t'aime, je te tue, 116, 129, 144
Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, 338
Jerry Cotton contre les gangs de Manhattan, 118
Jerry Cotton, G-Man agent FBI, 118
Jeune fille assassinée (La), 246
Jeune fille sans famille (La), 37
Jeune hitlérien Quex (le), 96, 260
Jeunes années d'une reine (Les), 38
Jeunes filles au couvent/Le Château (Les), 124
Jeunes filles en uniforme, 32, 37, 40, 94, 368
Jeunesse de Maxime (La), 215
Jeux de l'amour (Les), 165

Jonathan – Le dernier combat contre les vampires, 120, 122
Jour des idiots (Le), 304
Journal d'un curé de campagne, 161
Juarez, 255
Juif Süss (Le), 40, 96, 259, 280, 295
Juliette des Esprits, 332

K

Karl May – À la recherche du paradis perdu, 263, 279, 329
Klammer auf, Klammer zu, 156
Kleine Front, 131
Kolberg, 259

L

Lâches meurent aussi (Les), 38
Lacombe, Lucien, 283
Lady Dracula, 367
Laissez les fesses faire, 242
Larmes amères de Petra von Kant (Les), 130, 240, 268, 271, 301, 320, 329, 334, 335, 336, 348, 349, 356, 362, 368, 373, 374, 381
Légion des damnés/Patrouille des damnés (La), 136
Lenz, 130
Léon Morin, prêtre, 159
Liane la sauvageonne, 37
Liebelei, 94
Lili Marleen, 251, 281, 289
Liliom, 255
Lina Braake fait sauter la banque, 292
Lola, une femme allemande, 289
Los Olvidados, 194
Louis II de Bavière, 49
Loulou, 256, 380, 381
Ludwig, 49, 122, 131, 258, 281, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 339, 352
Lumière bleue (La), 40, 260
Lumière dans la nuit (La), 40, 85, 86, 87, 96, 259

M

M le maudit, 40, 94, 163, 255, 256, 258, 272, 285, 380, 381
Ma verte bruyère, 140, 141, 280
Macadam à deux voies, 339
Machorka-Muff, 133, 161, 206, 207, 352
Madame X, souveraine absolue, 303
Made in Germany und USA, 241, 312
Maigret fait mouche, 38
Mains d'Orlac, 260
Maladie de Hambourg, 163, 248, 252, 278, 282
Malatesta, 129
Malédiction des hommes-chats (La), 260
Malédiction du serpent jaune (La), 117
Mam'zelle Cri-Cri, 38
Maman Küsters s'en va au ciel, 292, 343, 347
Mandragore, 259
Manèges, 162
Marchand des quatre saisons (Le), 268, 320, 336, 348, 356
Mariage dans l'ombre, 80, 85
Mariage de Maria Braun (Le), 250, 289, 380, 381
Marquise d'O (La), 291
Mascarade, 93
Masculin féminin, 165
Mathias Kneissl, 130, 144
Maxime à Vyborg, 215
Mazurka, 32
Méditerranée, 159
Mélodie du bonheur (La), 36
Mélodie du cœur (La), 94
Mémoire d'une auto, 64, 80
Metropolis, 41, 267, 290, 381
Michael Kohlhaas, 128
Michel-Ange, 40
Midnight sound, 366
Mille chansons sans ton, 266
Miracle de l'amour (Le), 119
Miracle Russe (Le), 122, 135
Misérables (Les), 43
Mission diabolique (La), 36
Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée, 239, 252, 276
Moïse et Aaron, 287, 351
Mollenard, 255
Momie (La), 260
Mon père, 290
Monpti, 37, 38, 260
More, 121, 123, 179
Mort dans le filet (La), 259
Mort de Maria Malibran (La), 130, 282, 327, 329, 330, 333, 349, 374
Mort est mon métier (La), 263, 361
Morte de Beverly Hills (La), 59
Morts restent jeunes (Les), 122, 135
Mouche (La), 49
Mystères de Londres (Les), 118

