

Introduction à l'histoire du cinéma

Cinémathèque suisse, Capitole, salle Schnegg, mercredi 14h-17h

Pierre-Emmanuel Jaques

1er mai 2024

Jeune cinéma allemand / Nouveau cinéma allemand

Extraits

Jean-Marie Straub (1933-2022) et Danièle Huillet (1936-2006), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968)

Peter Fleischmann (1937-2021), *Jagdszenen aus Niederbayern – Scènes de chasse en Bavière* (1969)

Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), *Liebe ist kälter als der Tod – L'Amour est plus froid que la mort* (1969)

R.W. Fassbinder, *Angst essen Seele auf - Tous les autres s'appellent Ali* (1973)

R.W. Fassbinder, la trilogie allemande :

Die Ehe der Maria Braun - Le Mariage de Maria Braun (1979)

Lola - Lola, une femme allemande (1981)

Die Sehnsucht der Veronika Voss - Le Secret de Veronika Voss (1981)

Volker Schlöndorff (1939) et Margarethe von Trotta (1942), *Die verlorene Ehe der Katarina Blum – L'Honneur perdu de Katarina Blum* (1975)

Documents

Manifeste d'Oberhausen

L'effondrement du cinéma traditionnel allemand retire enfin sa base économique à une tournure d'esprit que nous refusons. De ce fait, le nouveau cinéma a une chance de vivre.

Les courts métrages de jeunes auteurs, réalisateurs et producteurs ont remporté au cours de ces dernières années un grand nombre de prix dans les festivals internationaux, et ils ont été reconnus par la critique internationale. Ces œuvres et leur succès montrent que l'avenir du cinéma allemand est entre les mains de ceux qui ont prouvé qu'ils parlaient un nouveau langage cinématographique.

De même que dans d'autres pays, en Allemagne aussi le court métrage est devenu le champ expérimental du long métrage.

Nous proclamons notre volonté de créer le nouveau long métrage allemand. Ce nouveau cinéma a besoin de nouvelles libertés.

Liberté à l'égard des conventions habituelles de la profession. Liberté à l'égard de l'influence de l'associé commercial. Libération de la tutelle des groupes d'intérêts. Nous avons des idées concrètes intellectuelles, formelles et économiques en ce qui concerne la production du nouveau cinéma allemand. Nous sommes prêts à en supporter les risques économiques.

Le vieux cinéma est mort. Nous croyons au nouveau.

Manifeste d'Oberhausen à l'occasion du festival :

Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

traduction de François Baby, « La nouvelle voie de la "Nouvelle voix" », *Etudes littéraires* (Laval), vol. 18, n° 1, pp. 79-95 (citation p. 87)

Chronique d'Anna Magdalena Bach (1968)

“Le texte lui, même dit Straub, est important sans l'être ; il y a, disons, une sorte de dialectique entre le sens du texte et son rythme – l'un et l'autre sont d'importance égale.” Concertos, préludes, menuets, sonates, magnificats, gavottes, cantates, passions, messes motets et fugues soutiennent le film, réchauffant quelque peu les images glacées où, plus encore que dans *Non réconciliés*, se reconnaissent aisément les grands maîtres de Straub, ceux dont il admire la rigueur et la volonté d'ascèse : Lang, Dreyer, Bresson – *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, qui n'est pas sans faire penser aussi à *Prise du pouvoir par Louis XIV* de Rossellini, se présente d'abord comme un document dépouillé [...] et plus précisément comme un document sonore. Francis Courtade, « Jeune cinéma allemand », *Premier plan*, n° 53, décembre 1969, p. 24

Scènes de chasse en Bavière (1969)

