

P R E M I E R P L A N

JEUNE CINEMA
ALLEMAND





Petra Pauly dans *Die Goldene Pille* de Horst Manfred Adloff.

Francis Courtade

Jeune Cinéma Allemand

Sommaire

(INTRODUCTION) : Un concept nouveau, 3.

I. — PREMIERS SOUBRESAITS, 5.

Franz Seitz, 6 — Georg Tressler, 7 — Ottomar Domnick, Bernhard Wicki, 8 — Herbert Vesely (LE PAIN DES JEUNES ANNEES), 9 — Michael Pfléghar (LA MORTE DE BEVERLY HILLS), 10 — Ferdinand Khittl (LA ROUTE PARALLELE), 11.

II. — LE CONTEXTE POLITIQUE, 13.

Le Manifeste d'Oberhausen, 14 — La loi d'aide 1968, 15 — La déclaration de Mannheim, 16.

III. — PREMIER TOUR D'HORIZON, 18.

1. **Imposteurs et faux témoins**, 18 — Jean-Marie Straub (NON RECONCILIES, CHRONIQUE D'ANNA MAGDALENA BACH), 18 — Volker Schlöndorff (LES DESARROIS DE L'ELEVÉ TÖRLESS, MORD UND TOTSCHLAG), 26 — Peter Schamoni (SCHONZEIT FÜR FÜCHSE), 33 — Johannes Schaaf (TATOUAGE), 35 — Gustav Ehmck (SPUR EINES MÄDCHENS), 39 — Werner Herzog (SIGNES DE VIE), 40 — Strobel-Tichawsky (EINE EHE), 41 — Theodor Kotulla (HISTOIRE D'UN HAPPY END), 43.

2. **Les suspects : Esotérisme et Esthétisme**, 45 — Vlado Kristl (DER DAMM, DER BRIEF), 46 — George Moorese (ZERO IN THE UNIVERSE, DER FINDLING, KUCKUCKSJAHRE, DER GRILLER), 51 — Edgar Reitz (MAHLZEITEN), 55 — Michael Verhoeven (PAARUNGEN), 58.

— **Le tiroir-caisse**, 60 — Roger Fritz (MÄDCHEN-MÄDCHEN), 60 — Horst Manfred Adloff (DIE GOLDENE PILLE), 62 — Marran Gosov (ENGELCHEN), 65 — Eckhart Schmidt (JET GENERATION), 66 — Werner Klett (MAKE LOVE NOT WAR), 67 — Rainer Erlen (PROFESSOR COLUMBUS), 68 — May Spils (ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN), 70.

3. **A suivre**, 73 — Ulrich Schamoni (ES, ALLE JAHRE WIEDER), 73 — Will Tremper (PLAYGIRL, SPERRBEZIRK), 80 — Alexander Kluge (ABSCHIED VON GESTERN, ARTISTES SOUS LE CHAPITEAU : PERPLEXES), 83 — Franz-Joseph Spieker (CAVALIER SAUVAGE S.A.R.L., MIT EICHENLAUB UND FEIGENBLATT), 94 — Hans-Jürgen Pohland (TOBBY, KATZ UND MAUS, TAMARA), 99 — Christian Rischert (KOPFSTAND, MADAM !), 104 — Haro Senft (DER SANFTE LAUF), 107 — Klaus Lemke (48 STUNDEN BIS ACAPULCO, NEGRESKO), 110 — Peter Fleischmann (L'AUTOMNE DES GAMMLERS, SCENES DE CHASSE EN BAVIERE), 115.

(CONCLUSION) : Caractères généraux du jeune cinéma allemand, 122.

CHRONOLOGIE, 132.

BIO-FILMO - BIBLIOGRAPHIES, 134.

PIECES JOINTES : LA ROUTE PARALLELE, 157 — NON RECONCILIES, 159 — ABSCHIED VON GESTERN, 161.

POUR UNE BIBLIOTHEQUE (3) : Le cinéma allemand, 165.

X° CICI (Lyon 1969) : Le cinéma réaliste allemand, notes sur les films présentés.

Photo de couverture : **Scènes de chasse en Bavière** de Peter Fleischmann.

« Le cinéma d'Allemagne de l'Ouest s'enlise dans une voie sans issue » écrivait Chris Marker en 1954 (dans **Positif N° 12**), « alors qu'en Allemagne de l'Est un style se cherche et parfois se trouve... » Et en 1956, l'auteur anonyme mais documenté de la préface à une rétrospective de la Cinémathèque Française **Images du cinéma allemand** était plus net encore : « Le cinéma allemand ne joue donc aucun rôle jusqu'à présent dans l'art cinématographique occidental. C'est à Vienne, c'est dans les studios de la République démocratique allemande surtout qu'il faut chercher les films de qualité, réalisés depuis dix ans. A Berlin, comme autrefois, le Berliner Ensemble lui montre son avenir, sa vérité. »

Le temps a passé. Le miracle économique a-t-il permis quelques bons films, ou seulement **La fille Rosemarie**, ce « hoquet d'un ventre plein » dont l'acuité n'échappa point à Boris Vian ? Francis Courtade passe en revue et fait le point — en espérant pouvoir quelque jour présenter, en deuxième volet, le jeune cinéma de l'Allemagne de l'Est.

Le pèlerinage aux sources que nous avons proposé pour le Xe CICI à Lyon-Villeurbanne s'est déroulé au mieux : près de 3 300 entrées. On trouvera en fin de volume des notes sur chacun des films présentés (errata : p. 17, ligne 32, lire : « 1938 » et p. 18, ligne 6, lire « après 1936 »). Il convient d'ajouter à la bibliographie le livre de Rolf Hempel sur **Carl Mayer** publié en D.D.R.

L'auteur remercie Nanette (**Courtade**) et Jacques (**Tranchepain**), **Walter Talmon-Gros** (et la Fédération allemande des Ciné-Clubs), le « Deutsches Institut für filmkunde » (Wiesbaden), Madame **J.T. Lewandowski** (et le Service de Presse et d'Information pour le Film allemand à l'étranger), les maisons de distribution Alpha, Cinema Service, Constantin-Film, Eckelkamp, Gloria, Inter et Nora.

UN CONCEPT NOUVEAU

Tenter, en 1969, de cerner le « jeune cinéma allemand » appelle trois remarques préliminaires :

— le courant envisagé s'inscrit dans une production qui ne constitue que la moitié du cinéma allemand d'aujourd'hui, la production **occidentale** : l'autre moitié (où il ne semble pas, pour l'instant, être question de « jeune cinéma », pas dans les mêmes termes en tout cas), c'est-à-dire la production de la République Démocratique Allemande, devrait faire l'objet d'un prochain « Premier Plan ».

— il ne s'agira donc ici que d'une **fraction** de la production ouest-allemande : même s'il continue à n'offrir que peu de films dignes d'intérêt, l'autre cinéma de la République fédérale appellerait un autre bilan que nous ne pouvons qu'esquisser.

— l'approche est encore provisoire et le recul insuffisant pour juger une réaction encore **en train de se faire**; du moins est-il permis, à partir d'une bonne quarantaine de titres représentant une trentaine de nouveaux cinéastes allemands âgés de 25 à 45 ans et ayant tous dirigé leur premier long métrage, en gros, depuis 1965, de vouloir commencer à y voir clair, et, ce faisant, de poser quelques jalons.

Le premier est un truisme : incontestablement, il se passe, enfin, quelque chose Outre-Rhin. Tout semble avoir commencé au Festival de Cannes 1966 où l'Allemagne de l'Ouest présentait simultanément **Les Désarrois de l'élève Törless**, de Volker Schlöndorff, qui obtint le Prix de la Critique internationale, **ES** d'Ulrich Schamoni et, dans le cadre de la Semaine internationale de la Critique, **Non réconciliés**, de Jean-Marie Straub. La même année 1966, le seul film d'Alexander Kluge **Abschied von gestern (Anita G.)** décrochait huit récompenses dans le cadre du Festival de Venise, confirmant

ce que Cannes venait d'annoncer. 1967 aura été l'année de l'épanouissement : en moyenne, un titre nouveau, un nouveau réalisateur par mois (sans parler de la télévision). De tout cela, dont le véritable point de départ remonte aux « Huitièmes Journées du court métrage » d'Oberhausen (Février 1962) où l'on se mit à parler de « jeunes scénaristes, réalisateurs et producteurs » et de « nouveau cinéma allemand », le public français n'a pu voir, longtemps, que cinq films : **Non réconciliés**, **Les Désarrois de l'élève Törless**, **Anita G.**, **Vivre à tout prix** (le second film de V. Schlöndorff) et **Cavalier sauvage S.A.R.L.**, de Franz-Josef Spieker ; encore **Non réconciliés**, lancé par la Semaine 1966 des « Cahiers du cinéma », n'a-t-il eu qu'une carrière confidentielle. Un seul article, dû à Ulrich Gregor, historien de cinéma et collaborateur de « Filmkritik » (Francfort-sur-le-Main), dans « Cinéma 66 ». La République fédérale a pourtant pris la chose au sérieux et tout a été mis en œuvre pour diffuser le nouveau cinéma. Constantin-Film, la plus grosse maison de distribution d'Allemagne occidentale, chez qui l'on trouve une dizaine de ces films et parmi les plus représentatifs, a mis sur pied dans ses locaux de Berlin, dès le printemps 1967, une exposition « Jeune cinéma allemand » et publié à cette occasion une brochure irremplaçable rédigée avec la collaboration de l'Institut du cinéma et de la télévision de Munich. Octobre 1967 a vu le Festival de Mannheim organiser un panorama du nouveau cinéma allemand et éditer à son tour une importante documentation sur le sujet. Durant l'hiver 1967-1968 enfin, tandis que le « Spiegel » (25 Décembre) lui consacrait sa couverture et une étude de dix pages, des cycles de projections avaient lieu à Londres, Prague, Bratislava, Rome et Paris où le Centre culturel allemand (Goethe-Institut), dont on ne connaît pas assez les efforts, présentait, d'Octobre à Mai, une sélection de quinze longs métrages, certains en présence du réalisateur.

PREMIERS SOUBRESAUTS

« Les pères du (jeune) cinéma allemand, on les chercherait en vain », déplorait Robert G. Scheuer, rédacteur en chef du corporatif berlinois « Filmbblätter » dans le numéro du 28 avril 1967. De fait, les quinze années qui suivirent la fin de la guerre, furent si ternes que le journaliste Joe Hembus, par ailleurs appointé par une firme allemande de publicité cinématographique, publiait à Brême, en 1961, 168 pages vengeresses intitulées : « Le cinéma allemand ne peut absolument pas s'améliorer ». Et dans son édition spéciale sur les arts en Allemagne de 1945 à 1965, la très sérieuse revue « Documents », sous la plume de Dieter Krusche, ancien collaborateur à la revue « Filmforum », ne pouvait guère qu'analyser 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.

Si, dans « Le Cinéma réaliste allemand » (S.E.R.D.O.C. 1965), il a été possible, non sans efforts, de consacrer 100 pages au cinéma allemand depuis 1945, un seul film a pu paraître digne d'une étude détaillée : c'était au demeurant l'œuvre d'un outsider, l'acteur d'origine hongroise Peter Lorre émigré aux Etats-Unis depuis 1935, **Un homme perdu**. De vingt années de production émergeaient surtout des genres plus ou moins privilégiés qu'illustraient, de-ci, de-là, quelques titres intéressants, mais d'une importance toute relative :

— le film de guerre : **Der Letzte Akt (La Fin d'Hitler)** de G. W. Pabst sur un scénario d'Erich-Maria Remarque, **Cour martiale** de Kurt Meisel.

— le drame réaliste : **Ciel sans étoiles**, d'Helmuth Käutner.

— la comédie satirique : **Le Capitaine de Köpenick** (du même).

Maigre bilan, qu'il va falloir compléter immédiatement à partir d'hommes déjà installés dans le cinéma allemand avant 1965 et ayant joué, d'une façon ou d'une autre, par rapport au jeune cinéma, le rôle de précurseurs : le producteur Franz Seitz et les réalisateurs Georg Tressler, Ottomar Domnick, Bernhard Wicki, Herbert Vesely, Michael Pfléghar et Ferdinand Khittl.

Franz Seitz, également scénariste et metteur en scène, et qui a produit **Les Désarrois de l'élève Törless**, est producteur depuis 1951. On lui doit le meilleur Rossellini (**La Peur**) et l'autre film consacré par Pabst à Hitler : **C'est arrivé le 20 juillet**. À l'encontre de la plupart de ses confrères, il a consacré une bonne partie de ses activités à essayer de bâtir un cinéma allemand sobre, solide, extrêmement soigné quant à l'image (d'indubitables liens de parenté unissent, de ce point de vue, les trois films ci-dessus), ambitieux à l'occasion. Il est donc assez normal qu'il ait produit la plupart des films de Rolf Thiele depuis 1962, chez qui l'on retrouve quelques-unes de ses qualités propres et, d'abord, le goût du travail bien fait. Je ne pense pas que le jeune cinéma allemand lui doive beaucoup, mais Thiele est peut-être le seul cinéaste de la vieille génération à avoir montré autant de fidélité à un certain type de sujets (mieux : à un certain ton), autant de goût dans la composition des images, autant de sûreté dans la direction des acteurs, bref, à avoir ce qu'il faut bien appeler un style. Il aime les femmes jeunes, jolies et libres (Nadja Tiller est son interprète favorite) et ses deux meilleurs films d'avant la période Seitz sont deux attachants portraits de femmes : **La Fille Rosemarie** (1958), qui est en même temps le seul film véritablement polémique consacré par l'Allemagne de l'Ouest au « miracle économique », et **Lulu (Les Liaisons douteuses)**, 1962), remake du film de Pabst dont l'aisance et le nerf rendaient la vision plus que supportable malgré le souvenir obsédant de Louise Brooks. Le même humour, parfois macabre ou

grinçant, la même atmosphère libertine, le même amour des décors fin ou début de siècle se retrouvent ensuite dans **Das Schwarzweissrote Himmelbett (Tête-à-tête sur l'oreiller)**, 1963 — adaptation : Franz Seitz sous le pseudonyme de Georg Laforêt), et même dans les deux adaptations hasardeuses qu'il fit de Thomas Mann : **Tonio Kröger**, présenté à Venise en 1964, et **Wälsungenblut** (titre belge : **Sang réservé**), adapté par Seitz de deux nouvelles de Mann et projeté au Festival de Berlin 1965. Moins viennois, mais plus modernes, et tout aussi cyniques dans leur façon de parler de l'amour, des femmes et des rapports sociaux, sont **Venusberg** (1963), **Moral 63**, **Die Herren (Les Hommes)**, 1964) et, adapté par Seitz de la pièce de Friedrich Dürrenmatt, **Griecher sucht Griechin (Grec cherche Grecque)**, 1966) : la contestation de la Suisse, essentielle chez Dürrenmatt, s'y trouve à peu près sacrifiée et, d'une façon générale, les auteurs ne sont pas allés assez loin ; d'autre part, la couleur ne s'imposait pas. Mais les décors sont très beaux et il s'en dégage un charme un peu baroque, pervers, érotique.

Si la fin de **Venusberg** n'est pas sans rappeler un tout autre style, celui des films d'Ottomar Domnick et Herbert Vesely, c'est plutôt à Georg Tressler que feraient penser **La Fille Rosemarie** et, même, **Moral 63**. Auteur de quelques courts métrages sans intérêt, enlisé, dès 1958, dans le n'importe quoi, Tressler mérite d'être mentionné pour ses deux premiers longs métrages : **Les Demi-Sel** (1956) et **Endstation Liebe** (Terminus, l'Amour - 1957). Tous deux s'intéressaient à la société allemande des années 1950, mais, cette fois, à la jeunesse : **Les Demi-Sel**, très inspiré de quelques films étrangers récents, était, quoi qu'il en soit, un témoignage acceptable sur les blousons noirs berlinois, tandis que **Endstation Liebe** présentait, toujours sous les traits d'Horst Buchholz, un adolescent grandi pendant la guerre et ne rêvant que conquêtes faciles. Malheureusement, le

réalisateur n'avait même pas la conscience de Thiele et tombait déjà dans les pires concessions.

Le neurologue Ottomar Domnick, scénariste-réalisateur-producteur, a eu d'autres ambitions. **Jonas** (1957), **Gino** (1960) et **Ohne Datum** (« Sans date », présenté au Festival de Locarno en 1962) s'essaient à tracer le portrait de quelques victimes de l'aliénation urbaine : Jonas souffre d'un complexe de culpabilité qui le coupe de son entourage, la divorcée sur le retour et son jeune Italien (Gino) se sont fait un monde à part que rejette la réalité quotidienne, le personnage central de **Ohne Datum** est un cancéreux condamné à brève échéance. Cette triple tentative, assez unique dans le cinéma allemand d'aujourd'hui, se solde finalement par un échec : Domnick a choisi « la transcription poétique » (entendez par là fatras de symboles métaphysiques, commentaire ampoulé et musique électronique), et ses films sont à peine visibles.

A mi-chemin de Tressler et de Domnick : l'acteur-réalisateur Bernhard Wicki, esprit lucide et excellent technicien, à qui l'on doit le meilleur film de guerre tourné en Allemagne occidentale depuis 1945, **Le Pont** (1959). A travers l'anecdote tragique de cette poignée de jeunes garçons lâchés devant les tanks américains, il montrait sans fard l'ultime conséquence d'un régime et se dressait avec une rare violence contre la guerre en général et la folie nazie en particulier. A vrai dire, dès 1958, Wicki, dans un moyen métrage intitulé **Warum sind sie gegen uns ?** (Pourquoi sont-ils contre nous ?) avait prouvé qu'il s'intéressait intelligemment aux jeunes. Mais en 1960, pris dans le courant esthétisant déjà représenté par Domnick et que nous allons retrouver avec Vesely, il achoppait sur **Le Miracle de Malachias** : voulant montrer à quels excès le redressement-éclair de l'Allemagne de Bonn avait pu conduire, il sombrait dans le lyrisme désordonné et l'allégorie fumeuse. Il dispa-

rait ensuite, comme Tressler et Domnick, absorbé par la grosse production internationale.

Herbert Vesely est un intellectuel amateur de formalisme et de littérature. C'est à la pire « avant-garde » que se rattache le moyen métrage **Nicht mehr fliehen** (Ne plus fuir, 1954), insupportable mélange de prises de vues à prétentions poétiques, de plans abstraits et d'images symboliques aussi discrètes qu'un char d'assaut. Par ailleurs, il a collaboré au **Jonas** d'Ottomar Domnick comme conseiller technique et adapté successivement, dans ses courts métrages, Franz Kafka (**Und die Kinder spielen so gern Soldaten**, 1961, d'après « La Colonie pénitentiaire »), le poète expressionniste Georg Trakl (**An diesen Abenden**, 1952), ainsi que, pour la télévision, Ernest Hemingway et le romancier contemporain Siegfried Lenz — et, dans son premier long métrage, **Le Pain des jeunes années** (1961), un roman de Heinrich Böll. Pour porter à l'écran un texte aussi clair, il n'y avait sans doute qu'un moyen : faire un court métrage linéaire, sans fioritures, jouant carrément la carte du réalisme psychologique et social. Vesely a choisi exactement le contraire : un long métrage, lent et alambiqué, une sorte de **Après le crépuscule vient la nuit**, revu par le Rossellini de **Voyage en Italie** ou l'Antonioni de **L'Avventura**. Là où l'extrême simplicité eût été souhaitable, il a systématiquement opté pour le plus compliqué possible, dissolvant un sujet déjà mince (la naissance d'un couple dans un milieu hostile) sous une accumulation de procédés de narration, d'images recherchées, de trucs de mise en scène pour la plupart gratuits. Des personnages mornes errent interminablement dans des paysages mornes. Un tiers du film est composé de plans de raccord, aucune phase de l'allumage d'une cigarette ne nous est épargnée, et on en allume beaucoup. Le résultat est que les tristes héros de cette triste histoire n'ont plus guère d'intérêt, le récit lui-même finit par être incompréhensible, l'ensemble est

mortellement ennuyeux. Et la séquence finale, où les amants, enfin, se retrouvent, tombe complètement à plat. Une scène, une seule, est à sauver, révélatrice, dans sa brièveté, d'un état d'esprit, d'un climat social : Walter ramène Hedwig chez lui ; survient la logeuse, méfiante et embarrassée ; il lui offre une cigarette et, s'enhardissant, elle lui explique que « la jeune fille ne peut pas rester » : le couple doit redescendre dans la rue... Là, en quelques images, l'auteur a prouvé qu'il était capable de voir, de sentir, de montrer : ainsi traité, son film aurait pu être un document accusateur sur la jeunesse allemande du miracle économique aux prises avec la vieille tradition luthérienne — Passé à la télévision depuis 1964, Vesely semble avoir été l'homme d'un seul film. Celui-ci, présenté à Cannes et à Venise en 1962, peut être considéré, par les thèmes abordés, la gravité du ton, les recherches formelles, comme la première manifestation tangible d'un jeune cinéma, dont diverses tendances, parfois contradictoires, se trouvent ici en germe.

Assez proche de Wicki seconde manière, celui de la Fox, mais plus scrupuleux, donc plus personnel, Michael Pfléghar, le Jean-Christophe Averty de la télévision allemande depuis 1955, a tourné, en 1964, à la veille même de l'entrée en scène du jeune cinéma, un film drôle, satirique et bien fait, essai de synthèse entre le show télévisé et le film criminel à l'américaine, **La Morte de Beverly Hills**, présenté et primé à Cannes. « ... Un traitement ahurissant où, dans un délire d'images-chocs, d'outrances galopantes, de joyeusetés parodiques et d'espiègle sexualité... Pfléghar lance une cousine teutonne de Lolita, l'acidulée, affriolante et en tous points désirable Heidelinde Weis... un carrousel du nonsense, un univers vaguement parallèle, où l'on passe avec aisance de l'état de séminariste rhénan à celui d'auteur de westerns pour la Warner, où les juges d'instruction deviennent par amour transi des gloires

du « pop art », où les demandes en mariage se font au poste de pilotage d'un « Boeing 707 », les réceptions chic en piscine et les assassinats au chocolat fourré » (Michel Flacon, « Cinéma 64 » — juin). Atout décisif : une utilisation étonnante de la couleur. On retrouvera, affadi, son goût pour l'érotisme à la mode, le suspense et l'humour anarchisant dans **Serenade für zwei Spione** (Sérénade pour deux espions — une aventure de John Krimm 006 ! —, 1965) et **Bel Ami 2000** (ou comment séduire un play-boy, 1966).