N

Nains aussi ont commencé petits (Les), 120, 122, 130, 308
Narcisse jaune intrigue Scotland Yard (Le), 118
Neues vom Wixxer, 247
Nibelungen (Les), 163, 333
Nick's movie, 248, 316
No Man's Land/Zone de la mort, 40
Noces de Shirin (Les), 263, 265, 266
Non réconciliés, 116, 122, 128, 129, 133, 134, 173, 176, 177, 183, 189, 197, 205, 208, 216, 222, 229, 296, 352
Nosferatu, 247, 252, 254, 269, 281, 290, 308, 380, 381
Nosferatu, fantôme de la nuit, 247, 252, 269, 308, 381
Nuit américaine (La), 147
Nuit de la Saint-Sylvestre (La), 335
Nuit et brouillard, 50, 51, 52, 55, 60, 107, 108, 132, 153, 158, 170
Nuit la plus longue (La), 131

O

Octobre, 215
Ombre des anges (L'), 200, 318, 335, 337, 343, 347, 350
Opéra de Quat'sous (L'), 94

Orange Mécanique, 307
Orphelin à la voix d'or (L'), 116
Othon, 123, 124, 130, 211, 254

P

Pain des jeunes années (Le), 34, 45, 59, 66, 75, 137, 173
Païsa, 80
Palermo, 263
Paloma (La), 38, 64, 86, 87, 318, 327, 334, 370
Panique au zoo, 41
Panthère noire de Ratana (La), 44
Paramatta, bagne de femmes, 255
Paris, Texas, 238, 239, 252, 257, 381
Parsifal, 281, 351
Passions d'Erika (Les), 266
Patience des femmes fait le pouvoir des hommes (La), 266
Patriote (La), 312
Pays du silence et de l'obscurité (Le), 130, 248, 350, 351
Pays où rêvent les fourmis vertes (Le), 281
Péché originel (Le), 49
Percée d'Avranches (La), 289
Personnalité réduite de toutes parts, 266, 312
Petit soldat (Le), 47
Petites cochonnes (Les), 242
Pièges, 255
Pierrot le fou, 47, 183
Pionniers à Ingolstadt, 130, 143, 356
Pirates du Mississipi (Les), 44
Playgirl, 131, 173
Plus fort que la nuit, 41
Point zéro, 289, 350
Pont (Le), 107, 352
Pornossimo, 120, 122, 125
Portier de nuit, 285
Portrait de Dorian Gray (Le), 303
Portrait de groupe avec dame, 75, 259, 288
Pour le roi de Prusse, 84
Prenez garde à la sainte putain, 301
Président Krüger (Le), 40, 96, 97
Printemps (Le), 40
Prisonnière du Maharadja (La), 38
Profession : Reporter, 339

Q

Quadrilles multicolores (Les), 49, 280
Quand les fantômes s'amusent, 57
Quatre cents coups (Les), 58
Quatre de l'infanterie, 32, 41, 126, 258
Quelque part à Berlin, 80, 93
Querelle, 278, 301

R

Rafle (La), 80
Rail (Le), 334
Rapport sur la vie sexuelle de la ménagère, 124
Rapports intimes au collège de jeunes filles, 298, 300
Razzia au FBI, 118
Règne de Naples (Le), 257, 263, 291, 351
Religieuse (La), 171
Renard (Le), 117
Répétition générale, 250
Requin harponne Scotland Yard (Le), 44, 118
Retour de l'homme invisible (Le), 260
Retour de Maxime (Le), 215
Rêves humides, 246
Révolte des Indiens Apache (La), 118
Roman de Werther (Le), 255
Rosalie goes shopping, 257
Rose, 37
Rotation, 84, 98
Rôti de Satan (Le), 301
Roulette chinoise (La), 268
Route parallèle (La), 59, 116, 122, 128, 179
Route sanglante (La), 54
Rue sans joie (La), 95, 290