Cette œuvre exceptionnelle – qui constitua la principale révélation de la semaine de la critique à Cannes et se vit attribuer le Prix Georges Sadoul – mérite en effet l'attention du plus large des publics. C'est, pour la première fois – taillée dans le vif de la réalité – au sein d'un cinéma allemand longtemps léthargique, une saisissante étude de mœurs rurales. Bien loin des paillardises campagnardes habituelles, le réalisateur nous conduit au cœur même des conditionnements sociaux qui portent en germe la plus meurtrière des intolérances. Ce film âpre et crû sur la bêtise et la méchanceté dénonce ce qu'on a pu appeler le « fascisme ordinaire ». Peter Fleischmann s'en explique fort lucidement : « Si je parle du fascisme à propos de mon film, dit-il, c'est que j'ai voulu montrer un fascisme quotidien, la mentalité empoisonnée de certains individus, victimes de nos structures sociales inhumaines. Aussi, en dehors de traditions nazies qui survivent tout naturellement dans notre pays, ce problème du fascisme est international. Seulement, il nous inquiète et m'occupe davantage. Là-dessus, je voudrais avoir un point de vue presque médical. Autrefois, il y avait la peste et la syphilis. Aujourd'hui, il y a

l'agressivité. C'est un peu comme une maladie contagieuse. Il faut expliquer aux gens ce qu'est la méchanceté, un peu comme on peut expliquer ce qu'est la syphilis. »

Michel Boujut, *Radio TV je vois tout*, n°8, 19 février 1970, p. 36

L'Amour est plus froid que la mort (1969)

Apparemment « inutile » (dépourvue de lien direct avec l'intrigue) et très longue, cette séquence permet à Fassbinder de caractériser Bruno tout en annonçant sa façon dans le reste du film : ce personnage sera toujours à distance, en décalage avec les autres, portés à les fasciner ou perturber comme un élément venu du monde étranger, sans jamais finir par leur ressembler.

Denitza Bantcheva, « Fassbinder, fils de la Nouvelle Vague », *CinémAction*, n° 117 (Fassbinder l'explosif), 2005, pp. 24-28 citation : p. 26

Tous les autres s'appellent Ali (1973)

L'écriture de *Tous les « Autres » s'appellent Ali* est plus originale encore que son sujet. Fassbinder se donne un réalisme essentiellement pictural. Pour le détail du quotidien, il adopte le regard caractéristique de la « nouvelle objectivité », minutieusement exact, chaleureux bien que distancié. Pour les « trous » qu'introduisent dans ce quotidien l'irruption de la solitude, de l'hostilité et de la bêtise racistes, l'incompréhension et la difficulté intime de communiquer, il compose et fige doucement ses plans, qui évoquent alors ces portraits obtus de groupes peints par le Douanier Rousseau, ou bien il les englue dans une fixité et une tension cruelles qui changent l'instant en tableau pour musée de figures de cire. (La construction de tels moments fait régulièrement fond sur l'inscription de la scène dans une ouverture de porte, un encadrement de parois ; tableau dans le tableau.) Ce réalisme médité empêche le film de verser dans l'apologue. La complexité individuelle et sociale des problèmes posés par l'immigration est d'ailleurs si bien préservée que le film peut opérer, peu avant son dénouement, un retournement inattendu ; Ali quitte sa femme (il a été longtemps le modèle des maris) pour retourner vivre chez sa maîtresse, l'encore jeune propriétaire du bar. Il y a donc des exils dans l'exil, comme il y a des amours dans l'amour ? Face à tant de justesse, l'évolution des rapports entre le couple, ses voisins et ses proches – tout le monde revient sur son ostracisme dès que son intérêt le lui commande – apparaît par trop schématique, laissant percer sinon la thèse, du moins le programme. C'est la seule faiblesse de ce film courageux.

Barthélemy Amengual, *Positif*, n°161, septembre 1974, p. 74

Le Mariage de Maria Braun (1979)

Ainsi, déchiffrable dès le début, l'irrésistible ascension de Maria Braun devient-elle une claire parabole du miracle économique au travers de laquelle se révèlent, dans l'acception radiographique du terme, à la fois les tumeurs malignes d'un pays rapidement passé de la honte au pouvoir des nantis, et celles qui rongent sournoisement toutes les sociétés postindustrielles dites « libérales avancées » dont l'apparente bonne santé relève de l'illusion. Grand film, actuel et poétique, moderne et classique, dont le succès mérité remet Fassbinder au premier plan.