Mais infiniment plus important sur la voie du renouvellement que les efforts d'un Franz Seitz dans le domaine de la production, d'un Tressler ou d'un Wicki dans celui du sujet, d'un Domnick, d'un Vesely ou d'un Pfléghar dans celui du style, infiniment plus important que tous les autres films cités jusqu'ici est le film-phare du Russe Ferdinand Khittl, Grand Prix du Festival du film expérimental de Knokke-le-Zoute 1964, **La Route parallèle** (1961). Rien jusqu'alors, dans des courts ou moyens métrages pourtant remarquables comme **Auf geht's** (Allons-y, sur la Fête d'octobre 1955 à Munich), **Feux sur les bords de la Ruhr** (1956) ou **La Bande magique**, film industriel pour la « Badische Anilin » (1959), ne laissait attendre le drame insolite de ces cinq hommes, surveillés par un sixième, achevant leur troisième nuit de travaux sur des documents cinématographiques et condamnés à mort s'ils ne peuvent définir, à travers eux, une énigmatique « personnalité en question »... A propos de ces 85 minutes fascinantes, de cette pierre rare, perdue dans le désert du cinéma allemand de l'époque et comme l'histoire du Cinéma tout entière en offre peu, Georges Goldfayn a une belle formule : « **La Route parallèle** », dit-il, « c'est le mystère définitif ». Or, le seul « mystère » là-dedans — certes au centre même du film — c'est la nature du personnage à définir, qui, jusqu'au bout, reste opaque, l'enquête se terminant sur la formule-condamnation : « Rien n'est prouvé ».

A partir du moment, et il vient, nécessairement, très vite, où l'on perçoit le film comme, précisément, une enquête et, mieux encore, un mode d'enquête, un processus d'investigation, il se présente comme aussi linéaire et limpide que possible. On pourrait même le considérer comme un simple prodige d'habileté, dans la mesure où il réussit à être un terrifiant film fantastique par le seul jeu du montage et l'utilisation à des fins inhabituelles d'un matériel banal en soi et apparemment réservé à « Connaissance du monde ». Je le définirais volontiers comme une œuvre authentiquement sartrienne, tant est flagrante et permanente l'antithèse entre la vanité de l'effort intellectuel et la nécessité de l'action immédiate, dans la confrontation entre les diverses pages de ce carnet de voyages, séquences d'extérieurs en couleurs sur l'homme aux prises avec les multiples problèmes de la vie sur terre, et ces plans de liaison tournés en noir et blanc dans la même chambre close et qui ne conduisent qu'au néant. C'est, de part et d'autre, la même lutte pour la vie, mais d'un côté, l'individu réussit à survivre, alors que de l'autre, il se condamne lui-même. Et que le film fournisse sa propre clé (« La seule vérité est la simplicité des égalités mathématiques ») n'est qu'une preuve supplémentaire de son évidente intelligence.

LE CONTEXTE POLITIQUE

L'après-guerre semble s'être terminée en Allemagne en 1966 avec, sur le plan politique, le remplacement du chancelier Adenauer par Kiesinger et, sur le plan cinématographique, l'apparition des films « jeune cinéma ». Phénomène comparable à celui qui s'était produit en France en 1958 avec l'arrivée de de Gaulle au pouvoir et la naissance de la « nouvelle vague ». Jusqu'en 1966, la réalisation d'un premier long métrage supposait au départ que son auteur « abandonnait toute prétention ou renonçait à faire carrière ensuite. Presque tous les films de débutants — ils furent assez peu nombreux — naissaient sous le signe de la résignation : c'étaient des films-suicides » (Enno Patalas, rédacteur en chef de « Filmkritik », in « Der Junge deutsche Film »). Le malaise remonte aux origines mêmes de l'Allemagne de Bonn. Contrairement aux Russes qui, en 1946, confièrent à la D.E.F.A. le monopole de la production, les Alliés, dans le cadre de la lutte engagée contre les anciens cartels nazis, procédèrent au démantèlement de l'U.F.A., liquidèrent plus de 150 nouvelles maisons de production, s'opposèrent à toute tentative d'accord ou de fusion. Une partie de l'industrie cinématographique tomba alors entre les mains de commerçants sans scrupules. Lors de la réforme monétaire de 1948, la plupart des maisons de production, privées de capitaux personnels, durent se placer sous la coupe des distributeurs et de bailleurs de fonds pour qui le cinéma n'était que source de revenus. En mars 1950, le « Bundestag » décida de garantir personnellement les crédits investis dans la production : c'est à cette première politique de subventions que l'on doit la série des **Sissi** et celle des **08-15**. Le cinéma allemand florissait et de 1950 à 1958 le nombre de salles passa de 4 000 à 7 000. Mais la télévision gagnait rapidement du terrain et 1962 ne vit produire que 43

films contre 98 quatre ans auparavant, tandis que les revenus des distributeurs tombaient de 173 à 78 millions de marks. La crise ne cessa de s'aggraver au cours des cinq années suivantes : le nombre de spectateurs baissa de 40 %, 300 salles par an fermèrent leurs portes, la moitié des maisons de production disparurent. Et, fin 1961, la « Süddeutsche Zeitung », le plus important quotidien de Munich, pouvait annoncer : « Le cinéma de papa est mort ».

Deux mois plus tard, le 28 février 1962, vingt-six jeunes cinéastes publiaient, pendant le Festival d'Oberhausen, un « manifeste » qui déclarait en particulier : « En Allemagne comme dans d'autres pays, le court métrage est devenu l'école et le terrain d'expérimentation du long métrage. Nous prétendons créer le nouveau cinéma allemand de long métrage. Ce nouveau cinéma a besoin de libertés nouvelles. Il doit être libéré des conventions habituelles. Libéré de toute tentative de commercialisation. Libéré de toute tutelle financière. Nous avons, quant à la production dans le nouveau cinéma allemand, des idées concrètes sur le plan intellectuel, esthétique et économique. Ensemble, nous sommes prêts à en supporter les risques économiques ». Parmi les signataires : Alexander Kluge, Franz-Josef Spieker, Herbert Vesely, Ferdinand Khittl, les réalisateurs de courts métrages Edgar Reitz, Peter Schamoni, Hans Rolf Strobel et Heinz Tichawsky et les producteurs-réalisateurs Rob Houwer, Hans-Jürgen Pohland et Haro Senft, qui n'allaient effectivement pas tarder à jouer, autant les uns que les autres, un rôle important dans le jeune cinéma. Mais leur proposition d'une « Fondation Jeune cinéma allemand » n'aboutit pas, l'Etat se contentant d'accorder des primes de 200 000 marks (300 000 NF) à un certain nombre de scénarios dont la plupart ne furent d'ailleurs jamais tournés, et le « Groupe d'Oberhausen » dut attendre encore trois ans avant de pouvoir aborder de plain-pied le long métrage. C'est en effet seulement en

février 1965 que fut fondé le « Kuratorium Junger Deutscher Film » auquel le Ministère de l'Intérieur alloua 5 millions de marks. Les subventions (jusqu'à 300 000 marks par projet) étaient accordées par une commission composée de fonctionnaires, de représentants de l'Eglise et de critiques, à des débutants, sur scénario, à titre de prêt sans intérêt : mais le réalisateur devait avoir déjà plan de tournage et producteur. Le « Kuratorium » se comportait donc comme un coproducteur et avait une part sur les bénéfices : l'argent ainsi récupéré permettait d'aider d'autres jeunes réalisateurs. Kluge fut le premier à bénéficier de cette nouvelle forme d'aide et reçut 100 000 marks (plus 200 000 de prime sur le scénario et 100 000 de subventions allouées par le Ministère de l'Instruction publique du Palatinat, soit au total les deux tiers du prix de revient de son film). En tout, les jeunes cinéastes touchèrent, pour la seule année 1965, plus de 2 millions de marks. Ont été également créés depuis 1962 l'Académie du cinéma et de la télévision de Berlin (1-1-1966) et l'Institut de réalisation cinématographique d'Ulm. Plusieurs jeunes réalisateurs et producteurs se sont groupés, de leur côté, en une Association des nouveaux producteurs allemands de longs métrages (novembre 1966). Les buts poursuivis — reprendre et développer dans une perspective réaliste quelques-unes des idées-forces du manifeste d'Oberhausen — annonçaient ceux de la Société des réalisateurs de films née en France des événements de mai-juin 1968.

Tout semblait donc aller pour le mieux dans la meilleure des Allemagnes lorsque, le 1^{er} janvier 1968, une nouvelle loi d'aide entra en vigueur. Le principe, défendu depuis plusieurs années par les députés chrétiens-démocrates Berthold Martin (« Plan Martin ») et Hans Toussaint (« le fossoyeur du jeune cinéma » selon Kluge), était connu : 10 centimes prélevés sur chaque billet de cinéma alimenteraient un fonds dont un tiers devait

être réservé à la modernisation des salles. L'aide au producteur (250 000 marks) supposait que celui-ci pourrait s'appuyer sur un « film-référence » ayant rapporté en deux ans sur le seul marché allemand un minimum de 500 000 marks. Les jeunes cinéastes, bien que la plupart de leurs films aient rapporté suffisamment pour ne pas être gênés par la nouvelle loi, s'insurgèrent aussitôt, se voyant à nouveau « à la merci des producteurs » (Kluge). Ils considéraient les mesures prises comme « réactionnaires tant du point de vue culturel qu'économique » et se refusaient de surcroît à accepter la clause d'après laquelle « l'aide ne saurait aller aux films qui ne seraient pas conformes à l'esprit de la Constitution et des lois ou qui seraient susceptibles de heurter les convictions morales ou religieuses de chacun ». D'autre part, là comme ailleurs, la « dénazification » n'avait joué que très partiellement et l'un des principaux responsables de toutes les formes d'aide au cinéma, Theodor Fürstenau, auteur d'une thèse sur la corruption juive soutenue à Berlin en 1940, s'était d'abord illustré, de 1941 à 1945, par des « critiques » dans lesquelles le « sens de l'humain » était considéré comme la base même de toute création artistique. Voilà qui explique la « déclaration de Mannheim » publiée lors du Festival 1967, deux mois avant la promulgation de la nouvelle loi, et signée, entre autres, par Josef von Sternberg, président du jury, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Hans Rolf Strobel et Heinz Tichawsky : « L'avenir de toute économie ne peut être jugé qu'en fonction de la promotion des jeunes. Aucune économie ne doit être un club fermé de gens en place. Le projet de loi d'aide suppose, de façon unilatérale, grosses maisons de production et de distribution. Il ne tient aucun compte de la culture par le film, ni de la jeune génération avec ses petits budgets ». La main-mise de « Constantin-Film » devait s'en trouver fatalement renforcée et le libéralisme relatif des années 1966-1967 risquait en effet de subir

un coup mortel. Dans son bilan annuel 1969, la revue « Film » conclut provisoirement : « L'organisme d'aide au cinéma, créé par une loi fédérale de novembre 1967, fonctionne maintenant depuis bientôt deux ans. Notre impression : aucun recul par rapport à son propre travail, aucune conscience de ce qui se fait d'une façon générale, aucune idée de ce qui va se passer, aucun plan d'ensemble. La loi se fixait pour but de relever la qualité du cinéma allemand sur une grande échelle... La loi manque à son devoir principal... Parmi les vingt-cinq premiers films financés, se trouvent bien, entre autres, **Cavalier sauvage S.A.R.L.**, **Mahlzeiten** et **Tatouage**, mais la plus grande partie des films se compose de **Notre patron est une dame**, **Commissaire X...** – **Halte au L.S.D.**, **Le Moine au fouet**, etc... ».

PREMIER TOUR D'HORIZON

1. — IMPOSTEURS ET FAUX TEMOINS

Jean-Marie Straub occupe, dans l'histoire du jeune cinéma allemand, une place importante et un peu à part :

— son premier film, le court métrage **Machorka-Muff** (1963), est peut-être, avec **Pauvres hommes** de Vlado Kristl (et **La Route parallèle** mise à part), la première œuvre qui témoigne d'une volonté consciente et organisée d'entreprendre **autre chose** ; son premier « long » métrage (il s'agit en fait d'un moyen métrage de 50 minutes), **Non réconciliés** (1965), est à la fois le premier film « jeune cinéma » présenté au public français et celui qu'une certaine critique a choisi immédiatement comme référence-type.

— Straub n'est pas Allemand (pas plus que Kristl), mais Français. A la question : « Qu'est-ce que cela représente pour vous, Français, de tourner en Allemagne ? » (« Filmkritik » 1961-1, p. 47), il répond : « Vous voulez dire : contre la bêtise, la paresse d'esprit, le pourrissement qui se manifestent ici ? Hypérion répondrait : perdre tout son sang ; j'ajoute, moi : d'abord, n'avoir ni les possibilités matérielles, ni les encouragements nécessaires pour atteindre le public nombreux à qui l'on voudrait offrir ses films ».

Les deux premiers sont adaptés de Heinrich Böll, l'un des romanciers ouest-allemands les plus intelligents de la seconde après-guerre, l'auteur des dialogues du **Pain des jeunes années**. On lui doit cette belle phrase : « La réalité est un problème. Elle exige de nous non point une attention passive, mais une attention active ».

Machorka-Muff, tiré de sa nouvelle « Journal d'une capitale » (publiée dans le « Recueil des silences du Docteur Murkel », 1958), est une « satire » : c'était le

sous-titre donné par Böll à ses nouvelles. Satire sur la dénazification, le réarmement allemand et le retour triomphal des anciens officiers nazis aux postes-clés de l'Allemagne de Bonn (ministères et « Bundeswehr » en particulier). A la fin, Erich von Machorka-Muff, ex-officier promu général de la nouvelle armée allemande, pose la première pierre d'une Académie militaire où les anciens soldats du Troisième Reich pourront rédiger leurs mémoires. Dans son discours inaugural, il réhabilite le souvenir du maréchal von Hurlanger-Hiss, dont l'Académie portera le nom : après sa retraite, il n'avait pu déplorer la perte que de 8 500 hommes et c'est couvert d'opprobre qu'il avait dû s'exiler « à Biarritz où il mourut d'une intoxication de crustacés ». Des recherches récentes ont heureusement prouvé que ces pertes se montaient en fait à 14 700 hommes, ce qui purifie son nom à jamais... « L'opposition, qu'est-ce que c'est ? Avons-nous la majorité ou ne l'avons-nous pas ? » demande, dans la deuxième séquence, le personnage principal à l'un de ses séides, qui s'empresse de lui répondre : « Nous l'avons ! ». Et la jeune générale (« vieille noblesse » — et divorcée six fois) de conclure : « Personne n'a encore résisté à notre famille... » — Mais Straub, comme Vesely avec **Le Pain des jeunes années**, a obscurci le propos en utilisant des procédés qui n'avaient pas ici leur place : écran noir, écran blanc, raccords rosselliniens (un serveur n'en finit pas de débarrasser une table). Et l'avant-dernière séquence (le mariage du général) n'est qu'une suite de plans de comédie à deux personnages très manifestement inspirés des courts métrages insipides et exaspérants de Jean-Luc Godard ou Eric Rohmer.

Comme eux, Straub a l'art de noyer le poisson. C'est un faux témoin (et ce n'est nullement par esprit de contradiction que je l'ai placé en tête de cet inventaire). Je suis presque navré d'avoir à le dire, car l'homme est sympathique et, après avoir quitté Metz

pour Munich en 1958 afin de ne pas partir pour l'Algérie, s'est battu comme peu dans le jeune cinéma allemand pour imposer sa vision des choses. Mais c'est un intellectuel-né, et ce Lorrain a de surcroît quelque chose de très germanique : l'impuissance à poser clairement les problèmes, l'amour des brumes de l'abstraction. Les participants à certain Congrès Indépendant du Cinéma International se rappellent encore comment, venu présenter **Non réconciliés** « en deux mots » (« Rien de plus simple »), il parlait encore une heure plus tard, brouillant déjà les pistes en voulant les tracer...

Dans **Non réconciliés**, qui porte en sous-titre la phrase de Bertolt Brecht : « Seule aide la violence où la violence règne », il a adapté, produit et monté, avec sa femme Danièle Huillet, le roman de Böll « Billard um halb zehn » (1969), publié en France sous le titre « Les deux sacrements ». Maudit dès le départ, **Non réconciliés** commença par s'attirer les foudres de l'éditeur du roman qui refusa les droits d'adaptation, intenta un procès et alla jusqu'à demander la « destruction » du film. Straub le tourna pour un peu plus de 100 000 marks, sans aucun appui. « **Machorka-Muff** », dit-il, « était l'histoire d'un viol (viol d'un pays auquel on a réimposé une armée...) **Nicht versöhnt** est l'histoire d'une frustration (frustration... d'un peuple... qui ne s'est pas libéré du fascisme). J'ai délibérément écarté tout ce que le roman comportait de pittoresque et de satirique. Et au lieu de m'appliquer comme Böll... à un puzzle, j'ai risqué un corps lacunaire (« Corps lacunaire : corps composé de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles ». Emile Littré »). J'emprunte à la fiche établie par le « Studio des Ursulines » de Tours le résumé du scénario : « Le drame d'une famille allemande à travers trois générations. A 40 ans, Robert Fähmel, architecte, songe à son passé en jouant au billard et se confie au jeune garçon de l'hôtel « Prinz Heinrich ». Robert Fähmel avait 18 ans en 1934. C'est alors qu'il découvrit au lycée la haine d'un

professeur de gymnastique et de certains élèves pour son ami Schrella, d'origine israélite. Schrella lui ayant révélé la violence des « auxiliaires de la police », Fähmel et Schrella exercèrent des représailles contre le professeur et l'élève Nettlinger ; après quoi, ils durent fuir en Hollande. Vingt ans ont passé. Schrella est de retour en Allemagne. Mais il est toujours recherché par la police. Or, c'est grâce à Nettlinger, devenu directeur ministériel, qu'il va pouvoir échapper à la prison. Robert Fähmel, lui, avait pu rentrer en Allemagne après deux ans d'exil, ayant bénéficié d'une amnistie. Il dut ensuite partir pour la guerre ; sa femme Edith, la sœur de son ami Schrella, lui a donné deux enfants, puis est morte sous les bombes. Son père, Heinrich Fähmel, aujourd'hui âgé de 80 ans, est un architecte célèbre : peu avant 1914, il avait construit une abbaye bénédictine qui assura sa réputation ; jeune officier employé à l'arrière, il n'avait guère été touché par les hostilités, au contraire de sa jeune femme, Johanna (Danièle Straub), douloureusement traumatisée. Cependant, l'abbaye a été détruite par les bombardements de 1945. Johanna est devenue une vieille dame à la conduite déroutante ; elle s'est réfugiée dans ses souvenirs, du moins en apparence... Une manifestation officielle se déroule sous les balcons de l'hôtel « Prinz Heinrich » où se trouvent réunis plusieurs membres de la famille Fähmel. La vieille dame sort sur le balcon de sa chambre, il semble qu'elle projette de tuer l'assassin d'un de ses fils, ce Nettlinger qui marche avec importance en tête du cortège ; en fait, elle dirige son pistolet sur un notable anonyme en qui elle voit le futur assassin de son petit-fils. Acte de démence ? ou au contraire geste d'un être conscient des dangers que court encore l'Allemagne ? ». Insolite, le mode de récit l'était déjà chez Böll. Mais compliquer à ce point un sujet que son auteur avait tout de même tenu à laisser **lisible**, relève de la cuistrerie, à tout le moins de la provocation délibérée. Provocation déjà contenue dans

la définition que Straub donne de son film : « Ce n'est pas ce qu'il est convenu d'appeler un film expérimental, mais bien plutôt un film pour tous ceux que l'on essaie, depuis des années, d'empoisonner ou de chloroformer dans un ghetto de Qu'elle-est-verte-notre-lande - Edgar Wallace-Winnetou ». En voulant prendre le contre-pied systématique du cinéma allemand commercial, Straub en a trop fait : il impose, successivement, au spectateur (ce ne sont que quelques exemples caractéristiques) un rouleau-générique défilant très vite, certes, mais qui énumère froidement 84 noms d'acteurs, un plan-séquence où la grand-mère parle sans arrêt, toujours très vite et d'une voix monocorde étudiée (d'aucuns ont osé parler de distanciation brechtienne), un plan filmé en travelling arrière où le petit-fils débite un discours de 1 minute 50 à la même vitesse et sur le même ton. Surtout, singeant Resnais, il a donné furieusement dans le récit déchronologique et mélange allègrement tous ses personnages, les trois périodes évoquées et quarante-quatre lieux différents (en moins d'une heure, rappelons-le), passant, toujours en montage cut et sans fournir le moindre repère, d'une rive du Rhin en 1934 à l'hôtel « Prinz Henrich » en 1954 et de Johanna-1914 à Johanna-1954. **Non réconciliés** ne devient perméable qu'à la troisième vision et il y a d'autant plus lieu de s'indigner que le sujet, comme celui de **Machorka-Muff** (c'est bien le même), était non seulement important, mais courageux. Straub l'a « chloroformé ». Il a eu beau renverser la vapeur par rapport au film de guerre ouest-allemand traditionnel, il fait preuve de la même malhonnêteté que celui-ci et l'évocation, au début, des sévices subis par les juifs dès les premières années du Troisième Reich ne fait qu'annoncer les tortures des **Désarrois de l'élève Törless** et de **Tatouage**. Aussi, provocation pour provocation, suggérerai-je un mode d'emploi :

- dormir neuf heures par nuit durant les huit jours précédant la projection ;
- prendre, au soir d'icelle, un bon excitant ;
- pendant la projection, rester debout sans jamais s'asseoir ou, mieux, courir sans arrêt autour de la salle ;
- avant toute chose, n'essayer à aucun prix de s'accrocher au déroulement des images ou au texte (parlé ou écrit) ;
- les bobines, cela va de soi, peuvent être projetées dans n'importe quel ordre.

