

Allemagne année neuf cinq

Henry Welsh

Volume 14, Number 3, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/900ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Welsh, H. (1995). Allemagne année neuf cinq. *Ciné-Bulles*, 14(3), 51–53.

Allemagne année neuf cinq

par Henry Welsh

En 1995, prendre la mesure d'une cinématographie qui a marqué profondément deux décennies avec des auteurs comme Werner Herzog ou Wim Wenders est une entreprise qui ne peut s'envisager sans faire référence à la fois aux bouleversements récents du pays et aussi aux riches heures du cinéma germanique des années 60. La vitalité du cinéma de cette période marquait une rupture considérable avec les films issus de la période de l'immédiat après-guerre ainsi que le Manifeste d'Oberhausen le proclamait en 1962. Uwe Brandner avec *Je t'aime, je te tue* (1970-71) ainsi que Peter Fleischmann avec *Scènes de chasse en Bavière* (1968) ont été des cinéastes révélateurs de changements radicaux par la suite. Ces changements correspondaient également à une radicalisation de la vie politique et culturelle en Allemagne de l'Ouest.

Trente-cinq ans après, soit plus d'une génération plus tard, il est intéressant de voir où en sont les auteurs actuels. Cette perception de l'époque en termes de générations, de filiation même, est très présente chez Peter Sehr. Il y va aussi de la récupération d'une identité nationale à travers des modèles plus complexes que ceux des aînés. Les films de réalisateurs comme Sehr, Fred Keleman ou Niko Brücher sont beaucoup moins audacieux du point de vue formel que ceux de Jean-Marie Straub ou Hans Jürgen Syberberg, mais ils représentent une continuité dans la tradition des Percy Adlon, Margarethe von Trotta ou Volker Schlöndorff. Il ne faut pas se surprendre de ce phénomène dans un pays qui a quasiment vu disparaître sa production malgré un succès critique phénoménal de la part de réalisateurs obligés de s'exiler pour travailler. Il est évident que le renouveau du cinéma allemand est lié à une prise de conscience de la part des autorités de la nécessité de renforcer son soutien au cinéma. La seule région de Berlin vient d'annoncer un accroissement considérable des subventions au cinéma qui s'ajoutent aux programmes fédéraux déjà non négligeables. Cela avec son revers de la médaille lié aux différentes

étapes à passer avant que le film voit le jour. Du côté des producteurs indépendants, seule la figure de Peter Seitz domine, lui qui a produit son premier long métrage en 1951 et pris des risques parfois insensés comme pour le film de Straub, *la Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Par ailleurs, en 1995, Wim Wenders coréalise *Par-delà les nuages*, avec nul autre que Michelangelo Antonioni.

Identité nationale

Kaspar Hauser de Peter Sehr a été le succès de 1994. Les recettes ont été impressionnantes. Pourtant, le thème de ce film, inspiré d'un authentique fait divers extrêmement bien documenté, est difficile à traiter justement à cause des pages et des pages qui ont été écrites au sujet de l'assassinat commandité du jeune Kaspar. Autant Herzog, dans son film, avait choisi d'explorer une voix plus universelle mettant en question la définition même de l'humanité — Kant prétendait que ce qu'il y avait de plus humain chez l'Homme, c'était sa personnalité — autant Peter Sehr nous oriente vers la compréhension de la mécanique historique qui conduit à un tel complot. Pour le réalisateur, il ne fait aucun doute que la raison d'État est à l'origine de cette horreur. Toute la direction du film nous permet de comprendre à quel point l'homme peut être un loup pour l'homme. Ceci sans que le spectaculaire soit évacué. Cette préoccupation proprement philosophique, l'auteur la revendique en insistant beaucoup sur Anselm Ritter von Feurbach, juge protecteur de Kaspar Hauser. Pour Peter Sehr, nul doute que l'entêtement digne avec lequel ce fonctionnaire a cherché à



Chronique d'Anna Magdalena Bach de Jean-Marie Straub

comprendre la véritable origine de Kaspar Hauser est ce qui peut arriver de mieux dans une société évoluée. Je ne suis pas loin de penser que la dualité Kaspar-Feurbach représente une sorte d'idéal type de l'homme allemand contemporain, à la fois dans la quête insatiable de son origine véritable, au-delà des vicissitudes de l'Histoire et épris de connaissance et de respect de l'autre. Manifestement, c'est dans cette représentation que le public a pu s'identifier, un peu à la manière des enfants qui trouvent dans les contes une échappatoire au quotidien pour accéder au monde du merveilleux.