Freddy Buache, *Tribune Le Matin*, 17 février 1980, p. 13

Lola - Lola, une femme allemande (1981)

Lola, poursuit-il, pourrait être la suite du *Mariage de Maria Braun*. [...] Dis ans plus tard, Lola, qui vient du prolétariat, joue dans un temps régénéré, et les hommes ont repris le dessus. L'émancipation est un leurre, Lola est un objet sexuel. La seule différence avec les femmes du passé est qu'elle se croit libre, qu'on le lui laisse croire. Elle imagine diriger sa vie, mener les hommes, elle est tout simplement utilisée.

R.W. Fassbinder, « Propos recueillis par Colette Godard », *Le Monde*, 17 avril 1981, p. 24

Die Sehnsucht der Veronika Voss - Le Secret de Veronika Voss (1981)

Évidemment, dans le domaine du « retro », Fassbinder, avec *Veronika Voss*, a battu facilement tous ses concurrents parce qu'il en utilise le charme avec beaucoup plus d'ambiguïté. Veronika Voss, ancienne star des studios de la UFA, essaie de survivre en 1950, livrée à son vice, qui est la morphine. En noir et blanc, dans des décors de stuc ou des extérieurs légèrement expressionnistes, le cinéaste conduit en habile artisan une romanesque aventure qui développe une critique de la bourgeoisie adenauerienne par le détour d'un hommage aux films populaires volontairement dépolitisés sous le nazisme.

Freddy Buache, « Le 32^e Festival international du film de Berlin », *Tribune Le Matin*, 28 février 1982, p. 13

L'Honneur perdu de Katharina Blum (1976)

Quand on a commencé à faire le film, les exploitants de cinéma nous ont dit : « *Ne faites pas cela, les spectateurs ne veulent pas de films politiques.* » Je me demande aujourd'hui s'ils n'avaient pas peur que ce ne soit un succès. Ce qui m'incite à cette réflexion, c'est le fait que Heinrich Böll a eu les mêmes réactions avec les libraires. Quand il a écrit son article en 1972, condamnant la campagne hystérique menée contra Baader-Meinhof, la vente de son livre a brusquement baissé. Pourquoi ? Parce que les libraires l'avaient retiré de leur devanture. Pourquoi ce film a-t-il eu tant de succès alors qu'il touche un tabou ? Je crois que ce film démontre que le public prend ce qui lui est offert. Rien ne dit que les lecteurs de la presse Springer pensent tout ce qui est écrit. Il y a une fiction d'opinion publique, agitée par les politiciens, et il y a ce que les gens pensent individuellement. Et, individuellement, ils peuvent s'identifier à un personnage comme Katharina Blum. Dans une société aliénée, où l'homme est nié, le spectacle offre une possibilité de vivre une expérience humaine, de communiquer. J'en suis reconnaissant à Heinrich Böll, Katharina Blum m'a encouragé.

V. Schlöndorff, « *Katharina Blum* est une utopie positive. Propos recueillis par Catherine Humblot, *Le Monde*, 1^{er} avril 1976, p. 17

Bibliographie

Thomas Elsaesser, *New German Cinema : a History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989

Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1989

Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Cerf, 1990 (7^e art)

Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, *Le Cinéma en République fédérale d'Allemagne. Le nouveau cinéma allemand des commencements à notre époque : un manuel*, Bonn, Inter Nationes, 1994 [1^{ère} éd. : 1992]

Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder. Un cinéaste d'Allemagne*, Paris, Centre Pompidou, 2005 [1^{ère} éd. anglaise : 1996]

Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2008 [1^{ère} éd. : 1999]