L'accueil enthousiaste d'une certaine critique française et anglaise ne procède que du délire verbal, de la masturbation intellectuelle et du masochisme même de l'auteur. **Machorka-Muff** reste supérieur. **Non réconciliés**, pour reprendre l'expression de « Film », est « impropre à la consommation ».

Dédié entre autres à Jacques Rivette et Jean-Luc Godard, **Chronique d'Anna Magdalena Bach** est, pour l'heure, le projet de Straub (il date de 1954) qui lui a donné le plus de mal. Trois fois (la première en 1957), le Ministère de l'Instruction publique de Westphalie lui refusa une subvention. Et c'est seulement dix ans plus tard, après que « Filmkritik » (avec l'appui d'Alexander Kluge et de Volker Schlöndorff) ait créé une société par actions destinée à rassembler les 300 000 marks encore nécessaires, que le tournage put commencer. Le complément fut fourni par le « Kuratorium » et la télévision hessoise. Coproduction italo-allemande (Franz Seitz), « le film se présente comme une biographie de Jean-Sébastien Bach racontée par sa deuxième femme Anna Magdalena. Mais le texte dit n'est en aucune manière celui de la célèbre « Chronique d'Anna Magdalena Bach » que publia en 1933 une Anglaise versée dans le roman psychologique. Il s'agit d'un collage de documents divers : Nécrologue rédigé par Philip-Emmanuel Bach l'année de la mort de son père, lettres de Bach lui-même, comptes de la cour de Cöthen,

règlement de l'école Saint-Thomas de Leipzig, etc..., reliés par de très courts ajouts purement informatifs de Straub et Danièle Huillet. La biographie au sens strict s'arrête à ce texte, l'image ne donnant pas directement l'indication d'un déroulement temporel : du début à la fin, nulle trace de vieillissement physique chez Bach, joué par le même acteur (l'organiste-claveciniste Gustav Leonhardt), maquillé de la même façon » (Jacques Aumont, « Cahiers du cinéma », 199). Récit d'une vie dans l'ordre chronologique, cette succession de « longs plans fixes ou mouvements d'appareil très lents sur Bach dirigeant ou jouant ses œuvres » est aussi un essai sur l'homme du XVIII^e siècle et une œuvre peut-être plus musicale que purement cinématographique, dans la mesure où Straub a tout mis en œuvre pour lui donner un rythme en harmonie avec son sujet, y compris celui, « très rapide sur lequel est dit le commentaire » dont Aumont ne cache pas « la difficulté qu'il y a à le comprendre ». « 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 des 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 la **Prise du pouvoir par Louis XIV** de Rossellini, se présente d'abord comme un document dépouillé (à l'opposé de **Non réconciliés**, que son auteur définissait comme un « document-fiction ») et, plus précisément, comme un document sonore. On comprend l'avis de ce critique munichois qui déclare : voilà « le meilleur film que j'aie jamais entendu ». Et c'est là le fond du problème. Pour l'amour de Bach, le film sera supportable

aux mélomanes, qui auront droit à un assez remarquable concert (l'enregistrement laisse parfois à désirer), à 95 minutes de belles interprétations qui sont en même temps un impressionnant festival Leonhardt. Aux autres, il devrait n'apparaître que comme une provocation de plus. Car c'est bien de cela que relèvent la conception même du film, simple succession de moments musicaux photographiés en plans fixes de la durée exacte du morceau, ce commentaire accablant fait de phrases à tiroirs écrites dans une langue devenue peu familière, dit dans un français coloré d'un accent exaspérant et sur le ton monocorde qui était celui de **Non réconciliés**, cette image interminable d'arbres et de ciel et ce noir prolongé. La **Chronique**, pourtant, est une sorte d'**anti-Nicht versöhnt**. Du cinéma à la Lumière poussé à son extrême limite : l'image se fige, ou disparaît. C'est un film-impasse, qui devrait logiquement aboutir à la bande magnétique assortie d'un écran blanc (ou noir, comme le fera Michel Baulez dans son **Cinématographe**). Comble de la perversité, Straub prétend livrer en même temps un essai de reconstitution globale d'une figure historique, en confrontant constamment l'œuvre et la vie privée : maladie de l'épouse, les enfants, les difficultés financières. De plus, le plan où Bach lit une lettre dans laquelle il détaille celles-ci, pourrait concerner directement le jeune cinéma allemand. Mais l'échec est double et l'entreprise rejoint une fois de plus le faux témoignage : la stylisation forcenée de l'image empêche le personnage de prendre corps et vie et ses problèmes de devenir autre chose qu'une simple abstraction, le réalisme pointilleux contredit à son tour l'idée abstraite et Bach se fige en une vision académique de musée Grévin que réfute la prodigieuse jeunesse de sa musique. **Chronique d'Anna Magdalena Bach** n'est qu'une pellicule déguisée. Et la définition de Straub (« un film marxiste », in « Cahiers du cinéma », 212), une insulte.

C'est en somme sous le signe de l'influence française que s'ouvre ce panorama : Straub, Français d'origine, a été assistant-stagiaire chez Gance, Renoir et Astruc, Volker Schlöndorff est, lui, ancien élève d'« Henry IV » et de l'I.D.H.E.C. et a été assistant de Malle, Resnais et Melville. Tous deux font évidemment partie de la bande à Godard, à qui Schlöndorff d'ailleurs ressemble parfois singulièrement lorsqu'il parle, et pour lequel il a dirigé le doublage allemand de **Masculin-Féminin**.

Il a ainsi expliqué la genèse de son premier film, **Les Désarrois de l'élève Törless** (1966), produit par Franz Seitz (comme **Chronique d'Anna Magdalena Bach**) et Louis Malle, qui en assura également la « supervision artistique » : « C'est pendant le tournage de **Marienbad** à Munich, que j'ai lu « L'homme sans qualités ». En rentrant à Paris, j'ai travaillé avec Pitoëff qui montait « **Les exaltés** » de Musil... Là, il m'est devenu évident qu'on devait faire un film de « Törless »... C'est l'avance sur recettes qui m'a permis, matériellement, de le réaliser. Car à cette époque, en Allemagne, les choses commençaient à changer, et on pouvait arriver chez un distributeur avec un projet de ce genre sans le scandaliser, ce qui était encore impossible un an auparavant. J'ai même obtenu de pouvoir décider de tout moi-même, de prendre des amateurs, de faire du son direct... » (« Cahiers du cinéma »). Le roman de Robert Musil (1906) et le film de Schlöndorff dépeignent la vie d'un internat de garçons perdu dans la campagne non loin de la frontière austro-hongroise au début du siècle. Le jeune Törless a deux camarades, Beineberg et Reiting, qui soumettent un condisciple, Basini, à toutes sortes de brimades sous le prétexte d'un vol. Törless n'y participe pas activement, mais n'empêche rien, suit de près les avilissements successifs de Basini et, ce faisant, se rend complice. Quand il s'aperçoit qu'il est à la merci de Beineberg et Reiting, il s'enfuit et se

réfugie chez une prostituée du village voisin, Bozena (Barbara Steele). Il doit néanmoins passer en conseil de discipline, s'explique et, finalement, est renvoyé dans sa famille — Le début du film restitue d'étonnante façon le cadre et les personnages de Musil, ce paysage sans contours qui s'étale à perte de vue autour de la « petite gare sur la ligne qui mène en Russie », ce chef de gare surgissant de son bureau « avec l'allure même des figurines qui, quand sonne l'heure, sortent des vieilles horloges ». Mais, très vite, le film bifurque. Je ne pense pas tellement à la lettre. Certes, Törless, à l'image du romancier, est moins sensible, moins arrogant chez Musil, Reiting et surtout Beineberg, au contraire, y apparaissent comme plus intelligents, plus sincères, la déclaration finale de Törless, même si elle est contenue implicitement ou sous forme de fragments épars dans le livre, est, dans le film, le résultat d'une synthèse due à Schlöndorff. Mais tout ceci n'a que peu d'importance. C'est l'esprit même du roman, fait en grande partie d'ironie et d'ambiguïté, qui se trouve trahi. Le film s'avère impuissant à rendre le contrepoint entre une réalité située avec le maximum de rigueur et la quête de celle-ci sous le signe de l'imprécis et de l'indicible, la vie quotidienne dans une institution para-militaire et les « désarrois » d'un être qui essaie, selon l'auteur, de « déployer les forces de son âme », une peinture réaliste et un essai poétique sur un « processus spirituel ». Schlöndorff a simplifié à deux niveaux :

— Törless, presque toujours à l'écart des événements, n'est plus qu'un témoin sans grande réaction, et non cet être en proie au « vertige » qui a l'impression « de n'avoir pas de caractère ».

— le drame intérieur de Törless reflétait à la fois le déclin d'une société et l'annonce d'une autre, la période de formation de futurs dictateurs, la naissance d'un jeune écrivain et le cheminement d'un adolescent à la recherche de lui-même ; ce n'était pas seulement

l'analyse de « certaines tendances », comme l'a dit Schlöndorff, tendances « faustiennes » permanentes « dans l'âme allemande » et dans lesquelles il n'est pas possible, ici, de ne pas voir les germes du nazisme. Je veux bien que Musil, dans son « Journal » (1933), ait mis lui-même l'accent sur cet aspect prémonitoire en déclarant avoir fait là le portrait de tyrans « In nucleo ». Mais il lui était difficile en 1933 de ne pas relire son œuvre dans une optique déterminée. Schlöndorff a surtout retenu celle-ci. Il y revient dans la plupart de ses déclarations : « Son attitude (celle de Törless) est assez exactement celle des intellectuels allemands au moment de la naissance du nazisme. Et comme eux, Törless s'aperçoit qu'au moment où il veut enfin passer de la contemplation à l'action, il est trop tard. (« Jeune cinéma ») ; « j'ai tenté simplement de décrire les rapports de force dans une petite société, et il se trouve que cela rappelle assez exactement ce qui s'est passé en Allemagne » (« Le Monde ») ; « j'ai voulu confronter le livre de Musil à l'histoire. Mon film est un face à face Musil-réalité... j'ai essayé de dire comment un homme peut devenir aussi bien victime que bourreau. En somme, j'ai voulu faire une sorte de phénoménologie du mal » (« Le Nouvel Observateur »). Ceci pour l'adaptation. Reste le film en soi : **Les désarrois de l'élève Törless** ou le désarroi du spectateur. En cherchant bien, on relève quelques notations réalistes éparses — et d'autant plus frappantes dans un contexte où le réalisme à proprement parler ne joue qu'un rôle secondaire : le portier, acheté par les internes qui rentrent en retard, le surveillant général gâteux, le professeur de mathématiques avec sa cuillère ont des « gueules » significatives. Au second plan, une manière d'anarchisme de bon aloi, déjà chez Musil et dans bon nombre de « romans d'éducation » au début du siècle, d'Hermann Hesse par exemple (« Peter Camenzind », 1904) : condamnation de la violence et du fascisme latent inhérent à toute communauté mascu-

line, de tous les systèmes d'éducation traditionnels (famille, corps professoral, église et armée). Mais au nom de quoi, cette condamnation ? Pas de la femme, mère abusive (la mère de Törless) ou simple objet (Bozena) : le film est misogyne, et, premier reproche, essentiellement négatif. Il est aussi, deuxième reproche, manichéen, et sépare les bons, ou, mieux, le bon, des méchants, disons des bêtes, ou des créatures bestiales, plus ou moins douées d'intelligence. D'où mon troisième reproche : la contradiction interne. Le film tout entier semble démontrer le contraire de la morale exposée par Törless dans sa dernière tirade, à savoir précisément que l'homme n'est ni entièrement bon, ni entièrement mauvais (« L'homme n'est pas créé une fois pour toutes bon ou mauvais... Il n'y a pas de muraille entre un monde bon et un monde mauvais »). Règne donc ici, et c'est bien le reproche le plus grave, un confusionnisme gênant. Tout est dans tous, déclare, en gros, le héros. Et Basini, cette parfaite incarnation de l'Allemand moyen sous le Troisième Reich, reprenant le fameux « Je n'y peux rien » du « Maudit », affirme : « A ma place, vous agiriez exactement de la même façon. » La cause est entendue : chacun de nous aurait pu être un nazi. C'est encore, malgré l'habileté, inhabituelle, nouvelle, de la musique, le même refrain que l'on nous entonne et la morale de l'histoire n'est pas si différente de celle d'**Amiral Canaris** ou du **Général du diable**. Qu'est donc « l'élève Törless » ? A la fois le fils plein de morgue d'un haut fonctionnaire (son père est « conseiller à la cour », il pourrait être hobereau prussien) et un adolescent hypersensible — le conseil de discipline le juge trop « nerveux » —, un intellectuel qui se pose des questions, une ancienne morale perdue au royaume de l'instinct et de l'instant où il n'a pas sa place. C'était là l'un des intérêts majeurs du roman dont on a pu dire qu'il était d'abord « une pénétrante, une admirable analyse de l'adolescence » (Philippe Jaccottet, traduc-

teur) : « Il jugeait inévitable qu'avec une vie intérieure riche et sensible, l'on eût aussi des moments à cacher, des souvenirs à conserver dans des casiers secrets. Tout ce qu'il exigeait, c'était qu'on sût, après coup, en faire un usage raffiné ». Le système ne s'y trompe pas et le renvoie. Qu'advient-il de lui ? En mettant les choses au pire, il réalisera la prophétie sous-entendue par les railleries de Beineberg et sera pasteur ; au mieux, professeur attentif et intelligent. Peut-être objecteur de conscience. Très certainement chrétien. Et, comme devant Basini, passif, effroyablement coupable de passivité. Si l'Allemagne a connu des Törless refusant la violence et rompant quelque jour avec elle, ils lui ont malgré tout laissé le champ libre. A peine moins coupables que les autres, ils ne méritent guère plus de sympathie. Schlöndorff s'est d'ailleurs refusé toute prise de position intellectuelle, tout jugement moral, toute réaction affective face à ses personnages. Un peu l'attitude de Straub en somme, qu'il rejoint d'autre part (et même s'il s'agit d'aboutir à l'opposé de **Non réconciliés**, c'est-à-dire au maximum de sobriété) en utilisant des moyens identiques : acteurs non professionnels (mise à part Barbara Steele, qui n'était d'ailleurs pas prévue au départ) et 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, car tous les films sont doublés... 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... 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 ». Et Schlöndorff de conclure : « 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, mais je crois que le résultat final sera intéressant » (« Cinéma 66 »). Intéressant, certes, mais il n'en reste pas moins que **Les Désarrois de l'élève Törless** est à **If** (Lindsay Anderson, 1969) ce que sont les œuvres complètes de Jean Delannoy à **Zéro de conduite**.

Par rapport aux films de Straub, mais aussi à **La Route parallèle**, au **Pain des jeunes années** et même à **La morte de Beverly Hills**, **Les Désarrois de l'élève Törless** fait figure d'œuvre classique. Avec **Mord und Totschlag** (**Vivre à tout prix**, 1967), Schlöndorff a franchi une étape supplémentaire. Tout ici en effet, scénario, mise en scène et interprétation, se situe ouvertement au niveau d'un cinéma commercial sans complexes. Deux points communs néanmoins : « les deux films sont construits autour d'un seul personnage » (déclaration à « Cinéma 67 »), ce sont deux films sur des jeunes, dans lesquels « il y a une espèce de nostalgie de l'enfance » et où « les » adultes « sont simplement ignorés ».

Mord und Totschlag raconte deux jours de la vie d'une jeune femme, Marie (Anita Pallenberg), qui a tué son ami et réussit à convaincre deux jeunes gens de l'aider à faire disparaître le cadavre. A l'origine du scénario, donc, un fait divers, authentique mais assez banal. Qu'est-ce que l'auteur en a tiré en définitive ? Un film criminel ? « Non, certainement pas ! », proteste-t-il, « ou tout au plus dans la mesure où un cadavre peut faire croire à un film criminel ». Une dramatique histoire d'amour ? « C'est une possibilité d'interprétation ». Un simple film d'action ? En fait, dit Schlöndorff, « nous n'avons trouvé aucun moyen de classer notre film ». Soit. S'il était vrai qu'il faille attendre le second long métrage d'un réalisateur pour juger celui-ci en connaissance de cause, force serait de crier à l'attrape-nigauds. **Törless**, suspect peut-être mais bien ficelé et, surtout, cautionné par Musil, avait fait croire que son metteur en scène avait de graves préoccupations. **Mord und**

Totschlag, toujours aussi bien ficelé d'ailleurs, et, partant, nullement ennuyeux, a pour principal mérite de faire le point quant aux dites préoccupations. Ce n'est en effet ni plus ni moins qu'une œuvrette, indéfinissable, mi-criminelle et mi-psychologique dans la mesure où elle esquisse le portrait d'une jeune Allemande dans le vent, mais qui ne reflète pas grand-chose ni de la jeunesse allemande en général, ni même d'une certaine jeunesse allemande :

— les personnages masculins ne sont pas du tout situés, sauf par un mépris non dissimulé à l'égard du monde rural, mépris qui n'est autre que celui du Parisien aux champs : c'est du Chabrol.

— les personnages secondaires (concierge, paysans, etc...) ne sont que des comparses sans relief : Schlöndorff ne type plus personne.

— l'héroïne enfin n'a de caractéristique (et on retrouve ces traits chez ses compères) qu'un amoralisme parfaitement naturel, un mode de vie libéré de tous les tabous chers au cinéma allemand de papa, une indépendance totale : « ... ils veulent se prouver qu'ils vivent encore. D'ailleurs, en un sens, si Anita fait l'amour avec le type, c'est une manière de se prouver qu'elle est vivante. Jouir, c'est une perception immédiate, une donnée de la conscience, très forte, qui vous prouve qu'on est en vie et c'est vrai surtout face à un mort » (déclaration citée).

C'est par là, bien sûr, que **Mord und Totschlag** peut encore choquer le bourgeois qui sommeille en tout Allemand, et avoir, comme d'autres œuvres du jeune cinéma, une valeur relative, c'est-à-dire à usage interne. Mais rien n'excuse l'extrême complaisance qui, à l'opposé de **Törless**, s'étale ici, d'un bout à l'autre, finissant par ôter au film le peu de poids qu'il pouvait avoir et en faisant, à l'instar d'un vulgaire Max Pécas, une bande idéale pour « Midi-Minuit » sous-développé. Commencé par un strip-tease, il se poursuit par une tentative de

viol et deux ou trois coucheries passablement tristes. Que l'on ne se méprenne pas : je ne suis, il s'en faut, ni contre le strip-tease, ni contre le viol, ni contre la coucherie. Je hais par contre le naturisme et l'amour hygiénique ou machinal : « c'est une atmosphère pas du tout érotique », confesse Schlöndorff lui-même. De plus, cette morne exhibition singe, comme il se doit, Jean-Luc Godard et vire, par les techniques utilisées (son direct, caméra portée, montage chaotique, chute à la va-comme-je-te-pousse), appliquées de surcroît à ce scénario, à une nouvelle version pure et simple d'**A bout de souffle**. La grande chance de Schlöndorff est, en réalité, d'avoir déniché, avec Anita Pallenberg (arrière-petite-fille du peintre Arnold Böcklin, mais aussi peu « fabuleuse » que possible), la Mireille Darc allemande. En continuant à tourner n'importe quoi, il pourrait devenir le José Benazeraf, voire le Georges Lautner d'outre-Rhin. Comme par hasard, et la couleur aidant, l'opération s'est avérée rentable : sélectionné pour Cannes et pris en distribution mondiale par Universal, **Mord und Totschlag** a rapporté 185 000 dollars de droits à son producteur et un contrat de six ans à son metteur en scène. Une chose me rassure : la lucidité de Schlöndorff qui me disait à Tours en 1968 trouver son film « artificiel et complètement loupé ».

Le véritable coup d'envoi du jeune cinéma allemand a été donné par le groupe des quatre frères Schamoni, d'origine berlinoise : en 1965, Ulrich Schamoni, à l'écart de toute influence extérieure directe, tourne **Es**, dont il sera question plus loin. L'année suivante, Peter, son aîné de cinq ans, produit et réalise **Schonzeit für Füchse** (Chasse au renard interdite). Avant d'aborder le long métrage, il a écrit, produit et dirigé une vingtaine de courts métrages qu'il définit comme « des documents devant aider à la compréhension de notre époque ». Parmi eux, un film remarquable sur les **Jeunes photographes** (1960), **Bodega Bohemia**, primé à Oberhausen en

1962, « **Les Teutons arrivent** », Prix spécial au Festival de Mannheim la même année, **Max Ernst — Excursions dans le subconscient** (primé à Oberhausen en 1964), où l'on peut entendre la voix de l'artiste et le voir au travail, tirant, par exemple, d'un simple plancher des dessins « d'une précision inespérée », et « **L'exercice illégal de l'astronomie** » (1966), qui, suivant les mêmes principes, relate la naissance de la « Maximiliana » du même Max Ernst.

Schonzeit für Füchse, primé au Festival de Berlin 1966, est une œuvre ambiguë et ratée. Pourtant, comme dans **Le Pain des jeunes années**, **Les Désarrois de l'élève Törless** et **Mord und Totschlag**, les éléments de réalisme ne manquent pas. Cadre : la « high society » de Dusseldorf, les villas des chefs d'industrie rhénans, les chasses des grandes familles de la Ruhr. Le point de départ même du scénario n'est autre, une fois de plus, que le désir de confronter de jeunes Allemands d'aujourd'hui à l'Allemagne de papa. « Lui », critique de cinéma et écrivain, et son ami Viktor, fils d'un riche industriel rhénan, finiront par accepter la règle du jeu que leur impose le miracle économique après leur avoir laissé un sursis, une période où on les a « épargnés » (en allemand : *schonen*), eux, les « renards » (mot qui désigne aussi, dans la langue des étudiants, les débutants, les « bleus »). Deux personnages secondaires, surtout, appartenant tous deux à un passé en voie de liquidation, constituent de véritables pièces à conviction :

— une veuve, qui s'adonne à la boisson, passe la croix de fer de son défunt mari au cou de l'ami de sa fille, le soir où celui-ci lui est présenté.