Par contre, le monde décrit par Niko Brücher dans **la Chanson de Marie** est tout à fait troublant. Il s'inscrit dans les limites d'une pièce d'un château où la comtesse du lieu travaille à piéger la lumière selon un impressionnant dispositif de miroirs et de réflecteurs, d'interminables couloirs où sa fille passe son temps à faire du patin à roulettes et les dépendances où vient s'abriter de la pluie une bande fort hétéroclite. L'action se passe en 1813 en Prusse et un déserteur vient se mêler à eux. À cause de lui, tout bascule dans une folie meurtrière où les deux personnages accèdent à une maturité étonnante qui les propulse violemment hors de l'enfance. Pourtant rien ne destinait ce château paisible à une irruption si intempesive du monde extérieur. La lumière captée, qui sera aussi l'instrument du dénouement du film, auréolait une maquette d'un lieu mythique qui fait penser à une ville de la Grèce classique. La barbarie est loin de cet univers domestique que rien ne semble vouloir troubler. Il y a, dans cette fable sur la cassure, la rupture d'un monde, comme une manière de prémonition. Sans chercher bien loin, en Europe, les échos des canons, comme dans ce film, peuvent parvenir aux oreilles quiètes des citoyens repus.

Brücher — originaire de Pologne où il fréquenta la fameuse école de cinéma de Lodz — avait l'intention de faire un film sur l'histoire de l'Allemagne qui ne reprenne pas les clichés de la période nazie ou de l'immédiat après-guerre. En même temps, il voulait décrire «la brutalité humaine, innée, pas seulement celle d'une époque, mais aussi d'un point de vue général». Il lui fallut quatre ans et demi pour finaliser son film, surtout parce qu'il insistait pour tourner... dix semaines! Wim Wenders a beaucoup contribué à la concrétisation de ce projet dont le casting fut européen puisque les principaux acteurs vinrent d'Irlande, d'Allemagne et de Pologne. Malgré ces difficultés relatives, le résultat est une œuvre d'atmosphère réussie.

Délinquance sociale

Verhängnis (Fate) est également un premier long métrage de Fred Keleman qui propose en 12 séquences tournées en HI 8 puis transférées en 16 mm une vision du monde véritablement désespérante. Prostitution, viol collectif et meurtre sont les arguments d'une balade dans les bas-fonds d'une ville industrielle qui ressemble plus aux abords d'un Tchernobyl qu'à une métropole de la riche Allemagne.

Certaines critiques parlent d'une parenté avec Fassbinder, ce qui me paraît loin du compte. Il y a dans ce long métrage une évidente complaisance pour les sujets scabreux et l'esthétique coup de poing. Clip prolongé sur une trame de violence gratuite, absurde, ce film ne permet pas, comme chez Fassbinder, un recul critique. Il reste collé, englué à cette crasse qui recouvre sans doute certains lieux de misère. Mais l'indigence de la réalisation ne renvoie à aucune «philosophie de la misère» et la fausse non-directivité de la mise en scène ne vaut pas plus qu'une série de photo-reportages à sensation qui traduisent plus la perversité de leurs auteurs que l'état d'une nation!

Comme portrait de la délinquance, il faut plutôt souligner la performance des deux jeunes femmes, Lisa et Anna, originaires de l'Allemagne de l'Est et reines du hold-up dans **Burning Life** de Peter Welz. Nos deux complices s'appliquent à faire chanter consciencieusement les clients des succursales des banques visitées: chanter l'hymne national! Devenues les ennemies publiques numéro un, elles ont en plus le syndrome de Robin des Bois puisqu'elles distribuent une bonne partie de leur butin aux plus démunis. Film décapant mais en même temps drôlement allégorique, **Burning Life** est une sorte de *road-movie* de la réunification avec pour seul trait d'union les institutions bancaires et la police dont les représentants sont d'inénarrables représentants d'Elliott Ness et de son équipe. Le réalisateur ne se prend jamais au sérieux, surtout pas lorsque les deux voleuses décident de prendre la fuite avec une vieille Tchaïka russe qui aurait appartenu à Krouchtchev et qui les laissent en panne... dans un terrain vague. Autant de lucidité sur la situation de l'Allemagne actuelle est confondant et joyeusement impertinent.

