

Entretien avec Edgar Reitz

Janine Euvrard

Volume 13, Number 2, Spring 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33908ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

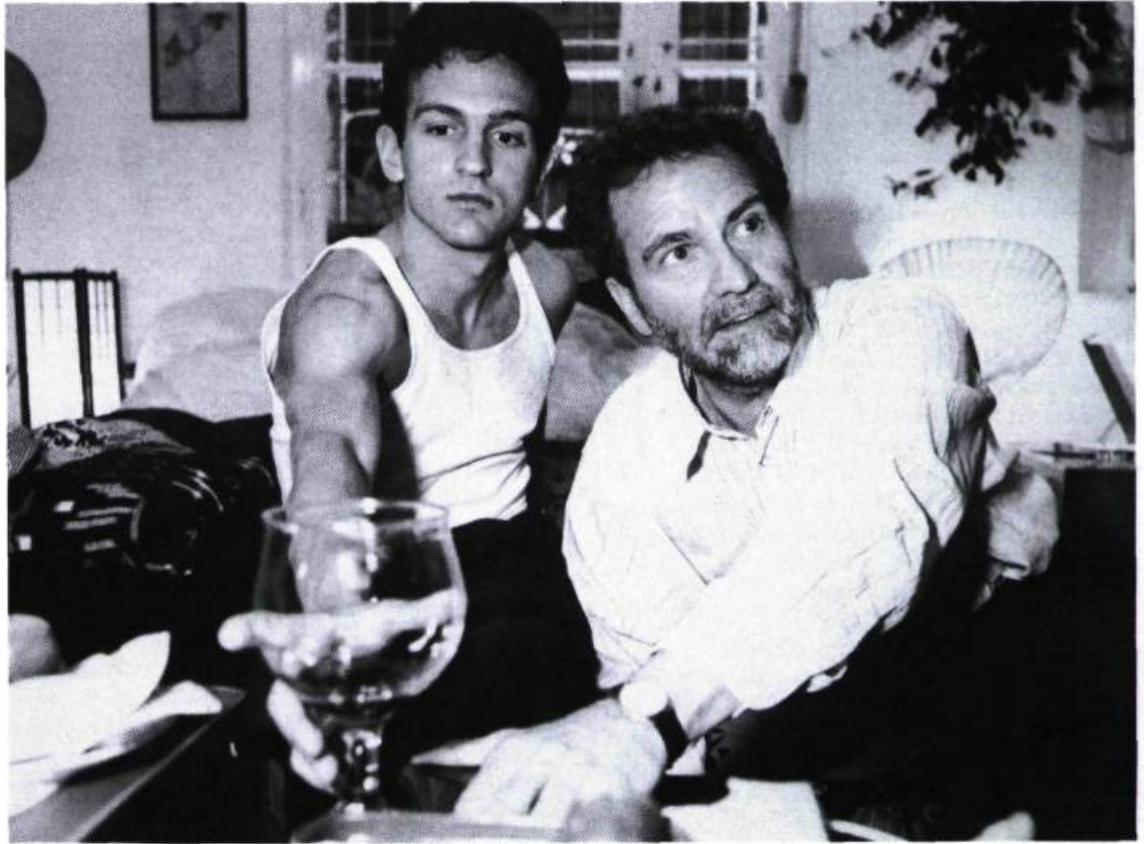
0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (1994). Entretien avec Edgar Reitz. *Ciné-Bulles*, 13(2), 24–26.



Edgar Reitz (à droite) et Henry Arnold, principal interprète de *Die Zweite Heimat* (Photo: W.D.R. Graziano Arici)

«Il n'y a plus de cinéma allemand.»

Edgar Reitz

par Janine Euvrard

C*iné-Bulles: Depuis quand faites-vous des films et comment vous situez-vous dans votre génération?*

Edgar Reitz: J'étais l'un des 26 jeunes cinéastes qui ont signé le manifeste du Festival d'Oberhausen en 1962. Le manifeste déclarait qu'une période historique du cinéma allemand touchait à sa fin, et qu'une génération qui, en 1960, portait encore les traces de l'héritage nazi allait quitter la scène.