— un vieil auteur de textes cynégétiques lit ses œuvres, dans une maison de campagne, à une assistance aussi recueillie que choisie. Comme dans **Le Pain des jeunes années**, l'échec est dû au traitement et, plus spécialement, à l'influence mal assimilée du « jeune » cinéma français : montage cut de retours en arrière

(souvenirs de chasse) et de projections mentales à la Resnais (récit en forme de flashes du mannequin), narration bâclée (le départ final du couple) et personnages à la Godard (un critique de cinéma et une secrétaire de maison de distribution de films). La première séquence (leur rencontre chez « Columbia ») s'inspire étroitement de la « nouvelle vague » et amène d'ailleurs un hommage précis à Godard (photos d'**Une femme mariée**), que prolonge ce plan du jeune homme dans la voiture accueillant la fille avec un fusil. Toujours au début, la rapidité avec laquelle survient la première coucherie relève, purement et simplement, comme dans **Mord und Totschlag**, de la pire convention. Schamoni prétend avoir voulu faire passer dans son film « quelque chose de la brutalité, du romantisme, de la terre et de la prospérité allemandes ». Ce « quelque chose » ne passe guère. **Schonzeit für Füchse** est laborieux et anodin. Jusque dans son style ou plutôt son absence de style : « Le film, dans sa forme », ajoute l'auteur, « est plutôt réactionnaire. Je ne veux pas d'un réalisme platement naturaliste, mais je ne veux pas me perdre non plus dans l'expérience ésotérique ». En voulant ménager le chèvre et le chou, Schamoni, comme Straub, a escamoté son sujet.

Johannes Schaaf, lui, vient du théâtre et de la télévision, où il a travaillé quatre ans avant de réaliser son premier long métrage, **Tatouage**, qui représenta l'Allemagne au Festival de Venise 1967. Comme **Mord und Totschlag**, **Tatouage** a été produit par Rob Houwer, producteur, scénariste, réalisateur, opérateur et monteur hollandais de 30 ans, dont la maison se spécialisa d'abord dans les courts métrages industriels et de télévision. Dans une maison de redressement, à la sortie d'une classe — et tandis que se déroule le générique — s'engage une inquiétante poursuite. Le jeune Benno finit par être rattrapé par ses camarades, couché sur le tas de copeaux et de sciure d'un atelier, et égratigné

(« tatoué » ?) en pleine poitrine par la pointe d'une perceuse électrique : nous sommes à mi-chemin du film noir américain, friand d'instruments de torture insolites, et des **Désarrois de l'élève Törless**, où un autre personnage était supplicié par ses condisciples. Le motif ? Il a dérobé un revolver à ses camarades et personne ne sait où il l'a dissimulé. Son père adoptif vient le chercher peu après et, avec la liberté, lui fait découvrir une vie nouvelle. C'est en fait celle, passablement exceptionnelle, d'une famille d'industriels vivant en bordure même du mur de Berlin. Industrie de luxe s'entend, s'exerçant dans un décor peu commun : une poignée d'ouvriers, vaguement dirigés par le père et constamment soumis aux provocations d'une très jeune nièce en mal de mâle, fabrique des mosaïques d'art dans une vieille usine de famille assortie d'un appartement néo-byzantin. Benno n'a aucune envie d'apprendre les secrets de la mosaïque et se laisse placer sans conviction, d'abord comme gâte-sauce, ensuite, la cuisine ne lui convenant pas davantage, chez le frère de son père, négociant en tapis de prix. En réalité, l'ennui ne le quittera pas. Malgré la bonne volonté permanente de ses parents adoptifs et de ses divers employeurs, les disques de musique « pop » qui envahissent sa chambre, les joies de la piscine, la fréquentation assidue d'un ouvrier de l'usine, ancien repris de justice mis à la porte qui refuse le revolver récupéré à la maison de redressement, mais trafique le vélomoteur du garçon — et Gaby, la nièce entreprenante (Helga Anders) qui, un soir d'après boire, l'entraîne sur son lit et lui révèle des plaisirs encore inconnus. Le drame est que Benno, désorienté, perdu et émerveillé, tombe amoureux. Et brusquement, le film se fait lyrique, violent, délirant. Au cours d'un pèlerinage printanier et familial parmi les arbres fruitiers en fleurs, Benno, salement plaqué par Gaby, tire le fameux revolver et le décharge sur son père adoptif qui, frappé à mort, s'écroule sous les yeux

incrédules de son épouse. Enfin libéré, il revient à la piscine déserte, et, seul, nu et épanoui, s'ébroue dans le grand bassin jusqu'à l'arrivée de la police... — Le dénouement est si inattendu que l'on sort interloqué. Tout semble révéler une grande œuvre anarchisante : la dénonciation des abus pouvant régner dans certains établissements d'éducation et de l'hypocrisie béate et pontifiante de la bourgeoisie éclairée, et, surtout, le « passionné appel au meurtre » de la fin qui, serait-ce au prix de la révolte à main armée contre la famille et l'ordre établi, a l'air de proposer, de suggérer, d'exiger la libération de l'individu par tous les moyens. Illusion pure et simple. Les choses ont beau être exprimées différemment, le personnage de Benno, tel, en somme, le « M » de Fritz Lang, est un peu, au départ, une victime de la fatalité, un malade marqué à vie (« tatoué »), privé d'une famille « normale », prisonnier d'une arme dont il ne peut se défaire, un incurable. Mais, asocial, n'aimant à fréquenter que les « durs » et les voyous (ceux qui exhibent volontiers leurs tatouages), voleur, il se veut aussi définitivement irrécupérable. Les intentions des auteurs, dès lors, s'éclairent. Voler un revolver dans une maison de redressement peut paraître anodin, se montrer résolument anti-coopératif au cours d'une période d'essai dans la cuisine d'un grand restaurant est déjà plus grave, voler un tapis de luxe chez le brave patron que l'on a pratiquement obligé à vous prendre à son service, est rédhibitoire, de même que ne rêver que musique « pop », pétarades, violence et destructions : un soir, au « drive-in », Benno est littéralement fasciné par une séquence de western italien particulièrement corsée ; un autre jour, dominant la ville du sommet de la « Colonne de la Victoire », le garçon, enthousiasmé, regrette de ne pas avoir son vélomoteur sous la main pour le précipiter en bas... De plus, dans le contexte ouest-allemand actuel, et plus spécialement berlinois, il se situe délibérément en

marge ; avec deux râtaux et de la ficelle, il réussit, un soir de désœuvrement, à mettre en branle le système d'alarme (sirènes et fusées éclairantes) disposé par les Allemands de la R.D.A. de l'autre côté du « mur » et, ce faisant, ose ce qu'aucun citoyen normalement constitué de la République fédérale n'oserait : du « mur de la honte », il fait un jouet inédit. Dans cette séquence, provocante et réussie, de loin le meilleur du film, Gaby lui emboîte le pas et, même, surenchérit : « Je m'ennuie et j'ai froid » déclare-t-elle, méprisante, en plantant là Benno et son feu d'artifice... Visitant, un peu plus tard, l'étonnant dispositif de propagande installé par les Allemands de l'Ouest le long du mur, il conclut : « C'est ennuyeux, tout ça, c'est de la merde ». Bref, plus rien ne le sépare de ces « blousons noirs » à moto contre lesquels les bons citoyens du monde entier ne cessent de déblatérer. Et j'entends, comme si j'y étais, le verdict des dignes descendants de Krupp à la sortie du film : « Rien à tirer de ces gars-là ! ». Ne nous laissons pas leurrer : Schaaf finit par rejoindre les moutons, faisant un film pour les bourgeois et, il faut bien le dire, débouchant sur une mise en garde contre les orphelins et « dévoyés » de tout poil. L'ambivalence du sujet est encore accentuée par le manque de clarté du récit, dont certains épisodes secondaires dispersent inutilement l'action et qui abuse du montage cut. Au lieu de donner la priorité à son histoire, Schaaf n'a pu résister au plaisir de jouer avec sa caméra et, se prenant pour Lelouch et Godard réunis, multiplie les plans au télé-objectif et les effets de zoom. Lui aussi, étouffe l'affaire et se met dans le vent : la mère adoptive étudiant sa poitrine devant une glace singe Macha Méril dans **Une Femme mariée**, tandis qu'Helga Anders dansant allongée sur son lit se prend à la fois pour la B.B. de **La Vérité** et l'Anita Darc de **Mord und Totschlag**. **Tatouage** aurait pu être du Jean Vigo : il faudrait le retourner en faisant de Benno le fils légitime du fabri-

cant. Tel quel, dangereusement équivoque, ce n'est que du Léo Joannon.

Egalement présenté à Venise 1967, mais plus limité quant au sujet et aux moyens, **Spur eines Mädchens** (La Trace d'une jeune fille) est l'œuvre d'un court-métragiste et homme de télévision, Gustav Ehmck, qui put financer son film grâce aux courts métrages déjà tournés pour la télévision. Il fallait un certain courage, deux ans après l'impressionnant **Répulsion** de Roman Polanski, pour consacrer son premier long métrage à l'étude clinique d'une jeune femme en train de sombrer dans la folie. Or, le « courage » de l'auteur ne s'est pas avéré payant : son film n'est ni fait, ni à faire. Rien ne passe d'un sujet, où, si l'on en croit les commentaires d'Ehmck lors de la projection de son film au Centre culturel allemand de Paris en février 1968, devaient se mêler sérieux scientifique et constat accusateur contre l'indifférence d'une époque, d'une génération, d'un milieu. L'impuissance du réalisateur à tracer le difficile portrait qu'il s'était proposé, finit par devenir terrifiante. Malgré la priorité qu'il prétend donner à l'histoire, la série d'articles scientifiques qui l'a amené à étudier un cas précis, les spécialistes qui l'ont conseillé. Durant toute la première moitié du film, Hanna nous est présentée comme une étudiante assoiffée de problèmes, au vocabulaire agressivement abstrait, à l'exhibitionnisme exaspérant. Rien d'insolite, d'inquiétant ou même de simplement douloureux dans son impossibilité à communiquer avec les autres. Le personnage tombe dans le ridicule. Il faudrait, pour y croire, posséder d'abord la clé et savoir que la jeune fille ainsi suivie à la trace est une hébéphrène (l'hébéphrénie est une forme incurable de schizophrénie précoce) et que son langage est fait de mots, d'expressions et de phrases-types à caractère obsessionnel : « Je m'imagine parfois être ma propre créature », « L'être humain tout entier n'est que fleurs ». Seul, le dernier tiers, où se précise enfin sa

véritable nature, pourrait, à la rigueur, retenir l'attention. Le dernier plan, qui montre Hanna parcourant lentement l'immense cercle blanc tracé au milieu d'un terrain de sports désert, est beau et rejoint la première image du film où des aliénées tournaient, inlassablement, en rond. Encore le souvenir de *Répulsion* s'impose-t-il de plus en plus au spectateur, gêné d'autre part par une musique impossible et un abus caractérisé du télé-objectif et des surexpositions. Ehmck a dû être pris de panique à l'idée que son film risquait de ne pas être assez à la mode. Il a donc aussi multiplié les références. Dès la première séquence où la course du couple dans le parc ne peut pas ne pas faire penser au début de *Es*, tourné deux ans auparavant. Les grossièretés proférées ensuite par Hanna évoquent plus les dialogues d'*A Bout de souffle* qu'elles n'annoncent un cas pathologique. La séquence assez culottée enfin où la jeune fille, modèle occasionnel chez un photographe de mode, est longuement photographiée à la manière de *Blow-Up* ne peut être le résultat d'« un hasard pur et simple » (Ehmck). Quand le manque d'imagination atteint ce degré-là, le faux témoignage se double d'imposture.

Ce que sont venu confirmer les festivals 1968 et 1969.

Cannes 1968 (Semaine internationale de la Critique) présenta *Signes de vie*, premier long métrage du réalisateur de courts métrages Werner Herzog. Il y avait là un sujet intéressant (un soldat allemand en occupation en Grèce pendant la dernière guerre devient fou), un personnage, escorté de personnages secondaires qui auraient pu être également intéressants ; le soldat a épousé une Grecque et tous deux vivent avec deux autres soldats : un intellectuel archéologue qui scrute les vieilles pierres et un militaire au tempérament rigoureusement opposé, un rigolo, à qui l'on doit les meilleurs moments, faciles mais drôles, du film (le piège à cafards par exemple). Il y avait aussi un cadre, la Grèce, aussi

méditerranéenne que possible, écrasée de blancheur, évidemment prévue comme un contrepoint naturel à la folie du « héros ». L'anecdote elle-même était plausible : le soldat ayant chassé — du fortin dont il avait la garde pendant une convalescence — sa femme et ses camarades, se retrouve seul avec sa démente et ne donne plus désormais, de temps à autre, que des « signes de vie » en général nocturnes sous la forme assez folle de feux d'artifice. Mais le sujet n'est pas traité, comme souvent dans le « jeune cinéma » en général et le jeune cinéma allemand en particulier : on ne sait pas très bien pourquoi la folie du personnage principal (on ne sait rien de ses antécédents, on ne sait pas grand-chose de lui tel qu'il nous est présenté), les personnages secondaires ne sont que des fantoches servant à peine de repoussoir, et le cadre ne paraît pas tellement exploité, non plus que l'anecdote sur le plan dramatique. Le début reflète, si parfaitement qu'il en est mortel, l'ennui ressenti par le soldat à l'intérieur de son fortin. Puis le film se noue, les deux derniers tiers, à partir du moment où la folie se fait jour, accrochent. Mais comme on ne voit pas où l'auteur va, ni où il veut en venir (ne l'a-t-il pas su, ne l'a-t-il pas pu ?), le spectateur reste en dehors et, finalement, *Signes de vie* ne débouche pas sur grand-chose.

La même année, à Mannheim, on a enfin pu voir le film de Strobel et Tichawsky *Eine Ehe*, commencé depuis plus d'un an, alors à son troisième changement de titre. « Enquête » sur un jeune couple (et apparenté par là à *Es*, *Kopfstand Madam*, *Mahlzeiten*, *Der Sanfte Lauf* et *Alle Jahre wieder*), *Eine Ehe* peut être considéré en tant que simple scénario, donc au niveau des intentions possibles, et en tant que film, donc au niveau du résultat.

Le scénario aurait pu être, au moins, sympathique. Le couple se compose, en effet, de personnages typi-

ques, mettant implicitement en accusation le système qui les a faits et les maintient tels. Heidi (Heidi Stroh) est une belle fille qu'ont étouffée des parents bourgeois (ils ont une villa avec parc et piscine) et sans intelligence réelle : ils sont persuadés que leur « enfant » ne pourra s'épanouir qu' « entre les mains » d'un homme. Son mari est une espèce d'intellectuel ahuri, aliéné au suprême degré (il travaille dans l'urbanisme — un peu comme celui de **Es** —), qui assomme son entourage, et sa femme en premier lieu, de connaissances livresques. Incapable de s'oublier une minute et, comme il se doit, de la moindre velléité d'humour, il représente ce minus intégral, en proie de surcroît à la nostalgie du Sud, qui est la principale force de la République de Bonn. Très normalement, Heidi a un sursaut de révolte. Elle écoute son amie Micha, femme libre (« Il ne faut pas croire que tu dois faire tout ce que ton mari désire », « Apprends à être égoïste »), et demande le divorce. Mais elle reste loin de la Karin de **Kopfstand, Madam!** et, produit exemplaire de son milieu, au lieu de partir avec son fils, envisage sérieusement (c'est là-dessus que le film se termine) de s'en servir pour sauver son ménage : conçu à cette seule fin et élevé comme un cheptel de rapport, l'enfant prend une dimension réaliste que les auteurs se sont avérés impuissants à mettre en valeur.

Ils ont par contre noyé leur film sous l'artifice, le flou et l'ennui : commencé (et terminé) par des citations de n'importe qui, continué par un air des Beatles, s'inspirant de Ehmck par-ci, de Kluge (les intertitres) ou de Straub par-là (le commentaire), Strobel et Tichawsky ont raté une sauce écœurante autour d'un poisson qui aurait pu avoir le venin d'un scorpion. Car cette dénonciation du mariage moyen dans la société de consommation était d'abord un étonnant auto-portrait de l'Allemagne fédérale. Encore eût-il fallu commencer par le baptiser : **Eine deutsche Ehe**.

Les V^{es} Rencontres du Jeune cinéma à Hyères (1969) ont présenté le premier long métrage d'un rédacteur de la revue « Filmkritik » : **Histoire d'un happy end**. Il faut avoir lu au préalable un résumé du « scénario » pour voir où Kotulla prétendait aboutir : un double portrait, celui d'une famille de jeunes Allemands de Bonn (?) en 1968, celui d'un garçon de dix ans témoin d'un drame au point d'en devenir victime. De tout cela, rien n'est dit explicitement et rien n'apparaît même. Ni le mari, dont les préoccupations sont exclusivement matérielles, ni sa femme, dont le film nous fait partager — ô combien ! — le manque d'enthousiasme, n'ont de relief : même pas celui de la bêtise qui leur est propre, même pas celui, vertigineux, du vide absolu dans lequel ils s'ébattent. La critique est absente. A peine si, de-ci de-là, pointe une intention, modestement, satirique : le mari, évidemment frustré, rayant un disque neuf à force de maladresse, la femme passant des heures dans un magasin de lustres avant d'acheter un projecteur de laboratoire comme son époux doit en avoir plusieurs dans son magasin (il vend des appareils photographiques), les clients du mari, cinéastes consciencieux, filmant un panoramique en séance de travaux pratiques, les invités du couple dansant la farandole sur une musique de Beethoven. Le petit garçon, lui, alors qu'il aurait dû, ou pu, devenir, dans la seconde partie, le centre du film, est sacrifié. A de courtes séquences anecdotiques dont le sens présumé échappe avec une remarquable régularité : mangeant une glace avec sa tante, escaladant le mur d'un asile de fous, piétinant le jouet perfectionné que son père vient de lui offrir. Même sa tentative de suicide tombe, si j'ose dire, à plat. C'est que Kotulla, cherchant à imiter Bresson, a manifestement voulu gommer toute possibilité d'effet, tout développement dramatique, tout passage explicatif, et cultiver l'ellipse. Le résultat est tellement elliptique que le véritable point de départ, la

mort de l'oncle, est aux trois quarts incompréhensible : quelques plans du garçon tiré de son lit par une discussion que l'on devine plus qu'on la perçoit, une réplique du père par la porte de la chambre entr'ouverte (« Tu peux bien appeler la police !... »), deux ou trois questions gênantes posées plus tard, beaucoup plus tard et à de longs intervalles, par le petit garçon. Peinture sans contours de la société de consommation, fausse histoire criminelle et drame de l'enfance raté, **Histoire d'un happy end** se contente, en définitive, de singer le **Mahlzeiten** d'Edgar Reitz auquel il fait d'ailleurs une allusion directe. C'est un film de photographe amateur, une suite interminable de plans sans bavures, calculés au millimètre, aux couleurs abominablement léchées. Réservé aux amateurs de diapositives familiales.

2. — LES SUSPECTS

— ESOTERISME ET ESTHÉTISME

Toute réaction violente contre un état de fait implique une volonté de libération à tout prix, passant aussi par un bouleversement complet des formes traditionnelles. Dans ce travail de démolition systématique engagé contre l'étouffement de l'Art par la facilité, intellectuels et artistes jouent un rôle capital. Si Herbert Vesely (d'abord étudiant en histoire de l'art à l'Université de Vienne), Ferdinand Khittl et Michael Pflieger ont porté les premiers coups au « cinéma de papa », ce n'est pas seulement en présentant un jeune couple étranger à son propre pays, cinq condamnés à mort qui ne s'échapperont pas, ou une victime de l'« Américain way of life », donc en dressant un triple réquisitoire contre les excès d'un même système totalitaire. Ils ont également, en refusant la description classique, en renouvelant complètement la technique sclérosée du film de montage, en faisant appel aux ressources de la télévision et de la couleur, amorcé le rajeunissement d'une esthétique qui avait force de loi. Jean-Marie Straub (ex-étudiant à la Faculté des lettres de Strasbourg et de Nancy), Volker Schlöndorff (diplômé d'économie politique), Peter Schamoni (qui étudia l'histoire de l'art, de la littérature et du théâtre à Munster et à Munich), Johannes Schaaf (ancien étudiant en médecine — comme Ottomar Domnick — à Tübingen et à Berlin) et Gustav Ehmck ont poursuivi dans cette voie. Eux aussi ont accusé (les anciens nazis) et dénoncé (les abus de l'internat concentrationnaire et l'indifférence de la société de consommation). Mais ils ont, eux aussi, accordé une place essentielle à la technique, souvent envahissante, parfois proche du cinéma expérimental. La conclusion de Jacques Belmans (« Synthèses », février 1968) est valable : « Nous nous trouvons confrontés avec des « forts en thème » dont l'optique

et les exigences sont évidemment fort différentes de celles des réalisateurs de jadis. D'un point de vue positif, leurs films seront beaucoup plus ambitieux tant sur le plan de l'éthique que sur celui de l'esthétique. Du point de vue négatif, par contre, une bonne part de leurs essais tomberont dans l'ésotérisme et dans un esthétisme échevelé ». Cet ésotérisme, cet esthétisme plus ou moins en germe dans le cinéma pensé, trop pensé, et glacé de la plupart des réalisateurs rappelés ci-dessus se sont épanouis dans les films du peintre et poète Vlado Kristl, de George Moore, philosophe, philologue, poète et dessinateur, du professeur-écrivain Edgar Reitz et de Michael Verhoeven, autre médecin de formation.