Rainer Kaufman a connu avec un de ses courts métrages précédents, **The Most Beautiful Breasts in the World** (1990), un succès international. En revanche, **Einer meiner ältesten Freund (One of My Oldest Friends)**, son second long métrage réalisé

en 1994, met en scène un triangle classique «à la Jules et Jim», inspiré d'un texte de Scott F. Fitzgerald. Michael et Charley et Marion forment un trio inséparable. Trop sans doute puisque l'amitié des deux hommes se voit confrontée à la passion pour la même femme. La seule originalité de la mise en scène consiste à encadrer le récit au début et à la fin de deux séquences au présent alors que tout le reste est au passé. Littéraire, le procédé peut passer à la rigueur; dans ce cas, c'est pesant.

Cinéma politique?

Malgré une volonté de relance, l'enjeu cinématographique de la politique allemande actuelle ne se traduit pas du tout dans les films dont je parle plus haut. On est loin des projets collectifs comme **l'Allemagne en automne** (1977-1978) ou **Guerre et Paix** (1982-1983), et ce, pour de multiples raisons. Premièrement, la notion même de collectif a complètement disparu. Puis, la chose politique directement mise en cause par le cinéma a perdu de son intérêt pour des cinéastes dont les sources de financement refusaient des sujets aussi brûlants que **Stammheim** (1985) de Reinhardt Hauff qui reconstituait les 200 jours de procès du groupe Bader-Mainhoff et de la RAF. Ce film est sans aucun doute le meilleur exemple d'un cinéma qui fait de manière extraordinairement lucide le portrait d'un pays à un moment charnière de son histoire. Enfin, avec la chute du mur de Berlin, c'est la validité même du modèle allemand qui a implosé. Christophe Schlingensiefel dans **Das deutsche Kettensägenmassaker** (1990), qui emprunte au fameux **Massacre à la tronçonneuse** de Tobe Hooper, présente même la réunification des deux États allemands comme un acte sanguinaire de cannibalisme au cours duquel l'Ouest avale l'Est. Ceci fait ressurgir d'anciens démons où la tentation de la suprématie vient perturber la simplicité de l'affrontement des deux blocs.

Il devient donc plus rentable de chercher dans l'histoire ancienne à la fois les thèmes qui permettent de jeter sans risque un pont analogique avec le présent. En effet, les recherches qui président à l'écriture d'un scénario comme **Kaspar Hauser** ne sont pas à la portée de tout le monde et, donc, moins sujettes à vérifications, ce qui n'est pas le cas pour des périodes récentes. Et cela permet également une certaine liberté esthétique dans la mesure où l'interprétation appliquée aux époques antérieures ne vient jamais heurter la mémoire vivante.

D'une façon générale, le cinéma allemand de fiction n'intègre que lentement les problèmes sociaux



Le Repas du dragon de Jan Schütte

de la société contemporaine. Fassbinder, avec **Tous les autres s'appellent Ali** (1973), avait pressenti un des graves écueils sur lequel se heurte la société allemande: le racisme. Des événements récents prouvent à quel point c'est encore le cas. Jan Schütte avec **le Repas du Dragon** (1987) ou Tevfik Baser avec **Quarante Mètres carrés d'Allemagne** (1985) abordent ce sujet de front. Sans parler de Peter Sehr qui met en scène une Allemagne banalement xénophobe et intolérante dans son premier long métrage au titre particulièrement évocateur ces temps-ci, **la Jeune Fille serbe**, qui raconte la clandestinité, l'exil puis le retour chez elle d'une jeune fille abandonnée par le père de l'enfant qu'elle porte et ayant totalement perdu toute illusion sur la «Terre promise». Quelle ironie alors qu'au flanc sud de l'Europe des populations entières sont victimes d'autres Serbes.

Les réalisateurs allemands ont décidé de nous parler de l'Europe coûte que coûte. Ils croient qu'au-delà des frontières ce sont les idées qui peuvent le mieux nous renseigner sur la vie, la culture, l'ailleurs. Il n'en demeure pas moins que la tendance, là comme ailleurs, veut que les règles du marché fassent plier les meilleures intentions. En Allemagne aussi la puissance du géant américain fait des ravages, surtout parmi les rangs des réalisateurs qui, comme Carl Schenkel ou Wolfgang Petersen, vont faire carrière à Hollywood avec une certaine réussite. Face à cette fuite des talents, les gouvernements des Länder comme celui de Bonn essaient de mettre en place des mécanismes de revitalisation qui n'ont pas encore porté de fruit. Le moins que l'on puisse dire est que les efforts consentis, coordonnés avec les directives du nouveau plan européen MÉDIA II, apporte un ballon d'oxygène qui sera peut-être le renouveau du cinéma allemand. ■