Les films allemands de cette époque étaient en effet l'œuvre de gens qui, après la guerre, avaient réussi à opérer un virage politique à 180 degrés; sous les apparences de l'esprit démocratique, ils restaient fidèles dans leur travail et leurs pratiques commerciales aux méthodes de l'ancienne UFA. C'était la génération de nos pères, elle était très fermée et ne tolérait pas que l'on pose certaines questions. Nous, les fils, avions vis-à-vis d'elle une profonde méfiance: elle était composée à nos yeux soit — bien qu'ils l'aient toujours nié — de partisans du nazisme, soit de simples suiveurs dont la grande faute a été de se taire.

Ces reproches de la jeune génération envers la génération des pères ont profondément marqué les années 60; les confrontations violentes de 1968 dans les universités et dans la rue sont nées du soupçon que le nazisme continuait à vivre. Les films de ces années-là ont tous une forte dimension politique, ils expriment des positions anti-fascistes, anti-militaristes et utopiques, celles d'une génération dont le but, l'idéal, le devoir étaient une société fondée sur des valeurs authentiquement démocratiques.

Il est important de savoir cela pour comprendre les premiers films de fiction des années 60, fondés sur une critique de l'histoire allemande, imprégnés d'idéalisme démocratique. Des cinéastes comme Kluge et Schlöndorff font partie de cette génération; ils ont réussi à susciter un certain intérêt pour le nouveau cinéma allemand dans le monde; nous avons gagné des prix dans les festivals internationaux. Fassbinder, Herzog, Sanders-Brahms et Wenders sont venus nous rejoindre; nous nous présentions en groupe dans de nombreuses manifestations, grâce notamment au Goethe Institut.

Ciné-Bulles: *Mais le nouveau cinéma allemand n'a pas toujours bénéficié d'appuis en Allemagne même?*

Edgar Reitz: Dans les années 70, le cinéma allemand était au centre des discussions sur le cinéma dans le monde, mais en Allemagne il y avait un courant hostile: les organismes d'aide au cinéma, les banques et autres sources de financement n'avaient jamais d'argent pour nous; à vrai dire, dès les années 60-62, dès le manifeste d'Oberhausen, il s'était constitué contre nous un front d'opposition, commercial mais aussi politique. S'il était relativement facile de faire un premier film, il l'était infiniment moins d'en faire un second; cela tient à ce que les jurys qui attribuent les subventions se placent ainsi vis à vis de l'opinion publique dans la position de découvreurs de jeunes talents – des talents qu'ils étouffent ensuite en leur refusant toute possibilité de se développer. Le résultat, dramatique, de cette politique, c'est qu'aujourd'hui il n'y a plus de cinéma allemand!

Il y a cinq académies du film et une centaine de jeunes réalisateurs mais ceux-ci sont immédiatement captés par les chaînes de télévision et les studios, par le secteur commercial, qui ont besoin de main-d'œuvre dépolitisée, de gens sans opinions personnelles.

Il n'y a plus de presse cinématographique; les critiques ne peuvent plus vivre de leur métier, ils ont été obligés d'accepter d'autres tâches, il n'y a pas de relève. Certains ne connaissent pas l'histoire du cinéma ou alors ils écrivent des articles très élitistes ou super intellectuels.

L'État projette d'enlever au Goethe-Institut les ressources qu'il consacrait à présenter des films allemands à l'étranger sous prétexte que le cinéma ne serait pas un élément important de notre culture. Tous les espoirs des années 70 sont aujourd'hui anéantis; il n'y a pas en Europe un pays qui soit aussi

riche que l'Allemagne et qui ait en même temps une telle haine de son cinéma.

Ciné-Bulles: *Y a-t-il une coupure entre les cinéastes de votre génération et les jeunes?*

Edgar Reitz: Il y a une coupure, c'est évident. En ce qui me concerne cependant, j'ai gardé un contact parce que beaucoup de jeunes qui, leurs études terminées, se retrouvent dans la rue viennent me demander du travail. Ils ont leur diplôme de réalisateur, mais ils seraient très contents d'un boulot subalterne. Je constate qu'à la suite des études qu'ils ont faites, des influences qu'ils ont subies, ils ne cherchent pas leurs sujets dans leur expérience personnelle mais à l'extérieur, ils s'orientent selon les demandes du marché. Faire un film, pour eux, c'est fabriquer une marchandise vendable, orientée vers les sujets et les goûts du cinéma américain. Ils ne se rendent pas compte que jamais ils ne disposeront des budgets dont disposent les réalisateurs américains.