Le Yougoslave Vlado Kristl, après avoir tourné dans son pays d'origine trois dessins animés (dont une adaptation de **La Peau de chagrin** de Balzac, en 1960, et un **Don Quichotte** en 1961) et un court métrage (**Le Général**, 1962) « brûlé par le régime » si l'on en croit son auteur, s'est installé à Munich en 1963. Il y mène de front la réalisation de longs et de courts métrages, dessins animés ou prises de vues directes. Parmi ces derniers films, **Pauvres hommes**, produit par Peter Schamoni et présenté au Festival de Tours 1963, est le plus significatif. C'est un apologue délirant de 8 minutes sur la violence, un « croisement labyrinthique de prononciamentos et de chasses à l'homme », un « salmigondis de harangues furibardes, de paniques, d'assauts, d'exécutions sommaires » (Michel Flacon, « Cinéma 64 » n° 82, p. 89). Située bien également l'anticonformisme de Kristl l'aventure de **Maulwürfe** (Taupes, 1964), happening cinématographique détruit par son metteur en scène après sa présentation. Son premier grand film, **Der Damm** (La digue, 1964), développe un peu le même sujet que **Madeleine-Madeleine**, autre court métrage primé à Knokke-le-Zoute et Oberhausen en 1964 (la rivalité de deux hommes autour d'une femme), et baigne dans le même

climat de démente qui était celui de **Don Quichotte** et **Pauvres hommes**. La très sérieuse revue berlinoise « Kino » se demandait dans son numéro 2 s'il fallait « être saoul pour comprendre les films de Kristl ». On saisira mieux la question en se reportant à quelques déclarations de l'intéressé à la « Spandauer Volksblatt » :

— « Je tourne exactement le scénario et m'en tiens exactement au plan de tournage, mais par bonheur, c'est un tout autre film qui en sort. »

— « Le caméraman doit détruire ce que je mets en scène — si possible. Il n'a pas à filmer l'essentiel. L'essentiel se dégage de lui-même. » (et ailleurs — « Kinemathek », publication des Amis de la Cinémathèque de Berlin-Ouest —, à propos de son second long métrage : « Il ne devait s'attacher ni à ce qui se passait, ni à ce qui l'intéressait, il n'avait qu'à passer d'une chose à une autre. Être toujours en mouvement »).

— « Tous (techniciens et interprètes) sont précipités dans le même bouillon. A chacun ensuite de surnager. »

— « Si un distributeur s'intéresse à l'un de mes films, je me demanderai obligatoirement quelle faute grossière j'ai bien pu commettre. »

Der Damm peut passer pour une tragique histoire d'amour racontée par un Polanski devenu fou (un point commun évident entre Roman Polanski et Vlado Kristl : l'humour slave, saugrenu, véhément, méchant). Trois personnages : une jeune femme dans un fauteuil roulant, un jeune homme assez maigre (Vlado Kristl), un gros homme plus âgé. Tous trois évoluent dans un paysage hivernal de canal bordé de digues, dans les compartiments et le couloir d'un train, dans les rues animées d'une grande ville. Le maigre (amoureux de la fille dont il pousse d'habitude le fauteuil) apparaît aussi, seul, dans un décor de carrière où l'assaillent continuellement éboulis et détonations. Le gros, son rival, revêtu, pour-

quoi pas, d'un uniforme de portier, se livre à toutes les manœuvres et facéties possibles pour attirer l'attention de la jeune femme. In extremis, quand le soupirant victime d'avoir voulu, autre « mammifère » à la Polanski, se faire passer pour infirme, se retrouve à son tour dans une petite voiture, survient un troisième homme, normal, déjà aimé... C'est tout, et il faut être Allemand pour oser tant d'élucubrations para-freudiennes à propos de cette farce grinçante et morcelée, par un sadique anal au mieux de sa forme, en un puzzle impossible à reconstituer. Mouvements d'appareil bâclés, surexpositions, montage ultra-rapide achèvent de brouiller les cartes. Kristl n'a pas le génie de son confrère polonais. Celui-ci à pu se permettre, après **Le gros et le maigre** et **Mammifères**, de réaliser des longs métrages aussi différents — et pourtant tous dignes d'un seul et même auteur — que **Le Couteau dans l'eau**, **Répulsion**, **Le Bal des vampires** ou **Rosemary's baby**. En abandonnant le court métrage, Kristl a prouvé qu'il n'avait pas (mais le pouvait-il, vu le caractère auto-destructif de l'entreprise) le souffle suffisant : **Der Damm** pue l'artifice, tourne en rond et, le comble, ennuie.

Deux ans après, Kristl écrit et met en scène en quatorze jours, avec, cette fois, le soutien du « Kuratorium », **Der Brief** (La lettre), qui se présente, dès le générique, comme une joyeuse fête de famille. On retrouve en effet parmi les interprètes (tous une fois encore non professionnels) le caméraman de **Der Damm** Gerard Vandenberg, le compositeur Hans Posegga (**Schonzeit für Füchse**), le producteur-réalisateur Horst Manfred Adloff, le scénariste-réalisateur Eckhard Schmidt, les réalisateurs Klaus Lemke, George Moorse, Christian Rischert, Franz-Joseph Spieker, Hans-Rolf Strobel et Wolfgang Urchs, les quatre frères Schamoni, Maria Schamoni et Jelena Kristl. De son premier long métrage, Kristl avait déjà déclaré qu'il était « pratiquement né sans scénario ». A propos de **Der Brief**, il a dit (« Kinema-

thek » : « Je ne sais pas à quoi sert le scénario. Je ne sais absolument pas à quoi sert un scénario. Personne ne me l'a encore révélé, c'est resté pour moi un mystère. Mais cette fois il a servi, très concrètement, à décrocher une prime ; c'est pour cela qu'il a été écrit ». Ce scénario-prétexte, qui évoque directement les culs-de-sac kafkaïens, c'est pourtant son auteur même qui le résume ainsi : « T... trouve une lettre. Au lieu de la jeter simplement à la boîte, il décide, consciencieux comme il l'est, de la remettre personnellement. Le voilà donc parti à travers le monde. Il fait des rencontres étonnantes, mais ne se laisse pas arrêter — et poursuit ses recherches jusqu'à ce qu'il finisse par trouver l'adresse. Il y apprend qu'il a prononcé sa propre condamnation. On l'exécute ! » Il faut ajouter qu'avant d'être fusillé, T... (Vlado Kristl) rencontre un autre inconnu, porteur d'une autre lettre mystérieuse, et qui commence à se heurter aux mêmes difficultés que lui — **Der Brief**, c'est, d'abord, **Pauvres hommes** en couleurs et étiré à 90 minutes. C'est-à-dire un essai non-sensique sur la violence et l'absurdité du monde. D'un monde peuplé de militaires professionnels (les gardes-frontières de la première séquence) ou amateurs (guerilleros aux fenêtres et sur les toits, civils défilant casqués de bleu), où les cinéastes soumettent un acteur au supplice de la baignoire, tandis qu'un dangereux hurluberlu précipite à la mer les passagers et l'équipage de l'« Hanseatic » (à l'époque le plus grand transatlantique ouest-allemand) et que les clochards, chassés de partout, envahissent, dans la banlieue munichoise, le château de Nymphenburg. Dans les scènes les plus reposantes, on dévaste un petit magasin de primeurs au son d'une alerte musique de « brass-band » (qui est d'ailleurs le leitmotiv du film), on s'engueule et on se crache à la figure, on se coupe gaiement les doigts à coups de hache sur un banc de jardin public. La séquence du bulldozer écrasant la vieille ferme des **Raisins de la colère** parais-

sait difficile à refaire : mais la fureur destructrice du marchand de légumes tournant sur un engin comparable autour d'une cabane de la zone avant de la jeter à terre est peut-être plus terrible encore parce que s'exerçant dans un contexte passablement gratuit. Elle donne le ton de ce burlesque atroce, qui réussit pourtant à faire rire : des planches pulvérisées émerge, indemne, un clochard ahuri. De même, la séquence où T... demande son chemin à un guerillero rampant vers un coin de rue où une explosion va le volatiliser, puis à un groupe de combattants en train de tirer derrière une barricade est digne des meilleurs Laurel et Hardy. La bande-son est à l'avenant : une longue suite de propos incohérents, de détonations, d'explosions, de cris, hurlements et gémissements en tous genres, de sonneries de téléphone et d'appels variés (« La Révolution ! », « mon colonel ! », « feu ! », « vive la Commune ! » — en français dans le texte —, « à l'assassin ! », « je ne sais pas nager ! », « au secours ! », « mon capitaine ! »). L'une des rares phrases construites et articulées pourrait être la clé de **Der Brief** et même des films de Kristl en général : « La situation n'a jamais été aussi grave qu'aujourd'hui. C'est une époque qui va s'anéantir elle-même ». C'est en tout cas la gravité du propos qui oblige à être de la dernière sévérité pour les faiblesses, colossales, du résultat obtenu. L'auteur a eu tort de s'abandonner trop souvent à des private jokes qui font long feu : l'interminable séquence du studio de cinéma, la scène finale, absolument bâclée, où les quatre frères Schamoni s'essaient vainement à descendre les marches d'un hideux édifice genre église de la Madeleine avec un cercueil sur les épaules. Brutalement, on retombe au-dessous de la pire avant-garde 1925, très exactement au niveau de l'amateurisme bulbutant. Plus graves encore sont l'utilisation frénétique du zoom, le délire verbal continu, la bougeotte hystérique de la caméra qui, même s'ils s'harmonisent avec les intentions de l'auteur, donnent la plu-

part du temps l'impression que l'on assiste à n'importe quoi fichu n'importe comment.

Impression comparable devant les films de l'Américain George Moore (Munichois depuis 1959), qui a d'ailleurs collaboré, comme dessinateur, aux côtés de Vlado Kristl et du Polonais Lenica, au groupe « Kinematographik » fondé à Munich en 1967. Après un scénario pour un réalisateur polonais, Moore écrit et réalise, en 1964 (l'année de **Der Damm**), son premier film, le court métrage **Inside out**. Marqué par son passage (1955) dans l'« underground » new-yorkais (où il fit la connaissance de Jonas Mekas et Stan Brackhage), les premiers happenings américains qu'il mit lui-même en scène, et les journaux muraux-provocations qui choquaient alors les bourgeois yankees, il part du postulat : « Les jeunes cinéastes allemands sont tous corrompus — par le désir d'être compris ». Premier résultat : 20 minutes de gros plans de dents, de feux de circulation, d'Indiens et de la porte de Brandebourg à Berlin. Il paraît que c'est une histoire d'amour — Son premier long métrage, **Zero in the universe** (1965), est une production hollandaise. Très inspiré de Mac Laren (**Les Voisins**), Polanski et Kristl, il présente une femme et deux rivaux : Zéro, tour à tour gangster, diplomate, homme d'affaires et Napoléon, et Steinmetz, cosmonaute, Hitler, Einstein et, lui aussi, gangster ou diplomate. Cet hommage aux jeunes artistes américains pop serait d'après l'auteur « une jungle faite de science-fiction, de thriller, de télépathie et de caméra déchainée ». Moore trouve son film « raté », mais raconte complaisamment que les hippies de Los Angeles, qui l'ont « pris pour un film réalisé sous L.S.D. », sont « tout à fait pour ». « Seymour Krim a écrit que, la première fois, il avait un peu ri, mais n'avait rien compris, que, la deuxième fois, il avait ri davantage, tout compris et vu le film d'une façon toute différente, et que, la troisième fois, il avait fumé de la marijuana et l'avait trouvé « merveilleux ». La recette, qui pourrait s'appli-

quer à **Non réconciliés**, est à retenir — Après un second film dans le même ton, mais plus proche du documentaire (**London pop**, 1966, produit par la télévision bavaroise), et dont il n'est pas plus content que du précédent, Moorse, toujours avec l'aide de la télévision bavaroise, tourne son adaptation d'une nouvelle de Heinrich von Kleist, **Der Findling** (L'enfant trouvé, 1967). Kleist, un siècle et demi avant **Tatouage**, montrait « l'ingratitude » d'un garçon adopté. Point de départ : une épidémie de peste à l'époque de la Renaissance italienne. Chez Moorse : les lendemains d'une guerre atomique. Auprès de ce véritable festival de joyeusetés en tous genres, **Der Brief** apparaît comme une œuvre d'un classicisme exemplaire. Incompréhensible à la première vision, bâti en discontinuité absolue, cultivant la diction neutre (sur des dialogues au vide lourd de significations) et le long plan-provocation, **Der Findling** tient une gageure : surpasser en cuistrerie Jean-Marie Straub dans l'art de camoufler un sujet qui, par bonheur, ne se situe guère ici qu'à mi-chemin des drames mondains 1925 et du pire Rossellini. Impossible de démêler l'identité des quatre femmes qui se succèdent sur l'écran : Xaviera, la maîtresse de l'orphelin ; Constance, sa femme ; Elvire, la jeune épouse de son père adoptif, et une cousine (de qui ?). A des ellipses majeures pratiquées çà et là par Moorse à seule fin d'obscurcir le récit, s'oppose, par exemple, et tout aussi injustifié, l'interminable travelling circulaire autour des trois personnages assis chez le notaire qui procède, paragraphe par paragraphe, à la lecture d'un testament. Ne manquaient plus, et c'est chose faite, que les longs silences métaphysiques, du télé-objectif un peu partout, des flous pas toujours voulus, des surexpositions à rendre l'écran tout blanc, des personnages allant et venant sur fond blanc comme chez Godard, un acteur principal qui se prend d'ailleurs manifestement pour Jean-Pierre Léaud. Globalement pourtant, ce monstre aux traits imprécis est

aussi peu moderne que possible et témoigne, comme la dernière séquence de **Der Brief**, d'une nostalgie névrosique pour une « avant-garde » depuis longtemps dépassée. Le scandale est d'autant plus flagrant que Moorse peut, quand il le veut, construire correctement une scène. De **Der Findling**, je retiens donc deux bonnes séquences à suspense : la crise cardiaque du père (Elvire descend à la cuisine, Nicolo, son fils adoptif, rentre d'un bal costumé en uniforme d'officier, elle s'écroule) et la scène où, revêtu du même uniforme, Nicolo se cache derrière le mystérieux « autel » de sa mère.

De 1967 également : **Kuckucksjahre** (Les années du coucou). Moorse explique ainsi le titre : « Le coucou éveille de nombreuses associations d'idées. Les petits qui grandissent dans des nids étrangers. Les oiseaux qui volent en liberté et pondent leurs œufs dans des nids bâtis par d'autres et n'ont donc pas de maison à eux. Ce sont des exploités... Il y a aussi de nombreux dictons sur les coucous. Par exemple : si on vide son portemonnaie au printemps quand on entend un coucou et s'il n'y a rien dedans, on restera pauvre toute sa vie, mais s'il y a un sou, on deviendra riche... « Les années du coucou », nous avons inventé le mot. Il évoque ces années-ci, les années de ces gens que je montre, la génération pop, le « prolétariat freudien ». Ce sont les porte-parole d'une révolution » (« Filmkritik », 67/9, p. 494). Et il ajoute : « Le monde de **Kuckucksjahre** est un monde de fantaisie, une sorte de rêve, une sorte de tableau. J'ai été un peu inspiré par **Mary Poppins** ». Ce troisième long métrage s'inscrivait donc dans la ligne de **Zero in the universe** et **London pop** : le peintre et cinéaste pop Ardy Strüwer, de Stockholm, y joue son propre rôle, le film illustre le dandysme des années 60, le « camp », le néo- « Jugendstil », la tentative de considérer la civilisation de consommation comme une civilisation super-esthétique et ses productions comme des

œuvres d'art. « Autobiographie imaginée », **Kuckucksjahre** rapporte quelques épisodes de la vie d'un jeune homme, Hans, insatisfait de ses multiples expériences, liaisons ou amitiés. Ni le publiciste Ardy (Ardy Strüwer), ni Petra, ni Sibylle, amoureuse d'Ardy autant que de lui, ni Diane, ni Astrid, qui finit par partir avec Ardy, ne le conduisent quelque part. Hans se tourne alors vers la génération des anciens, mais un philosophe et sa mère le déçoivent également. Il lui faut donc se résoudre à choisir seul sa voie : il sera journaliste et écrivain. Le scénario a l'air idiot, les images sont hideuses, dignes d'une vieille pellicule 8. Kodachrome mal exposée et gonflée ensuite en 70 mm. Louis Seguin (« Cinéma 67 ») conclut justement : « **Kuckucksjahre** qui raconte, sur le ton d'un burlesque extrêmement laborieux, le passage d'un jeune homme à l'âge adulte est un gala provincial du pétard humide et de la fantaisie pachydermique ». Qui a vu **Der Findling** et connaît donc l'humour très spécial de son auteur, ne saurait en douter une seconde.

Infatigable hélas (et doté de moyens financiers, chose en soi plus étonnante, mais on pourrait écrire une thèse sur le succès des Jean-foutre en Allemagne de l'Ouest — et ailleurs), Moorsee a bouclé son année 1967 avec **Der Griller** (Le Rôtisseur), coproduit par la télévision bavaroise et la télévision hessoise. Délaissant l'abstraction imperméable (**Der Findling**) et la laideur à prétentions décoratives (**Kuckucksjahre**), il a voulu, rejoignant dix ans après le triptyque d'Ottomar Domnick, faire un film sur l'aliénation et cherche à décrire la vie quotidienne d'un employé chez un marchand de poulets rôtis à Munich. Franz Kaffer passe ses journées devant le gril et, fatigue réelle ou défense plus ou moins consciente devant le monde qui l'entoure, ne semble jamais pouvoir accéder à l'état de veille. Pour se tenir à peu près éveillé, il absorbe une impressionnante quantité de drogues. Somnolent en permanence, parfaitement indifférent à tout et à tous, il se contente de son travail,

de sa voiture, de son amie. Une seule chose lui tient vraiment à cœur : l'électrophone haute fidélité dont il finit par faire la démonstration au public. Interviennent ensuite des personnages secondaires qui font basculer le film vers la comédie satirique, parfois burlesque : un médecin insomniaque qui célèbre des « orgies spirituelles » en compagnie d'une foule d'infirmières (nous ne sommes pas loin du **Cher disparu** de Tony Richardson), un officier de police judiciaire que frappe une mort absurde, un chauffeur de mini-car en proie à la folie du désespoir. Moorsee avait un sujet, qui aurait pu aisément donner un **Marty** allemand. Se refusant enfin ésotérisme et esthétisme, il ne lui a trouvé ni ton, ni style. Soigneusement séparés, se succèdent des séquences grotesques à la Kristl, des songes à la Brecht, des scènes de théâtre naturaliste, d'interminables plans de remplissage, des séquences de comédie pure, de reportage, de film criminel. C'est finalement du **You and me** de Fritz Lang (**Casier judiciaire**) que **Der Griller** est le plus proche. Aussi raté que son devancier, il débouche sur un sordide drame de mœurs et ne fait que confirmer une évidence préexistante : George Moorsee n'a rien d'un auteur de films.