S

Salon Kitty, 284, 299
Salons spéciaux/Salons de massage, 124
Sans tambour ni trompette, 38
Scènes de chasse en Bavière, 116, 122, 128, 129, 134, 142, 162, 173, 174, 175, 177, 178, 186, 228, 229, 257, 273, 300, 380
Schoolgirls report, 300
Scotland Yard contre le masque, 45, 118
Second éveil de Christa Klages (Le), 241, 265, 292, 297, 338, 359, 360
Secret de Veronika Voss (Le), 289, 351, 380
Sept années de poisse, 40
Sex Business – Made in Pasing, 245
Shoah, 200, 286, 287
Si c'est ça le destin, 266
Signe du lion (Le), 165
Signes de vie, 69, 116, 122, 129, 173, 308, 356
Silvo, 156
Sissi, 38, 291, 333
Sissi face à son destin, 38
Sissi impératrice, 38
Six filles mettent Athènes sens dessus dessous, 366
Smog, 267
Sorcières de Salem (Les), 41, 43, 380
Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach (La), 117, 122, 130, 143, 144, 199, 268
Sous les pavés la plage, 311, 343, 344
Spectre, 259
Stammheim, 293
Strassenbekanntschaften auf St. Pauli, 282
Subjektitüde, 156
Sugarbaby et Superboy, 366
Symphonie inachevée, 32, 260

T

Tabou, 256
Tambour (Le), 74, 77, 238, 239, 250, 252, 257, 278, 288, 296, 298, 300, 363, 381
Tartuffe, 254
Tatouage, 69, 116, 122, 125, 137, 138, 173, 179, 223, 224, 225, 352
Taxi zum Klo, 259, 304
Témoin oculaire (Le), 79

Tempête (La), 37
Tempête sur Ceylan, 44
Temps/joie de vivre (Le/la), 122, 135
Tendresse des loups (La), 285, 300, 357
Terre libre, 80
Testament du docteur Mabuse (Le), 40, 94, 126, 254, 256, 290
Tigre de Colombo (Le), 37
Tigre du Bengale (Le), 38, 39, 44, 147, 166
Tombeau hindou (Le), 38, 39, 44, 147, 166
Tonnerre sur la frontière, 118
Torre Bela, 241
Tous les autres s'appellent Ali, 130, 143, 240, 268, 275, 302, 311, 327, 330, 336, 348, 356, 370, 381
Trace d'une jeune fille (La), 179, 223, 224
Tragédie de la mine (La), 94
Train spécial pour SS/Train spécial pour Hitler, 284
Travail occasionnel d'une esclave, 138, 312, 363
Trésor des montagnes bleues (Le), 118
Trésor des S.S. (Le), 45
Triomphe de la volonté (Le), 17, 96, 260
Trois cadeaux merveilleux, 41, 267
Trois lumières (Les), 40, 93, 163, 256
Trois noisettes pour Cendrillon, 135
Troisième génération (La), 292, 293, 337, 343, 362
Troisième sexe (Le), 38
Trotta, 129, 291, 335, 336
Tumultes, 255

U

Ultimatum, 255
Un amour de Swann, 252
Un amour en Allemagne, 289
Un cadavre à Central Park, 118
Un cercueil de diamants, 118
Un chien andalou, 64
Un dieu rebelle, 163
Un grand amour, 49
Un mariage, 129, 131
Un Tyrolien dans le golfe Persique, 366
Une chinoise au cœur d'acier, 247
Une femme sous influence, 307
Une fille totalement dépravée, 266
Une jeune fille des Flandres, 86
Une jeunesse allemande, 152, 155, 253, 295, 392

V

Vallée de la terreur (La), 38
Valse dans la nuit, 49
Vanessa, 67, 157, 366, 383
Vendredi sanguinaire, 293
Ventres glacés, 94, 290
Vera Romeyke n'est pas dans les normes, 241, 312
Veuf avec cinq filles, 45
Victor et Victoria, 260
Vie d'Emile Zola (La), 255
Vie est belle (La), 291
Vie Parisienne (La), 255
Vie sexuelle de la femme moderne, 242
Ville dorée (La), 36, 40, 95, 259
Viva Maria !, 159
Vivre à tout prix, 117, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 137, 173, 178, 179, 180, 183, 185, 189, 190, 192, 193, 194, 218, 225
Vol au-dessus d'un nid de coucou, 307
Voleur de bicyclette (Le), 64
Voleuse (La), 163
Von Griechenland, 131
Voyage blanc, 248, 303, 371

W

Wen kümmert's, 159
Wie baue ich einen Molotow-Cocktail ?, 156
Wilhelm Reich – les mystères de l'organisme, 246, 299
Willow springs, 303, 333, 335, 336
Winifred Wagner, 241, 281, 350
Woyczek, 248

Y

Y a pas de mal à se faire plaisir, 300
Y'en a plein les bottes, 283

Z

Zuckerbaby, 257