En ce qui concerne la nouvelle génération et les sentiments qu'elle a envers nous, elle dit — pas seulement les jeunes cinéastes mais toute la jeunesse — «Vous, dans les années 60, vous aviez un ennemi, c'étaient vos parents, et vous aviez un but, c'était une société meilleure. Pour nous, nos parents sont des gens qui ont échoué, c'est une génération de l'échec; nous voyons en eux une génération d'une moralité élevée mais qui n'a pas réussi dans la vie. Nous, nous ne voulons pas répéter cet échec, nous voulons réussir mais nous ne savons pas comment, car il n'y a plus d'utopie.»

Les jeunes perçoivent l'avenir comme quelque chose de ténébreux et de dangereux, ils sont typiquement une génération fin-de-siècle. Je m'efforce toujours de les convaincre que ce fatalisme n'est pas justifié, qu'ils tiennent leur avenir entre leurs mains, que c'est à eux de prendre l'initiative. Mais les arguments n'ont pas de prise sur la psychose collective de toute une génération, sur un état d'esprit qui ne s'arrête pas aux frontières de l'Allemagne; de ce point de vue, la jeunesse allemande n'est pas différente de celle des autres pays européens, de même que les espoirs qu'on peut encore avoir ne sont pas à l'échelle de la seule Allemagne mais à l'échelle de l'Europe.

Ciné-Bulles: *Dans le contexte socio-économique actuel, croyez-vous que le cinéma a un avenir?*

Edgar Reitz: Quand j'ai fait mon premier film, on craignait déjà que l'histoire du cinéma touchât à sa

Filmographie de Edgar Reitz:

- 1965: *Varia Vision*
- 1966: *Mahlzeiten (le Repas)*
- 1967: *Fussnoten*
- 1968: *Uxmal et Filmstunde*
- 1969: *Cardillac*
- 1970: *Geschichten vom Küblekind (l'Enfant de la poubelle)* coréal. par Ula Stöckl et Kino Zwei
- 1971: *Das goldene Ding (la Toison d'or)*
- 1973: *Die Reise nach Wien (le Voyage à Vienne)* coréal. par Alf Brustellin, Ula Stöckl et Nikos Perakis et *In Gefahr und grösster Not Bringt der Mittelweg den Tod (Dans le danger et la plus grande détresse, le juste milieu apporte la mort)* coréal. par Alexander Kluge
- 1976: *Stunde Null (Point zéro)*
- 1977-78: *Deutschland im Herbst (l'Allemagne en automne)* coréal.
- 1978: *Der Schneider von Ulm (le Tailleur d'Ulm)*
- 1981: *Hunsrück*
- 1980-1984: *Heimat*
- 1992: *Die Zweite Heimat*