Du moins reste-t-il, avec Vlado Kristl, un cinéaste pour « happy few ». Il en va autrement d'Edgar Reitz, dont le **Mahlzeiten** (**L'Insatiable**), toujours de 1967, est considéré par la critique d'Outre-Rhin, aux côtés de **Non réconciliés**, des deux premiers Schlöndorff, de **Schonzeit für Füchse** et **Tatouage**, comme l'un des titres majeurs du jeune cinéma allemand. Reitz est d'abord un théoricien et un technicien. Successivement assistant de production, caméraman et monteur, il s'intéresse à la Polyvision d'Abel Gance et met en place à l'Exposition internationale des moyens de communication (Munich, 1965) un dispositif de projection simultanée sur 120 écrans mobiles (VariaVision). Chef du département expérimental chez Insel-Film à partir de 1962, chargé de cours,

jusqu'en juillet 1968, à l'Institut de réalisation cinématographique d'Ulm dont il est cofondateur, il a tourné depuis 1953 une centaine de courts métrages essentiellement expérimentaux ou scientifiques pour le cinéma, la télévision et l'industrie, dont une cinquantaine de films publicitaires. Parmi ceux-ci : **Baumwolle** (La Laine), premier prix au Festival du film industriel de Rouen 1960, **Yukatan**, prix spécial à Oberhausen 1964, **Moltopren**, ensemble de quatre courts métrages industriels qui remporta le premier prix au Festival du film de Chicago 1961, **Communication** et **Geschwindigkeit** (Vitesse, 1963). Les deux derniers sont les plus représentatifs des essais de Reitz : **Communication** traite des diverses applications de l'électronique en montrant de façon très subjective et très prétentieuse des plans d'objets parfois réussis (lampes, relais, fils télégraphiques), et des images symboliques de murs et de mains levées ; **Geschwindigkeit**, où interviennent encore des plans de sémaphores et d'antennes, a été entièrement tourné à partir d'une voiture en marche : montage ultra-court (347 plans pour 350 mètres de film) d'images floues, de surimpressions et de négatifs, ce n'est que l'exécrable imitation d'une autre « avant-garde » elle aussi périmée. Pour réagir sans doute contre la froideur inhumaine de ce monde mécanique, Reitz dirige, en 1967, **Die Kinder** (Les enfants), lamentable exhibition de jeunes cabotins travestis. Son premier long métrage (**Mahlzeiten**, écrit, produit et mis en scène par Edgar Reitz avec la participation du « Kuratorium » et la collaboration d'Alexander Kluge, le metteur en scène d'**Abschied von Gestern**, et qui a remporté le Prix de la première œuvre au Festival de Venise) tente de réaliser la synthèse de ces deux expériences antérieures : c'est un essai visuel — reposant, à l'opposé du rythme accéléré de **Geschwindigkeit**, sur le plan fixe — autour de deux personnages, d'un jeune couple, comme dans **Le Bonheur**, **Une femme mariée** et surtout **Ape Regina** (**Le Lit conjugal**). « La

femme se trouve mère à cinq reprises en quelques années ; alors qu'elle semble se satisfaire de ces maternités répétées, le garçon « démissionne » de plus en plus, abandonnant l'un après l'autre ses rêves de jeunesse, et finit par se suicider ; peu après, la veuve se remarie à un jeune Américain qui l'emmène aux Etats-Unis avec toute sa nichée » (« Cinéma 67 » n° 120, p. 71). **Mahlzeiten**, qui a l'air, ainsi résumé, de s'attaquer à l'un des tabous majeurs de notre société, la famille, n'est en fait qu'un irritant paradoxe. En exergue, une phrase extraite de l'« Ulysse » de James Joyce : « Les appétits suspendus » (le titre original signifie « Les repas »), « la femme qui attend, nous brisent tous ». La première séquence, assez émouvante, semble annoncer une belle histoire d'amour. Seule face au port de Hambourg, Elisabeth (Heidi Stroh) comprend qu'il n'y a de vie que dans l'Homme (morale implicite des courts métrages de Reitz) : « J'aime les hommes, leurs visages, tout ce qui vient d'eux, leur chaleur, il n'y a rien de plus vivant que l'Homme ». Rolf, soudain apparu, lui révèle que la vie est dans tout. Suivent des courses folles très « jeune cinéma allemand » (**Tatouage**, **Spur eines Mädchens**). Mais Elisabeth n'est pas un être comme les autres, elle fait figure d'exception, elle vit en dehors de tout. Son personnage est peut-être la première cause de l'échec de Reitz. Sa passivité devant les événements successifs qui viennent marquer sa vie, ballotte le spectateur d'épisode en épisode, et ce bout-à-bout, aussi peu réaliste que possible, devient très vite parfaitement incohérent : Elisabeth à la Faculté de médecine (où elle accompagne Rolf), Elisabeth et l'amour, Elisabeth mère (Michael), avec ses amis, de grossesse en grossesse (Manuela, Blandine, Barbara, Johanna), à la découverte des Mormons, sur la route de l'Amérique. On en arrive brusquement à s'interroger sur la signification du film. **Mahlzeiten** est une œuvre ratée parce qu'on ne sait pas où elle va. De plus, Reitz a choisi le mode d'expres-

sion cinématographique le moins évident qui soit : peu de dialogues, un commentaire, des intertitres, qui divisent le film en trois parties (« La vie de Rolf », « La pauvre vie de Rolf », « Le renoncement de Rolf »). Leur utilisation, il est vrai, n'est pas entièrement arbitraire : parlant de Rolf alors que l'image s'attache essentiellement à Elisabeth, ils soulignent le fossé qui sépare les deux héros de l'histoire, la fuite de l'un par rapport à la résistance de l'autre. Cette manière de mépris à l'égard de l'homme dans le couple (en filigrane dans **Tatouage**) apparaîtra comme l'une des constantes du jeune cinéma. Il faut rappeler enfin qu'Elisabeth, au début du film, est étudiante à l'École de photographie de Hambourg. C'est sans doute ce qui explique que les quelques beautés éparses dans **Mahlzeiten** se situent au niveau de la photographie et l'on peut accorder à Reitz des talents certains de visagiste. La plupart de ses courts métrages avaient déjà amplement montré sa nature d'intellectuel et son penchant marqué pour l'esthétisme. Ici, oublieux d'un sujet qu'il s'est révélé impuissant, même, à poser avec quelque netteté, paralysé par un tempérament opposé à celui d'un Kristl, il a seulement réussi à immobiliser la vie dans des cadres abstraits et à composer un album d'images trop étudiées : il a fait un film de photographe.

Le même formalisme glacé explique un autre échec, celui de Michael Verhoeven, fils du réalisateur Paul Verhoeven, avec son premier film, **Paarungen** (Accouplements — produit par sa femme Senta Berger, 1967), « sur des motifs » tirés des drames du Suédois August Strindberg « Danse de mort I et II » (1901), dont la première partie avait déjà inspiré, vingt ans plus tôt et sous le titre de la pièce, un très bon film à Marcel Cravenne et Erich von Stroheim. L'adaptation même est maladroite, faisant alterner de façon aussi simpliste qu'arbitraire les séquences entre Alice (Lilli Palmer) et Edgar (Paul Verhoeven, frère du réalisateur), vieux

ménage marqué par la haine et retiré dans une île sauvage de la mer du Nord (matière du premier drame de Strindberg), et celles qui réunissent, dans une ville du continent, Judith, leur fille, et Allan, fils d'un cousin d'Alice. Verhoeven a voulu actualiser la pièce en confrontant deux couples comme le fait par exemple Schaaf dans **Tatouage** avec les parents adoptifs et Benno-Gaby. Mais il a été la proie de la technique et sa plus grave erreur a été de choisir la couleur, couleurs pastel pour la ville, camaïeu bleu (extérieurs) ou sépia (intérieurs) pour l'île. Il n'a pas su non plus résister au plaisir de faire joujou avec sa caméra et multiplie sans nécessité les angles de prises de vues et les mouvements d'appareil. La volonté de modernisme, qui s'appliquait mal au sujet choisi, n'aboutit qu'à l'excentricité. L'enfer psychologique évoqué par Cravenne et Stroheim, cette tragédie de l'amour et de la haine, l'atmosphère étouffante de l'île, rien n'existe plus. Comme les jeunes n'ont pas particulièrement inspiré Verhoeven, on peut considérer **Paarungen** à la fois comme une trahison inutile et un coup pour rien. Un « beau documentaire » sur le mont Saint-Michel ou les îles frisonnes aurait mieux fait son affaire.

— LE TIROIR-CAISSE

De Straub à Reitz, autant de cinéastes voués dès l'origine, et définitivement, à l'exploitation confidentielle : les rares « Studios d'Art et Essai » allemands et les ciné-clubs. Aux antipodes, un groupe de jeunes producteurs, scénaristes et réalisateurs soucieux simultanément d'être au goût du jour et de faire recette. Ils illustrent à merveille la formule du « Spiegel » : « Kino zwischen Kunst und Kasse » (un cinéma à mi-chemin de l'art et du tiroir-caisse).

Roger Fritz a été successivement photographe (« Vogue »), acteur de théâtre et de cinéma, assistant de Luchino Visconti pour des mises en scène d'opéras et de cinéma (*Le Travail*, son sketch de *Bocacce 70*, et *Le Guépard*) et réalisateur de deux courts métrages. Il a écrit, produit et mis en scène, en 1966, un long métrage intitulé *Mädchen, Mädchen* (Les Filles, les filles). A la question : « Qu'attendez-vous du jeune cinéma allemand ? » il répond : « De bons films à succès ». Il ajoute : « Je préfère faire un film médiocre qui se vend, qu'un film d'avant-garde que personne ne veut voir ni acheter ». Et de fait son film fut l'un des premiers de la nouvelle « école » à trouver le chemin des salles. Tout a été mis en œuvre pour cela :

— les slogans publicitaires : « Un film pour les amoureux », « Comment les hommes d'aujourd'hui aiment les filles », « L'Amour en long et en large ». On serait en droit d'attendre une de ces bandes racoleuses, aseptisées et moralisatrices, dont le cinéma allemand a le secret, une sorte de prélude à *Helga*.

— l'histoire commence (et finit) de façon tellement édifiante qu'on aimerait croire à une parodie. Angela, 19 ans (Helga Anders), parce qu'elle a bien voulu être la maîtresse de son patron, un directeur de cimenterie,

a fait un séjour en maison de redressement (le séducteur, lui, a été mis en prison sans autre forme de procès). La Fatalité veut que le jour de sa libération, le camion qui devait la ramener chez elle, la dépose à l'usine même qui fit son malheur. Elle y fait la connaissance du fils du patron, qui remplace son père encore en « voyage d'affaires » et qui la convainc de rester. Dès le lendemain après-midi, c'est l'amour sous les ombrages de la forêt proche. Le lit d'Angela leur succède, bataille d'oreillers, dispute, séparation. Retour d'Angela, fêté avec les amis du jeune homme dans une cave à la mode. Bain à deux dans un lac forestier. Promenade joyeuse parmi les ouvriers de l'usine. Mais le père survient. Il embrasse Angela sur le bout du nez et emmène son fils inspecter l'usine. Le jeune homme manque à sa promesse et ne parle pas de sa liaison. Angela s'en va, cette fois définitivement.

— la réalisation a taillé la part du lion au modernisme, si j'ose dire, à bon marché : le couple se balade en « Jaguar » blanche, des filles en mini-jupes dansent dans une boîte en vogue de Schwabing, le quartier « artiste » de Munich, les ouvriers de la cimenterie eux-mêmes ont l'air de gravures de mode. C'est Flins photographié pour « Elle » ou les chantiers de Saint-Nazaire pour « Salut les Copains » (Fritz est co-fondateur d'une revue allemande similaire : « Twen »). Moyennant quoi, il n'a oublié ni le « Naturfilm » cher au cœur des Allemands de toutes conditions, ni **Elle n'a dansé qu'un seul été**, ni « l'érotisme » de bazar pour bourgeois frustré.

Nous sommes loin, même, des problèmes du couple et de l'opposition des générations tels que Verhoeven, massacrant Strindberg, avait tenté de les évoquer dans *Paarungen*. Ajoutons des longueurs, des répétitions inutiles, des maladresses en tous genres. Urs Jenny conclut ainsi (« Süddeutsche Zeitung » du 7-1-1967). « Roger Fritz ne s'est intéressé ni au contexte social, ni aux motivations psychologiques, ni à la personnalité de cha-

cun de ses personnages (son esquisse reste tout à fait superficielle, presque schématique), il montre plutôt des gens qui se comportent et s'aiment comme au cinéma..., la photogénie de leurs gestes donne la mesure et les limites de ce qu'ils sont ; même la langue qu'ils parlent (ils n'ont d'ailleurs pas grand-chose à se dire) est — en dépit du cadre bavarois — cet argot littéraire teinté de berlinois qu'on appelle « Synchrondeutsch » (allemand de post-synchronisation) parce qu'on l'inventa dans les studios de post-synchronisation pour rendre les dialogues crus et laconiques des films américains et qu'il est devenu depuis une tradition, même dans le cinéma allemand ».

Horst Manfred Adloff, par ailleurs sculpteur, industriel et agent immobilier (rôle qu'il interprète dans *Es*), est lui aussi scénariste, producteur et réalisateur : il a tourné trois court métrages (dont le troisième, « Les Marchands du temple » — sur le terrorisme exercé par l'Eglise —, a été interdit par la censure), produit deux des meilleurs longs métrages du jeune cinéma allemand (*Es* et *Cavalier sauvage S.A.R.L.*) et interprété, en outre, deux rôles (dont *Der Brief*) avant *Die Goldene Pille* (La Pilule dorée, 1967). Comme tous ses confrères à l'exception de Kristl, il a centré son sujet sur les jeunes. Plus précisément les adolescentes, les « Oberprimanerinnen » (élèves de fin d'études secondaires), à l'ère de « la pilule ». Très réaliste est donc le point de départ, dans la mesure où on y trouve l'écho de la généralisation de certains moyens anticonceptionnels en Allemagne, particulièrement chez les filles de 16 à 20 ans. Dès avant le générique d'ailleurs, *Die Goldene Pille* se présente comme un film sur le problème de la natalité : apparaissent un professeur de lycée, sa femme, leurs cinq enfants, dans un appartement déjà « trop petit » (plus loin, l'une des filles s'ébat sur un lit avec son ami pendant que la télévision, restée branchée, diffuse une émission sur la crise du logement). Les lycéennes —

qui l'eût cru en France avant mai 1968 ? — ont aussi des préoccupations sérieuses. Au début du film, entre elles, elles parlent politique, de l'idée de « démocratie », du « fascisme ». Les trois filles autour desquelles tourne le scénario, prennent la pilule. Au lycée, on se passe le rapport Kinsey et on décide de rédiger un questionnaire du même genre à l'adresse des camarades ; la feuille tombe entre les mains du chef d'établissement, compte rendu dans les journaux, scandale ; l'état-major de la maison se réunit et se déclare en majorité hostile à l'emploi de la pilule. A cette hostilité des autorités (reflet fidèle d'un enseignement d'esprit le plus souvent réactionnaire où 90 % des professeurs ne sont même pas syndiqués) s'ajoute l'indifférence des garçons, cette absence de prise de conscience déjà soulignée par *Mahizeiten* et *Mädchen, Mädchen*. Ils couchent et se moquent du résultat. L'ami d'Elke, à qui celle-ci demande, inquiète, si, au moins, il l'aime, ne répond pas, va à la fenêtre et lui propose une virée en voiture : aux filles de se débrouiller. Restent les parents, et là s'arrête le réalisme du film. Le milieu auquel appartiennent ces demoiselles est le même que celui de Viktor (*Schonzeit für Füchse*), Gaby (*Tatouage*) ou l'ami d'Angela (*Mädchen, Mädchen*) : celui de la bourgeoisie aisée du miracle économique. Elles font partie de la jeunesse dorée et leur lycée pourrait être situé à Neuilly. Les parents d'Elke n'apparaissent qu'à l'heure du thé, dans un grand parc, servis par une petite bonne. Leur fille les trouve « merveilleux », et parfaitement compréhensifs ; en réalité, ils ne s'occupent absolument pas d'elle, la seule chose qui leur importe, étant qu'elle soit là à l'heure du thé.... La mère de Bärbel, l'autre jeune héroïne du film, est idiote, le père, chrétien-démocrate, dont la bibliothèque est pleine de livres militaristes, trouve les revues que lit sa fille (« *Twen* ») « pornographiques » et se heurte constamment avec elle, mais sur un plan strictement verbal ; formaliste, il n'admet même pas qu'elle parle

de « week-end » et réplique : « Moi, je dis encore « fin de semaine », je ne connais pas d'autre mot ». En fait, son souci est tout autre : il a la nostalgie de la guerre et incarne les descendants du fascisme traditionnel. Bref, c'est un vieux con. En France, il aurait voté U.D.R. Bien entendu, il va à la messe, avec sa femme, qui en profite pour s'inquiéter des recettes qu'elle mettra au point en rentrant à la maison... Mais, sous des apparences lucides, le film ne va pas très loin. Certes, il ne s'élève jamais contre la pilule et, si schématique qu'il soit, le personnage du professeur, porte-parole manifeste de l'auteur, est sympathique ; d'autre part, le clergé est présenté comme une masse réactionnaire, comme un frein dangereux : la mère des cinq enfants prendrait bien des pilules, son mari serait d'accord, mais, parce qu'elle est catholique et pratiquante et se confesse ponctuellement, n'en prend pas. Certes, la mise en scène s'essaie à éviter la grisaille dans laquelle **Mahlzeiten** finissait par sombrer : Adloff a choisi la couleur, et, chose rare dans le jeune cinéma allemand, a introduit dans son récit deux séquences oniriques. La première se situe au moment d'un avortement, et l'écran traduit assez justement, à l'aide de surimpressions et d'images tournoyantes, les impressions, le vertige de la patiente sous anesthésie : les personnages qu'elle entrevoit, avancent et reculent en mouvements concentriques, comme on les perçoit effectivement lorsque la conscience est troublée. La seconde séquence, elle, est bel et bien un rêve, un rêve d'Elke : entièrement nue, à l'exception d'une serviette de toilette bien placée, elle court à perdre haleine, poursuivie par un énorme bulldozer à l'avant duquel, vêtus de noir et impassibles, trônent ses juges, les professeurs du lycée (dans **Mädchen, Mädchen**, c'étaient Angela et son jeune amour qui se faisaient soulever, pour le plaisir, dans la pelle d'un engin mécanique). L'idée fait long feu et, malgré un joli ralenti sur la fille essoufflée, la scène traîne un peu.

L'image d'Elke pourchassée, reproduite à peu près partout et devenue l'image de lancement du film, l'a fait vendre en tout cas à des acheteurs sud-américains qui n'en connaissaient rien d'autre : souci de libération et de modernité n'excluent pas le tiroir-caisse. Mais plus grave encore que certaines longueurs, certains artifices, certaines maladresses de détail (dans l'utilisation du son ou les raccords), est la morale qui se dégage de l'image finale. L'avortée, qui, dans un bel élan de masochisme expiatoire, a décidé de devenir jardinière d'enfants, s'éloigne vers un grand ensemble et ramasse, en bordure d'un terrain de jeux, une poupée tombée à terre qu'elle assied sur un banc : ayez donc des enfants ou ramassez les poupées des autres... Faut-il y voir un exemple de cette « auto-censure librement consentie » à laquelle les réalisateurs allemands doivent, malgré tout, se soumettre ?

C'est encore une jeune fille, Katia, 19 ans, qui est au centre d'**Engelchen — die Jungfrau von Bamberg** (Petit ange — la pucelle de Bamberg) du Bulgare exilé Marran Gosov (production Rob Houwer — **Mord und Totschlag, Tatouage** —, 1967). Venu de la littérature au cinéma par la télévision, on lui doit une dizaine de courts métrages, parmi lesquels **Iris auf der Bank** (Iris sur le banc, 1965) raconte plaisamment, avec parfois la légèreté d'un Serge Korber, la rencontre d'un soupirant ennuyé et d'une cover-girl sortie de son affiche. Tout Gosov est là, admirable de simplicité : « Le cinéma, c'est du cirque », « je ne veux rien avoir à faire avec ces cinéastes — étudiants torturés », « un film doit avoir de l'humour, du « pep » et de belles filles ». Il y a tout cela dans cette histoire décontractée d'une jeune provinciale qui prend le train pour Munich à seule fin de perdre son pucelage : du pittoresque (Schwabing encore), des gags, des dialogues bien enlevés, des filles en mini-chemise de nuit ou sans chemise de nuit du tout. La presse spécialisée allemande a exécuté le film avec une sévérité excessive.

Sans doute parce que ce divertissement sans prétentions représente l'anti-Straub par excellence. Mais malgré d'évidentes facilités (un couple nu court dans la forêt), une ou deux idées trop étirées et la platitude de la fin (Katia, rangée, se retrouve à Bamberg avec son fiancé), le film a un rythme soutenu, est réellement drôle et bénéficie d'une remarquable interprétation masculine. Et si l'auteur ne tient pas exactement ses promesses en ce qui concerne les « belles filles » (Gila von Weitershausen, adolescente au visage trop lisse, a un dos de garçon), il se rattrape sur un autre plan : chose rarissime dans l'histoire du cinéma commercial, il laisse entrevoir à deux reprises les attributs virils d'un de ses personnages dont on aperçoit même le sexe légèrement dressé. Gosov, de toutes façons, a bien mené sa barque : il a signé avec Houwer un contrat pour trois ans qui lui rapporte 8 000 marks (un million d'anciens francs) par mois.

Se détournant de la comédie allemande, dont **Engelchen** est l'un des derniers avatars, d'inspiration nettement anglo-saxonne, et plus spécialement américaine, **Jet Generation**, **Make love not war** et **Professor Columbus**, trois autres films de 1967, ont aussi en commun leur furieux exhibitionnisme. Tous trois, plus encore que l'œuvrette de Gosov, jouent sur deux tableaux : la jeunesse dans le vent et, les deux semblant indissolublement liés dans l'esprit des marchands de pellicule, l'imagerie « osée ». Ainsi le bon vieux « Sexualfilm » se trouve-t-il rajeuni à peu de frais, ainsi peut-on toucher simultanément les jeunes, qui se sentent concernés, et les curieux (je devrais écrire les voyeurs) de tous âges. **Jet Generation**, produit et interprété par Roger Fritz (**Mädchen, Mädchen**), a été écrit et mis en scène par Eckhart Schmidt, ancien critique de cinéma (à la « Süddeutsche Zeitung » et à « Film »), auteur de deux courts métrages, acteur dans **Der Brief** et co-scénariste de **Mädchen, Mädchen**. Comme Gosov, il trouve les pro-

ductions du jeune cinéma allemand « réactionnaires et pubertaires » et prétend avoir tourné un « film attractif avec des personnages attractifs évoluant dans un milieu attractif ». L'histoire est celle de Carroll, mannequin aux U.S.A., venue à Munich rechercher son frère disparu. Elle y rencontre un photographe de mode, Raoul (Roger Fritz), qui n'est autre que l'assassin de son frère. Ce qui ne l'empêchera pas de connaître le bonheur avec lui. Mi-enquête policière, mi-drame psychologique, **Jet Generation** est surtout agressivement snob. Le fin du fin : mettre des femmes nues à l'eau et les affubler de masques hideux. Dans ses écrits et déclarations, Schmidt n'a cessé de répéter son amour du style américain, du film d'action à l'américaine et de réalisateurs comme Howard Hawks, Raoul Walsh, Otto Preminger, Bud Boetticher, Jerry Lewis. Malheureusement, il est également dépourvu de subtilité, de vigueur et de force comique. Je laisse au « Spiegel » le soin de conclure : « Son film sur une génération qui passerait sa vie en avion à réaction et au lit n'est qu'une pâle copie du **Blow-up** d'Antonioni... Il fait escalader au jeune cinéma allemand des sommets de chic et d'extravagance encore jamais atteints ; mais, parce qu'il n'a rien à dire, Schmidt conduit l'ascension en parfait cinéasthmatique » (52/1968).

Comme Marran Gosov, Werner Klett (**Make love not war** — Faites l'amour, pas la guerre ; sous-titré : « L'Histoire d'amour de notre temps ») vient de la télévision et, bien sûr, du court métrage (34 depuis 1959). Ici comme là, il semble surtout s'être spécialisé dans le film technique (sur les chemins de fer, les fusées ou l'électricité et l'histoire de l'automobile). Ce qui explique peut-être l'allure documentaire de son premier long métrage, qui promène soigneusement le spectateur à travers Berlin (l'aérodrome de Tempelhof, le Wannsee, le planétarium, le Jardin botanique), ainsi qu'autour du réfrigérateur d'Eva, son héroïne, qui travaille d'ailleurs

chez un réalisateur de courts métrages. Le scénario tient en deux lignes : avant de partir pour le Viet-Nam, un G.I. stationné à Berlin déserte et passe quelques jours avec une blonde Berlinoise avant d'être abattu par la police militaire. Scénario d'actualité, engagé, apparemment impitoyable, que soulignent les dernières paroles d'Eva : « Il ne voulait pas tuer, il ne voulait pas que quelqu'un puisse lui en donner l'ordre. Et s'ils appellent ça être malade, eh bien, il était malade. Et je le suis aussi, comme beaucoup d'autres... ». Le scénariste, Günter Adrian (qui avait déjà écrit le scénario d'une centaine de courts métrages), a par ailleurs clairement précisé le sens du film : « Que notre déserteur ne dise rien des raisons qui le poussent à agir ainsi, qu'il n'ait jamais mauvaise conscience, c'est déjà un programme. Notre héros ne discute même pas du bien-fondé de la guerre. Son attitude est riche d'enseignements et digne d'être érigée en exemple ». Intentions, scénario, tout semblait donc en harmonie avec le titre, ce slogan inventé par Gregory Corso, pionnier du mouvement beatnik des années 50 à San Francisco, repris depuis par les hippies et sur les badges et banderoles de milliers de non-violents à travers le monde. Or, le film reste modéré sur le plan politique et, même, beaucoup moins net qu'on n'aurait pu l'espérer :

— l'acteur principal, Gibson Kemp, natif de Liverpool, le cinquième homme des Beatles à l'époque de leurs débuts à Hambourg et chef d'orchestre apprécié des teenagers, joue comme un pied et ne se réveille que devant une batterie.

— Klett a sacrifié le pamphlet anti-militariste à l'histoire d'amour.

— cette histoire, il l'a banalisée au possible et prend, lui aussi, le dernier train : fille à la toilette et couple en balade filmé au télé-objectif.

Professor Columbus, lui, ne se contente plus d'évoquer les hippies : il les montre. Son réalisateur, Rainer

Erler, outre une vingtaine de films pour la télévision, avait derrière lui une longue période d'assistantat chez quelques-uns des vieux routiers du cinéma allemand d'après-guerre et un long métrage, lorsqu'il écrivit et mit en scène, pour Rob Houwer, l'histoire de ce Christophe Colomb 1967. Sa première œuvre (**Die Abenteuer des braven Kommandanten Küppes** — Les aventures du brave commandant Küppes — 1967) est une comédie villageoise dont le héros, un « brave » caporal-chef oublié dans un petit village de France occupée et promu commandant pour les besoins de la cause, symbolise une fois de plus le bon Allemand de la dernière guerre ; un double chef-d'œuvre, sur le plan bassesse et mauvaise foi, bien dans la ligne des films pour lesquels Erler fut assistant. L'inspiration de **Professor Columbus** n'est guère plus élevée, à peine plus sympathique. Qu'on en juge : Colbus est, depuis trente ans, bibliothécaire dans une bibliothèque universitaire. Un héritage le rend un jour propriétaire d'un baleinier... Abandonnant sa place et sa femme, le voilà parti pour Amsterdam, où son bateau est à quai, bien décidé à prendre le large pour de bon. Mais une centaine de hippies ont installé leurs quartiers à l'intérieur du navire. Finalement, les efforts de tous réussissent à mettre en route le vieux tas de ferraille, Colbus, baptisé « Professor Columbus », est nommé capitaine et le voyage commence. Cette découverte d'une certaine Amérique ne laisse pas de troubler le nouveau Colomb qui ne s'habitue pas à trébucher le matin sur des couples étroitement enlacés aux quatre coins du bateau et à voir le soir, à la lueur des chandelles, les filles se faire peindre le corps par leurs compagnons. Mais la police intervient et évacue le baleinier. Arrivé à grand-peine en pleine mer, Colbus s'accorde quelques instants pour jouir de sa solitude et du spectacle et, à marée basse, quitte le bateau et gagne la terre ferme — Erler aime isoler un personnage au milieu d'une communauté étran-

gère, mais il ne s'intéresse pas aux caractères : aucun rapport entre son Professor Columbus et le Professor Unrat de **L'Ange bleu**. Il affectionne les gags énormes (le caporal oublié, le baleinier-héritage), mais n'a aucun sens du burlesque. Au contraire : la fin de son film, dont la morale est particulièrement trouble, a la tristesse d'un rendez-vous manqué. Restent les hippies. Comme tous les hors-la-loi, ils sont beaux. Les filles surtout, art vivant, art de vivre. C'est précisément en leur nom qu'il faut condamner Erler. Car il n'a fait que les utiliser arbitrairement pour rejoindre le courant le plus superficiel du jeune cinéma allemand, son goût de la mode et des exhibitions en tous genres. Et il n'y a rien d'autre chez ce futur Braun, Hoffmann ou Liebeneiner. Rien ne justifie vraiment, dans son œuvre cinématographique, à part son âge, ni l'aide du « Kuratorium » (obtenue pour **Columbus**), ni la place que les principales publications allemandes traitant du nouveau cinéma lui ont accordée.

J'ai gardé pour la fin le moins mauvais de cette farandole désordonnée et sans complexes : **Zur Sache, Schätzchen (Au Travail, mon trésor — au fait, bébé — sic —)**, tourné à Schwabing en même temps qu'**Engelchen** et produit par le réalisateur de **Schonzeit für Fühse**, Peter Schamoni. Son auteur, May Spils, la première femme-metteur en scène (et l'un des plus jeunes réalisateurs) du jeune cinéma allemand et d'ailleurs de tout le cinéma ouest-allemand de la seconde après-guerre, ancien mannequin et cover-girl, s'est spécialisée dans la fantaisie. Toute la presse allemande a reproduit cette photo de tournage en extérieurs où elle feuilletait son découpage, une paire de grosses lunettes sur le nez et un pistolet négligemment passé dans le slip de son bikini. Elle donnait ainsi le ton de **Zur Sache, Schätzchen**, qui était aussi celui de deux courts métrages écrits, produits, réalisés et interprétés en 1966 : **Le Portrait**, agréable one-

woman show en couleurs tourné en trois jours où May Spils se moque gentiment des peintres et d'elle-même, et **Manceuvres** ou le réveil d'un jeune couple farfelu un lundi matin ; jalonné de quelques gags excellents, il annonçait le premier long métrage, mais devait beaucoup à la cocasserie de ses deux interprètes, May Spils donc, et Werner Enke, spécimen particulièrement représentatif de la faune de Schwabing et héros de **Zur Sache, Schätzchen** où il joue son propre rôle. Il a d'ailleurs écrit le scénario avec May Spils, ce portrait d'un garçon de vingt-cinq ans, Martin, anarchiste rigolo qui se balade dans la vie en ayant décidé de ne rien faire. Il vit d'expédients, fait des blagues à tout le monde, bouscule les vieilles gens dans la rue sans s'excuser. Mais la « protestation antibourgeoise » dont se réclame un slogan publicitaire, reste effectivement « aimable » et ne va pas plus loin qu'une description pittoresque et indulgente destinée à la fois à séduire les jeunes et à amuser les autres. L'ami du personnage principal a une place à la télévision : il n'est jamais présenté au travail, mais dans des « parties ». Martin lui-même refuse toute activité quelle qu'elle soit, y compris la recherche de quelques idées qui lui rapporteraient, chez un « marchand d'idées », un revenu mensuel fixe. Il est contenu tout entier dans le pré-générique : durant le cambriolage d'un magasin juste en face de chez lui, il va à la fenêtre voir ce qui se passe, et se recouche, parfaitement indifférent. C'est aussi un paresseux (il s'est fabriqué une espèce de baby-foot automatique pour ne pas avoir à se fatiguer), un lointain dérivé du « propre à rien » romantique et, en tant que tel, un personnage nouveau dans le cinéma allemand, rompant et avec le cinéma ouest-allemand depuis 1945 et avec le cinéma de l'Est dont la plupart des héros sont, de part et d'autre, des gens vertueux à la position sociale assise. Entièrement sympathique, il prend la défense d'un ivrogne qui a jeté une pierre

dans la vitrine : il est vrai — et la question pouvait se poser déjà à propos d'Arthur dans **Samedi soir, dimanche matin** — que l'on ne sait pas s'il a vraiment envie de défendre le bonhomme ou, tout simplement, d'empoisonner les autres... Quoi qu'il en soit, le film, ne serait-ce que parce qu'il évite scrupuleusement tout jugement moral et tourne la police en ridicule à la première occasion, prend le parti de Martin et s'avère des plus plaisants. Ponctué de séquences assez folles, il aurait pu aisément se transformer en comédie musicale, chantée et dansée : sans doute le personnage central et certaines situations insolites et souriantes font-ils surtout penser à **Je m' balade dans Moscou**, mais la course dans les rues à la sortie du commissariat au cours de laquelle Martin marche complètement de travers au mépris des lois les plus élémentaires de l'équilibre, n'est pas loin d'évoquer Gene Kelly, plus particulièrement **Beau fixe sur New York**. Dommage que le réalisateur ait manqué de souffle : l'ensemble n'a pas le rythme endiablé de la voiture d'enfant bondissant avec son bébé-chèvre à travers le zoo, languit un peu dans la seconde partie et finit en queue de poisson. Tel quel, le film répond parfaitement à la déclaration de principes de son producteur : « Je trouve bon qu'un film puisse être compris, qu'il ne se cache pas trop de choses entre les images, que les dialogues ne soient pas trop mystérieux... En d'autres termes : je pense qu'il vaut mieux finir une phrase et parler clairement que se contenter de balbutier des lambeaux de phrases ». Il semble avoir vu juste : le film a « fait » plus de trois millions d'entrées dans la République fédérale.

3. — A SUIVRE...

J'ai essayé de dire pourquoi ni Straub, ni Schlöndorff d'une part, ni Kristl, ni Reitz, ni May Spils d'autre part ne me semblaient être des auteurs à suivre, même s'ils sont, objectivement, des auteurs complets. Le choix ci-dessous, fatalement subjectif lui aussi, n'implique pas pour autant que chacun des réalisateurs cités puisse être considéré d'ores et déjà comme un nouvel Eisenstein ou un nouvel Orson Welles. Simplement, chez eux, l'ambition sur le plan du sujet (quand ambition il y a) n'a pas toujours été trahie par l'expression et l'on se trouve, enfin, dans la plupart des cas, face à des films harmonieux où se manifeste, de surcroît, un amour passionné du Cinéma.

Ulrich Schamoni, responsable, pour le scénario et la mise en scène, de **Es** (1965) et **Alle Jahre wieder** (1967), est le plus jeune des quatre frères Schamoni. Il a été successivement romancier, assistant auprès de William Dieterle et auteur de courts métrages pour la télévision et le cinéma (**Hollywood in deblatschka pescara**, primé à Oberhausen en 1965).

Es (Ça), produit par Horst Manfred Adloff (**Die Goldene Pille**), a été le premier long métrage du jeune cinéma allemand. Comme dans **Schonzeit für Fuchse**, les jeunes y sont opposés aux vieux, oiseaux de proie enrichis par la spéculation sur les derniers restes de l'Allemagne nazie ou veuves inconsolables qui viennent dialoguer en silence sur un banc de cimetière avec le cher disparu. Les jeunes, c'est encore un couple : « lui » est employé chez un agent immobilier, « elle » travaille comme dessinatrice technique. Ils vivent ensemble sans être mariés. C'est le bonheur. Jusqu'au jour où « es » se présente. « Es », selon Schamoni, c'est « l'inexprimable, ce dont on ne parle pas, dont on n'a pas envie de parler ».

« Es », c'est aussi l'autre « lui », l'enfant non désiré. Et c'est le drame. Un drame banal, qui se noue sur l'écran et ne s'y dénoue pas, et passe par diverses étapes, cinq au total :

— la jeune femme, Hilke (Sabine Sinjen), regarde furtivement un calendrier avant de partir au bureau (à mi-voix : « ça va encore »).

— au bureau, elle demande à un collègue si le mois précédent avait 30 ou 31 jours, et commence à être inquiète.

— une camarade de travail lui apporte des comprimés.

— puis la conduit chez une amie fille de pharmacien et, dans l'arrière-boutique déserte, lui fait une piqûre intra-musculaire.

— au dernier plan, après l'avortement auquel il a bien fallu se résoudre, acte limite qu'elle a assumé dans une solitude tragique, Hilke, brutalement, met enfin son ami au courant et lui fait prendre conscience de sa responsabilité : le couple survivra-t-il ?

Es, qui est une œuvre en grande partie autobiographique et rompt d'un coup avec vingt ans de clichés, de mièvrerie, d'aveuglement démagogique, est réaliste, beaucoup plus que *Mahlzeiten* et *Die Goldene Pille*, et envisage sans détours, et sous ses différents aspects, l'un des problèmes majeurs du couple, celui de l'enfant (qui a pour corollaire un autre problème spécialement aigu dans le monde capitaliste actuel, celui de l'avortement) : responsabilités également réparties entre l'homme et la femme tous deux coupables de la même lâcheté (ils n'ont pas envisagé nettement la question au départ, lorsqu'il en était encore temps, et n'ont pris aucune mesure pratique : lui, s'est contenté d'affirmer à plusieurs reprises qu'il ne voulait pas d'enfant, elle, quand il sera trop tard, n'osera pas avouer « la chose »), désarroi de la femme livrée à elle-même, hostilité hypocrite d'une société qui divinise le gosse et les pondeuses et sacrifie l'Amour aux H.L.M., attitude irresponsable du géniteur. De plus, le film attaque ouvertement une

loi de Berlin-Ouest encourageant le repeuplement de la ville, donc la reproduction : dans la séquence, remarquable, du petit déjeuner du couple, au début, la radio rappelle, en fond sonore, que la municipalité offre aux jeunes mariés une somme de 2 000 marks remboursables ; la première naissance réduit le montant du remboursement de 50 %, un deuxième enfant le ramène à 25 %, un troisième libère de toute dette. De même, la profession du jeune homme permet d'évoquer l'incroyable trafic qui, vingt ans après la fin de la dernière guerre, se livrait encore au milieu des ruines de la ville. Deux plans rapides, particulièrement saisissants : une femme âgée en train d'arroser ses fleurs à une fenêtre perdue dans un immense terrain vague que visitent des acheteurs en puissance, un vieux couple à l'unique fenêtre d'un vaste pan de mur aux briques noircies. Parallèlement, on débouche sur un leitmotiv du jeune cinéma allemand (il réapparaissait, atténué, dans *Mädchen, Mädchen*) : l'homme n'est qu'une machine à gagner de l'argent. La vie du couple, d'ailleurs, comme dans *Mahlzeiten*, est vue à travers la femme et le film, tant dans son rythme que ses éclairages, est l'image même de sa vision : rapide et lumineux au début, il se ralentit et vire vers le gris à la fin ; à la séquence initiale de la « Volkswagen » en folie (qui fait penser au commencement d'*Halleluyah les collines* et illustre parfaitement le bonheur du moment) s'oppose la longue errance finale à travers un Berlin sinistre, entrecoupée d'une série de visites à des médecins qui, l'un après l'autre, refusent leur aide : « On ne doit pas faire ça », « Vous risquez la dépression nerveuse », « Mettre un enfant au monde est quelque chose de merveilleux, un miracle », etc... (en enregistrant les déclarations d'authentiques médecins, Schamoni soulignait clairement son intention polémique et introduisait la technique de l'interview à la manière de la télévision dans le cinéma allemand). Ainsi l'histoire d'un couple

devient-elle celle d'une femme seule, de la femme seule (l'isolement de la jeune femme est subtilement annoncé par la scène des veuves au cimetière) et conduit-elle naturellement à la condamnation du système qui l'emprisonne. La construction du film, qui fait alterner des séquences consacrées au couple et des scènes centrées sur l'un ou l'autre des deux partenaires, est aussi limpide que sa démarche. Je ne vois guère qu'un reproche à faire à **Es** : la mauvaise qualité de sa bande-son, tant dans les séquences enregistrées en son direct que dans les passages post-synchronisés. Elle est surtout sensible dans les deux premiers tiers, très bavards, aux dialogues très rapides. Pourtant, là encore, Schamoni a fait œuvre de créateur : les silences n'apparaissent qu'au moment où le drame surgit et où se creuse le fossé entre les deux jeunes gens. Même si **Es** se pare parfois de teintes aimables et, dans la légèreté des touches, paraît procéder d'un impressionnisme voisin de **Zur Sache, Schätzchen** par exemple, il se situe en réalité à l'extrême opposé : Ulrich Schamoni, comme son frère Peter, a choisi le cinéma de la gravité. Ajoutons que **Es** eut le double avantage d'attirer l'attention des critiques et des producteurs : tourné pour 450 000 marks, il en rapporta 1 million 800 000 en dix mois, soit très exactement quatre fois plus.

C'est sans doute ce qui permit à Ulrich Schamoni un peu plus d'un an après la première de **Es**, de présenter au Festival de Berlin 1967 un second long métrage, produit cette fois par Peter Schamoni, **Alle Jahre wieder** (projeté également à Locarno et à Venise sous le titre français **La Fleur de l'âge**). Même portrait d'un ménage détruit, même « héros » incapable de prendre des décisions, même Sabine Sinjen dans l'un des deux principaux rôles féminins, avec, ici, à ses côtés Johannes Schaaf, l'auteur de **Tatouage**. **Alle Jahre wieder**, c'est, d'abord, et encore, un sujet, et un sujet double : il s'agit en effet à la fois d'un film sur l'enlisement par

l'habitude et d'un document plus limité sur l'instinct grégaire en Allemagne. Les personnages masculins sont, cette fois, des hommes de quarante ans qui ont du mal à se comporter en « adultes ». Ils sont tous « arrivés à quelque chose », mais continuent à se conduire comme dans leur jeune temps, le temps où ils étaient célibataires, et mènent, sous prétexte d'indépendance et de mépris du bourgeois, une vie de commis-voyageur en tournée ou de sous-officier de carrière. La façon qu'ils ont de jouir de leur « liberté » ne diffère donc pas sensiblement du mode de vie bourgeoise qu'ils détestent : ils se saoulent, râlent en chœur sur leurs diverses misères, se vantent des affaires qu'ils ont réussies, célèbrent à l'occasion les mérites du cinéma de papa et, bien sûr, trompent leur femme. Hannes Lücke est de ceux-là. Il a une femme, Lore (Ulla Jacobsson), deux enfants, et une maîtresse, Inge (Sabine Sinjen). Il vit séparé de Lore depuis des années, mais se refuse à divorcer, par souci de son confort personnel, peut-être un reste d'affection et, naturellement, « pour les enfants ». Deux ou trois fois par an, il se rend à Munster, dans sa « famille ». La tradition veut en particulier qu'il passe les fêtes de fin d'année auprès des « siens ». D'où le titre, emprunté, avec une ironie amère, à un joyeux chant de Noël traditionnel qui accompagne le générique : tous les ans, c'est la même chose. Mais le Noël que raconte le film n'est pas un Noël tout à fait comme les autres : cette fois, Inge, qui n'a pas envie de rester seule à ce moment de l'année, est curieuse de découvrir cette mystérieuse famille et a surtout envie que Hannes choisisse enfin entre celle-ci et elle ; Inge, donc, l'accompagne. Et comme **Es**, **Alle Jahre wieder** se termine sur un point d'interrogation : Hannes se dérobe, aussi bien devant les efforts de Lore pour raccommoder leur union que devant l'insistance de son amie. La boucle est bouclée, il ne s'est, en somme, rien passé, tout continue comme avant... Sans doute

l'histoire de ce couple pourrait-elle se passer n'importe où : comme dans **Es, Mädchen, Mädchen**, voire **Mahlzeiten**, l'homme, plus ou moins inconscient, se défile, la femme, plus ou moins victime, n'a plus qu'à compter sur elle-même. La dernière séquence, où le mari redit à sa maîtresse les paroles mêmes dites à sa femme treize ans auparavant, finit d'accabler la gent masculine. Seconde justification du titre, qui plaçait le film sous le signe de l'éternel recommencement. Mais cette n° peinture du ménage à trois est aussi une présentation en forme d'accusation de l'Allemand moyen vers la quarantaine. Les auteurs, Michael Lentz et Schamoni, s'en sont défendus, on les comprend : « Ce film ne prétend lancer aucune accusation, ne cherche aucun coupable et ne vise en aucun cas à généraliser ». Et il est vrai qu'**Alle Jahre wieder** pourrait d'abord passer pour un simple renouvellement du vieux « Heimatfilm » dont il adopte d'ailleurs la forme ultra-classique. Situé et tourné à Munster, Westphalie, patrie des auteurs et, aussi, du président de la République fédérale, Heinrich Lübke, il vise surtout les Westphaliens (qui, d'après une enquête faite par la radio de Munster, ont été très satisfaits du film, s'y sont amusés royalement et l'ont trouvé « plein d'humour » !) et, à travers eux, une certaine vie de province. Il n'en demeure pas moins que le portrait est trop vrai pour ne pas être typique, trop précis pour ne pas virer à la dénonciation. Ces Allemands, en gros, ont connu la guerre, le miracle économique a fait d'eux des P.D.G., sinon en fait, du moins en puissance, ils sont plus que jamais Allemands avant toute chose et s'intègrent à des tas de mouvements où leur amour du groupe se manifeste merveilleusement. La vraie vie de Hannes est dans les habitudes grégaires où il s'épanouit. Sa femme elle-même, directrice d'école de danse, semble se réaliser également au milieu de son troupeau. Son fils est présenté au milieu d'un autre troupeau, un mouvement de jeunesse comparable

au scoutisme. Le groupe auquel appartient le père est, lui, assez mal défini : s'y retrouvent des intellectuels, des journalistes, des professions libérales, des commerçants, des artisans ; amis de jeunesse, anciens combattants peut-être. Leur réunion annuelle, troisième justification du titre, n'est pas en tout cas une banale beuverie entre copains : les hommes se rassemblent dans une sorte de carrière, défilent et tirent, tandis que les femmes attendent. Il y a là plus qu'un simple constat. Cette satire de l'Allemagne des « Vereine », des associations de tous ordres, et plus spécialement des « associations de chasseurs » et de « tireurs » (« Jäger-und Schützenvereine »), n'est pas sans évoquer parfois le ton corrosif du **Capitaine de Cologne**, un film de la R.D.A. où Dudow, impitoyable, décrivait par le menu un banquet d'anciens nazis. Elle est valable au demeurant pour les deux sexes et toutes les générations : les gens de l'école de danse sont franchement ridicules. Malheureusement, Ulrich Schamoni n'a pas retrouvé la fermeté de **Es. Alle Jahre wieder**, en harmonie il est vrai avec le milieu qu'il dépeint, est passablement ennuyeux. Trop schématique, le montage d'actions parallèles y est érigé en système, les séquences longues y alternent régulièrement avec les séquences brèves, les secondes soulignant l'idée-force contenue dans les premières : aux chansons de la beuverie succède un travelling rapide sur les garçons à bicyclette en train de chanter. Ici, c'est tout le film qui est bavard et, contrairement à **Es**, par rapport auquel il marque une nette régression, pauvre sur le plan visuel. **Alle Jahre wieder** est surtout excitant pour l'esprit de qui connaît un peu l'Allemagne : c'est une intéressante mise en question d'un certain folklore germanique avec son culte de la famille, ses fêtes sacro-saintes, ses réunions de groupes pouvant entraîner toutes les brutalités. Et c'est dans la mesure où cette mise en question, après celle de **Es**, était nouvelle pour les Allemands et où le ton adopté n'avait

plus rien à voir avec celui d'un cinéma enlisé dans le conformisme, qu'Ulrich Schamoni a, malgré tout, ouvert la voie au jeune cinéma allemand.