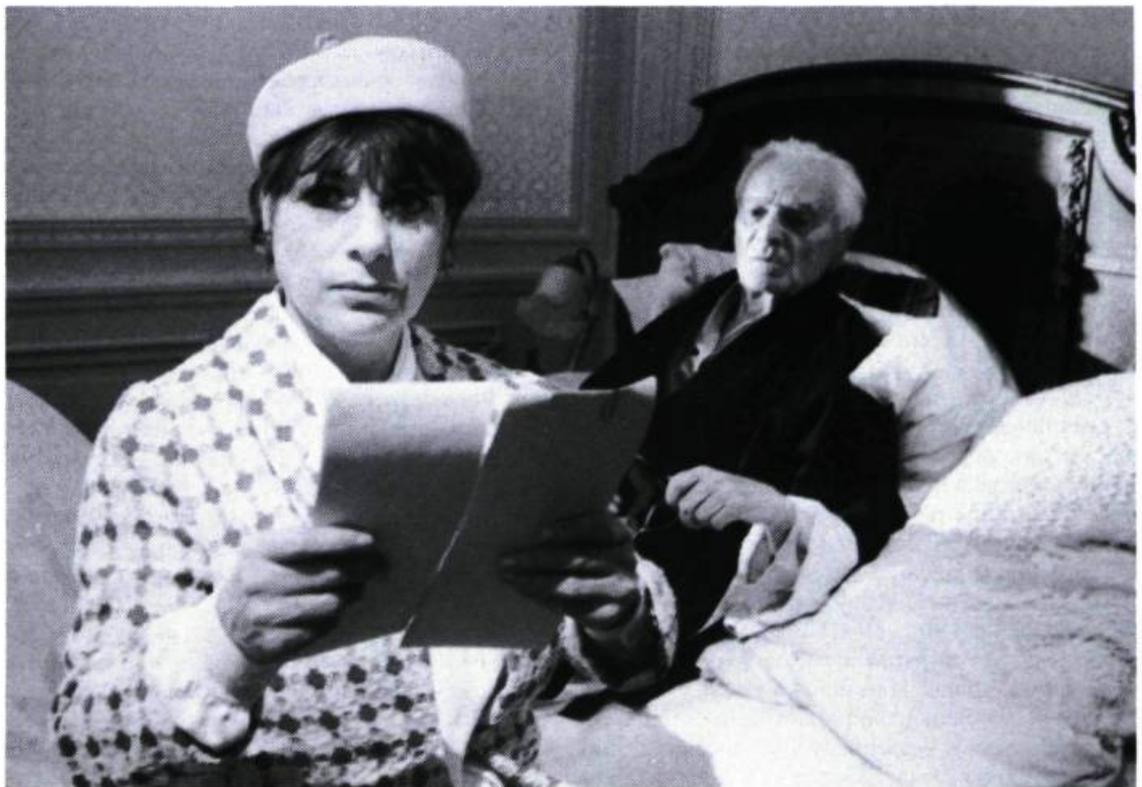
fin; on travaillait dans un climat d'intense mélancolie à l'idée qu'un art si jeune approchait déjà de sa fin à cause de l'arrivée de la télévision. Je n'ai jamais voulu croire que la télévision allait détruire le cinéma; j'ai toujours pensé qu'un art nouveau, capable d'exprimer pleinement les conditions de vie dans le monde d'aujourd'hui, ne pouvait pas disparaître aussi vite, et ma réflexion m'a amené à conclure que les salles de cinéma telles qu'elles existent aujourd'hui ne sont peut-être que l'embryon de possibilités qui vont se développer de façon encore insoupçonnée.

Là où la télévision ne peut remplacer le cinéma, c'est le besoin qu'a l'humanité d'échapper à la sphère de la vie privée pour participer à la vie des autres. Dès qu'un film a un effet de surprise, il fonctionne comme avant. Il faut en tirer les conséquences, et inventer de nouvelles façons de faire voir les films, de nouvelles architectures; dès les années 60, j'ai fait des expériences en ce sens, avec un cinéma où le public restait le temps qu'il voulait et que j'avais appelé «*varia-vision*»; dans les années 70, j'ai ouvert un «*cinéma-bistrot*» où on présentait au client une «*carte des films*»; j'ai aussi organisé des projections «*non stop*» qui duraient des jours et des nuits. J'ai toujours exploré la possibilité de renouveler le contact

entre film et spectateur, j'ai étudié avec un architecte les plans d'un cinéma utopique, un «*Kauf Kino*» qui serait comme un grand magasin. Dans les années qui viennent, je veux travailler en priorité au renouvellement de la manière dont un film est proposé au public.

Mon itinéraire me met en marge des autres réalisateurs allemands: en 20 ans de carrière, je n'ai jamais demandé ou obtenu une subvention quelconque; il faut bien dire aussi qu'un film comme *Heimat* qui dure 26 heures n'est absolument pas projetable dans les conditions normales d'un cinéma; ça n'est ni du cinéma ni de la télévision, c'est autre chose, et la télévision ne pourra jamais le remplacer. C'est en continuant les recherches dans cette voie qu'on peut faire survivre le cinéma.

C'est une erreur de croire que le progrès peut être uniquement d'ordre technique, et qu'il faut toujours, comme à Hollywood, faire plus grand, plus large, plus cher. Je crois que seul le cinéma d'auteur peut donner un avenir au cinéma – quelqu'un qui raconte des histoires qu'il a vécues, qu'il a vues de ses yeux; tout le reste n'est qu'imitation de procédés commerciaux. ■



Hannelore Hoger (Frau Cerephal) dans *Die Zweite Heimat*