En 1966, exactement entre le tournage de **Es et Alle Jahre wieder**, Will Tremper, ancien journaliste et romancier, a réalisé deux films qui ne sont pas sans analogie avec ceux de Schamoni : **Playgirl** et **Sperrbezirk** (Quartier interdit). Il avait déjà écrit quatre scénarios (**Les Demi-sel** et **Endstation Liebe**, tous deux mis en scène par Georg Tressler, **Nasser Asphalt** — Frank Wisbar 1958 — et **Verspätung in Marienborn** — **Le Train de Berlin est arrêté**, Rolf Haedrich 1963 —) et dirigé lui-même deux films mineurs dont il était également producteur : **Les Evadés de Berlin** (1961) et **Die Endlose Nacht** (La Nuit sans fin, 1963). Dès ces deux premiers films pourtant, ainsi que dans ses scénarios, Tremper, fidèle à son tempérament de journaliste, révélait un solide talent d'auteur réaliste, venant ainsi s'ajouter aux précurseurs du jeune cinéma déjà cités. Comme Schamoni, mais avec plus de nerf et de sens de l'actualité, il fait du reportage-fiction : les adolescents (**Les Demi-sel**, **Endstation Liebe**) et le Berlin d'aujourd'hui l'intéressent au premier chef (**Le Train de Berlin est arrêté**, **Les Evadés de Berlin** et **Die Endlose Nacht**, entièrement tourné de nuit à l'aérodrome de Berlin-Tempelhof). A priori, le scénario de **Playgirl**, le premier film que Tremper ait régulièrement produit, ne paraît ni particulièrement séduisant, ni bien nouveau : en soi, c'est un simple jalon entre **La Morte de Beverly Hills** et **Jet Generation**. Alexandra Borowski, vingt ans, est une cover-girl en vogue. Elle vole d'hôtel en hôtel, de ville en ville, et d'homme en homme. A peine est-elle arrivée à Berlin que trois hommes s'empressent autour d'elle : un directeur de boîte d'origine yougoslave, un jeune industriel allemand (Paul Hubschmid) et un photographe de mode italien. Par l'industriel, elle fera enfin la connaissance de celui à qui, peut-être, elle finira par s'attacher. On comprend

la sévérité du bi-mensuel est-allemand « *Film Spiegel* ». Par ailleurs, Tremper n'a pas su toujours éviter les pièges que lui tendait, précisément, son sujet : les clichés (notamment la fin) et invraisemblances ; sur ce point, sa longue fréquentation des revues illustrées lui a parfois joué des tours. Mais, bien plus que **Es** ou **Tatouage**, **Playgirl** est un film honnête sur Berlin et le mur. Entièrement tourné sur place, dans les rues mêmes de la ville ou en décors réels, il réussit à traduire en termes passionnants une expérience passionnée : « Tremper montre seulement ce qu'il connaît et ce qui le fascine. Le fascinent des tas de choses — ses goûts sont éclectiques. Mais ce qu'il aime, il l'aime vraiment... Aucun film n'a exploité aussi à fond le pittoresque du mur. Mais aucun film n'a non plus rendu aussi tangible le paradoxe de cette ville et la façon dont elle oscille entre son passé et son avenir, avec les pensions « de luxe », comme il n'y en a qu'à Berlin, et cet aérodrome pour super-avions de ligne auquel aucune métropole au monde ne peut opposer quelque chose d'aussi minable » (Enno Patalas, « *Filmkritik* », juillet 1966). Sensible au cadre qu'il a choisi, l'auteur l'est aussi aux êtres qu'il met en scène : « Cette fille, produit de la civilisation de consommation, cette photo de mode animée, Tremper la voit seulement avec un faible recul. Mais il le conserve si exactement que l'on pourrait croire au plus minutieux des calculs si l'on ne savait que Tremper est l'improvisateur par excellence. Son recul n'est nullement artificiel, c'est exactement le recul de Tremper lui-même face à ses personnages. Il semble tout aussi fasciné par la fille que son regard reste critique. Critique, recul, ce sont déjà, pour Tremper, des termes sans doute peu adéquats : quand sa playgirl parle brusquement d'Hitler, quand la conversation mondaine se change en discussion politique, quand se trouvent amenés au milieu de platitudes ronronnantes quelques thèmes majeurs empruntés au passé de l'Alle-

magne, on ressent alors, pour ainsi dire physiquement, combien Tremper est proche du milieu qu'il décrit » (« Film », août 1966). Ainsi, la simplicité du récit et la fraîcheur d'Eva Renzi aidant, l'essentiel du film se trouve-t-il sauvé, ainsi sent-on constamment, derrière chaque image, la présence d'un auteur véritable.

On pourrait dire la même chose de **Sperrbezirk**, qui confronte également une femme et Berlin, une femme et un milieu. Le milieu d'ailleurs, puisque le scénario, cette fois impossible à résumer sous peine de discréditer Tremper définitivement, raconte le drame d'une ouvreuse devenue prostituée et de son souteneur. Première ironie : cette histoire digne des pires pages de Tremper au temps où, pour l'hebdomadaire « Stern », il se faisait l'écho complaisant de scandales en tous genres, n'est pas de lui, mais de son producteur, Ernst Neubach. Seconde ironie : alors que Tremper, obligé de produire lui-même ses films, voire de les distribuer en les proposant directement aux directeurs de salles (**Playgirl**), était enfin arrivé à trouver un producteur « intéressant » (parce qu'en cheville avec l'U.F.A.), le voilà obligé de désavouer son film et de solliciter auprès du dit producteur et de la maison de distribution le retrait de son nom du générique. « Film » a publié ses explications : « Neubach est arrivé avec douze pages dactylographiées d'une histoire pour « Veillée des Chaumières ». Sur cette idée géniale, j'ai écrit un scénario dans lequel, à dire le vrai, je mettais toute l'histoire en boîte. C'est ce scénario que j'ai ensuite tourné plan par plan. Comme je n'arrive pas à croire que ces messieurs n'aient pas compris mon humour, il ne me reste plus qu'un effroyable soupçon : à savoir que ni Neubach, ni les gens de la Gloria (la firme distributrice) n'ont lu mon scénario. Sinon, comment pourraient-ils affirmer maintenant que j'ai tourné le contraire de ce qui était prévu ? ». Pour sauver ses meubles, Neubach a bouleversé le montage, la bande-son et la dernière séquence. Pourtant, le film

réussit à rester un film de Tremper, à peine moins personnel que **Playgirl** dont il fut entièrement responsable. C'est que Neubach lui a fourni une ligne directrice sur laquelle il a pu greffer ses idées personnelles sans se laisser dépasser par elles comme c'était un peu le cas dans **Playgirl**. Paradoxalement, et malgré le tripotage final du producteur, **Sperrbezirk** peut donc paraître plus construit, tout en étant aussi « inspiré », et, au total, supérieur. « L'humour » dont se réclame Tremper est un cocktail assez relevé contenant un tiers de parodie (un documentaire à la **Vivre sa vie** sur la prostitution), un tiers d'auto-ironie et un tiers de calembours. Il est clair que Tremper s'est prodigieusement amusé en écrivant son scénario et pendant le tournage, le spectateur, bon gré mal gré, se trouve embarqué dans les aventures de cette playgirl seconde manière et, une fois encore, le miracle se produit. A Patalas de conclure : « Un homme de routine sans routine, un artisan sans formation, un cinéman sans culture cinématographique — en tout cela, Will Tremper est l'expression exacte du dilemme de notre cinéma. Lui seul (à part Straub) vit et filme ce dilemme, et le montre. Le talent qu'il met dans ses films vient se heurter aux barrières dressées depuis des décennies par un cinéma allemand décadent. C'est seulement avec les films de Tremper, à côté de ceux de Straub, de Schlöndorff, de Kristl et de Kluge, que se complète le tableau du jeune cinéma allemand auquel il appartient de se tirer des sables mouvants à la force du poignet ».

C'est également en 1966 qu'est tourné, primé au Festival de Venise et présenté au public allemand, à Mannheim, le 14 octobre, le film d'Alexander Kluge **Abschied von gestern** (**Une fille sans histoire**, puis **Anita G.**). Entre autres récompenses décernées à la Mostra, il obtint le Lion d'argent (Prix spécial du jury), le Prix « Cinema nuovo » pour la meilleure interprète (Alexandra Kluge, sœur de l'auteur), le Prix de la Fédé-

ration italienne des ciné-clubs, le Prix Bunuel des critiques de cinéma espagnols et, pourquoi pas, le Prix de l'Office catholique international du Cinéma.

Alexander Kluge est né en 1932. Il a étudié le droit et l'histoire contemporaine (spécialité : l'histoire de l'Université) ; seul ou en collaboration avec Hellmuth Becker, avec lequel il exerce aussi quelque temps la profession d'avocat, il publiera bientôt deux études politiques fondamentales : « L'autogestion universitaire » (1958 — peut-être faut-il rappeler ici que la co-gestion, tout au moins dans les lycées, est un fait acquis en Allemagne depuis des années —), « Politique culturelle et contrôle des dépenses » (1961) ; docteur en droit en 1956, il devait déclarer : « Ça m'a beaucoup ennuyé. Quand j'ai eu fini mes études, je me suis demandé quelle profession j'allais bien pouvoir choisir, et surtout comment ressortir de l'univers des juristes ». Il se tourne sans tarder vers la littérature :

— 1962 : « Lebensläufe » (« Curriculum vitæ »), recueil de nouvelles inspirées de faits réels et consacrées à neuf personnages ayant connu l'année 1945 (traduit en italien, anglais, russe, français — « Anita G. », Gallimard N.R.F. « Du monde entier » — et suédois).

— 1964 : « Stalingrad, description d'une bataille » (traduit chez Gallimard deux ans avant le précédent).

Devenu membre du « Groupe 47 », qui rassemble quelques-uns des principaux écrivains libéraux actuels, en particulier les romanciers Heinrich Böll et Günter Grass, Kluge reçoit, pour sa seconde œuvre, le Prix « Jeune Génération » (section Littéraire) décerné par la ville de Berlin. Pourtant, il ne croyait guère à ses dons littéraires et avait écrit « Lebensläufe » en assistant Fritz Lang qui tournait alors à Berlin *Le Tigre du Bengale et Le Tombeau hindou* (1958-1959). Dès 1960, il avait fait son entrée dans le monde du court métrage :

— 1960 : *Brutalität in Stein* (La Brutalité dans la pierre), sur l'architecture nazie, réalisé avec Peter Schamoni (primé au Festival d'Oberhausen 1961).

— 1961 : *Amore, Rennen* (La Course, film de montage), *Rennfahrer* (Les Coureurs).

— 1963 : *Lehrer (im Wandel)* [Les enseignants (dans l'histoire)], où il soulignait le mépris constant auquel les intéressés avaient dû faire face tout au long de l'histoire de l'Allemagne (1).

— 1965 : *Portrait einer Bewährung* (Portrait d'une épreuve), déjà le « portrait » d'un personnage aux prises avec le régime (primé, lui aussi, à Oberhausen).

Signataire du Manifeste d'Oberhausen, co-promoteur du « Kuratorium Junger Deutscher Film » et de l'Institut de réalisation cinématographique d'Ulm, où il fut chargé de cours ainsi qu'Edgar Reitz, conseiller technique pour *Mahlzeiten* du même, qui signera, de son côté, les images d'*Abschied von gestern*, Kluge a attendu sept ans avant de porter à l'écran la nouvelle « Anita G. » contenue dans son recueil (c'est en effet à 1959, l'époque de ses débuts au cinéma, que remonte sa conception : Kluge pensait alors en faire un film) et d'obtenir, pour son scénario, l'aide du gouvernement et du « Kuratorium ».

Ecrivain, il s'appliquait surtout à constituer des dossiers : témoignages, extraits de presse, communiqués militaires dans « Stalingrad », notes officielles ou soldisant telles, interviews, citations diverses dans « Anita G. ». « Réduisant la fiction au minimum », supprimant « tout récit continu, toute reconstitution imaginaire », présentant les personnages et les faits « avec une sécheresse de rapport de police, une objectivité de photographe », il réussissait, dans ses portraits, à offrir « une véritable vision critique de la réalité allemande » et, dans ses deux ouvrages, « apparaissait comme l'un des maîtres du roman-document » (Claude Bonnefoy, « Le Nouvel Observateur » du 24-1-1968).

Il a manifestement cherché, par des procédés comparables, à obtenir les mêmes résultats avec **Abschied von gestern** (littéralement : Adieu au passé). Le film commence par une phrase extraite d'un article du « Merkur » : « Il n'y a pas de fossé entre le passé et nous, rien qu'une situation différente ». Apparaît ensuite Anita G. (Grün), debout devant un juge : elle a volé une veste. Juive, née à Leipzig en 1937, elle a étudié jusqu'en 1952, est arrivée au baccalauréat, puis a suivi des cours de sténo, a travaillé comme standardiste et est passée à l'Ouest en 1957 (nous sommes en 1959 : elle a 22 ans). C'est alors qu'elle était infirmière à Brunswick qu'elle a commis son larcin. Lâchée en liberté provisoire, lassée par les tentatives de la « conseillère » qui essaie de la remettre dans le droit chemin, elle quitte la ville pour Francfort où elle devient représentante d'une maison de disques. Ayant falsifié des bons de commande et compliquant la vie familiale de son directeur dont elle est devenue la maîtresse, elle reprend la fuite et s'engage comme femme de chambre dans un hôtel (titre : « Elle veut s'amender »). Elle en est bientôt chassée pour un vol qu'elle n'a pas commis et perd en même temps sa chambre dont elle ne peut payer le loyer. Après avoir passé vingt-quatre heures avec un jeune homme en compagnie duquel elle visite un cimetière israélite, elle se met à suivre des cours à l'Université et à vivre à l'hôtel (titre : « Elle veut changer de vie »). Mais elle ne peut, évidemment, payer la note, file à l'anglaise et est derechef recherchée par la police. Un professeur (il ressemble à Robert Aldrich), auprès de qui elle est venue chercher conseil, se contente de lui dire très sérieusement : « Mieux vaut parfois ne pas donner de conseil du tout qu'en donner un mauvais. Naturellement, mieux vaudrait un bon conseil que pas de conseil du tout, mais on ne peut pas généraliser ». Ses tentatives d'adaptation par le travail et la culture n'ayant pas abouti, Anita essaie l'amour et devient l'amie

d'un fonctionnaire du ministère de l'Instruction publique, dont elle se trouve bientôt enceinte. Elle repart. C'est l'hiver et l'accouchement est proche. Elle se rend alors à la police et accouche en prison. Tout en aidant à rassembler les pièces de son dossier, Anita G. recommence à penser à son avenir. Le film se termine par une phrase de Dostoïevski (« Crime et châtiment ») : « Chacun a sa part de responsabilité en tout, mais si chacun le savait, nous aurions le paradis sur terre ».

J'apprécie énormément le résumé en deux lignes que « Le Film allemand » (Service de Presse et d'Information pour le Film allemand à l'Etranger », n° 6) fait d'**Abschied von gestern** : « L'histoire d'une jeune fille qui échoue totalement dans ses relations avec le monde extérieur ». Que le sujet du film, considéré superficiellement, soit effectivement les « relations » d' « une jeune fille » (encore « jeune femme » conviendrait-il nettement mieux, tant est marqué le bouleversant visage d'Alexandra Kluge) « avec le monde extérieur », c'est bien évident. Mais qu'elle y « échoue totalement », n'est pas si sûr. La dernière séquence laisse entendre qu'elle n'en aura très probablement que pour quatre ou cinq ans et que, vu sa formation, il lui reste encore des chances théoriques de s'en sortir ; si le dénouement est tragique, c'est par ce qui risque de l'attendre pratiquement **au-delà** des limites d'un film qui ne se referme pas sur lui-même (pas de mot **Fin**), ne conclut pas (et, partant, ne saurait se terminer sur un échec « total », c'est-à-dire définitif), reste ouvert. Surtout, ce « résumé » rend implicitement Anita responsable de tout ce qui lui arrive. Peut-être la citation finale n'est-elle pas suffisamment claire : nous allons y revenir. En attendant, et dans la mesure où l'on peut résumer en quelques mots les implications multiples d'une œuvre aussi riche, je proposerais plutôt : « L'histoire d'une jeune juive élevée en Allemagne de l'Est et qui, brutalement transplantée d'un monde socialiste en pleine édification dans un monde capitaliste

aux bases à peine ébranlées et livrée à elle-même, n'arrive pas à s'adapter ». Car il ne s'agit pas d'autre chose. Écoutons Alexander Kluge : « Ce qui m'intéressait, c'est de confronter, à travers un cas individuel, deux systèmes d'éducation. De montrer en quelque sorte la double histoire d'un pays. Il n'est pas question de généraliser une aventure personnelle, mais Anita peut être l'un des « instruments » susceptibles de révéler l'état de notre société. Aller à l'Université signifie pour elle accéder, avec un sentiment utopique, à une certaine connaissance. A l'Est, on lui a parlé d'une nouvelle civilisation fondée sur la science, mais quand elle vient à l'Ouest, elle ne trouve que les bureaucrates de la science... Sur elle pèse son passé, cette période d'avant 1945, qui a provoqué sans qu'elle en eût conscience — elle était trop jeune — une rupture et qui, encore aujourd'hui, l'empêche d'avoir la vie normale qu'elle souhaiterait. Son désir d'adaptation s'accompagne d'une réticence instinctive, d'une méfiance à l'égard d'une société où, par manque de formation, de préparation, elle ne parvient pas à s'intégrer. Je crois que l'histoire et le passé font de nous ce que nous sommes... » (déclaration au « Monde »). Ce qui suffit à expliquer le carton final (qui, loin d'être, évidemment, une concession à la censure ou, moins encore, un signe de confusionnisme suspect, ne saurait s'appliquer à Anita — même s'il succède à un gros plan d'elle, dernière image du film —, mais à tous ceux qui, à l'Est comme à l'Ouest, sont responsables de son instabilité) et à reléguer le résumé du « Film allemand » au niveau des propos du juge (première séquence) : « Vous êtes donc juive... Mais laissons cela, c'est du passé ».

« Le sujet », a dit Kluge ailleurs, « est fondé sur un cas authentique, qui a eu pour cadre la prison même où le film a été tourné ». L'authenticité, ici, est totale : Alexandra Kluge, en effet, l'interprète du rôle principal, a passé, comme son personnage, la première moitié de

son existence en Allemagne de l'Est avant de se retrouver en République fédérale, où elle a connu les mêmes difficultés à s'adapter, ce désarroi même par lequel Anita essaie d'expliquer son geste au juge : « J'étais absolument bouleversée... J'ai agi dans un élan de pure impulsivité ». Le film lui doit énormément : « Mon interprète », dit Kluge, « a eu la plus grande liberté, elle a eu la possibilité de faire ce qui lui passait par la tête ». En fait, c'est elle qui a inventé son propre texte et choisi la musique de quelques séquences. Il y a du Jean Rouch chez Kluge et du psychodrame dans son film. Parallèlement, un grand nombre de rôles secondaires sont tenus par des non-professionnels jouant leur propre rôle, entre autres : le directeur d'une maison de fourrures, un assistant d'Université, un procureur général.

Il n'est malheureusement pas possible de nier qu'*Abschied von gestern* soit, par ailleurs, encombré de quelques scories qui, si elles ne l'affaiblissent guère au total, l'empêchent d'avoir toute l'harmonie qu'on aurait aimé voir autour de pareil sujet. Elles sont dues essentiellement, comme dans *Non réconciliés*, *Schonzeit für Füchse* ou même *Es*, à l'influence néfaste du « jeune » cinéma français :

— montage cut déchronologique à la Resnais ; un exemple, le début :

- Anita, seule, en train de lire en mangeant (passé indéterminé).
- Anita dans un café (id.).
- Anita et le juge au tribunal de Brunswick (présent).
- Anita en prison (id.).
- images d'un livre de contes pour enfants.
- Anita en prison (présent).
- Anita en train de manger devant un réfrigérateur ouvert (passé indéterminé).
- Anita et sa « conseillère » (présent).

— caméra trébuchante tout au long du film à la manière institutionnalisée par Godard, à qui les intertitres,

le commentaire, bref tout le côté subjectif de la construction font aussi penser (**Vivre sa vie**).

Mais le portrait est saisissant. En premier lieu, ce dramatique portrait de femme déracinée et de sa fuite solitaire, qui ferait songer à **Es** si le contexte n'était entièrement différent. Kluge précise la nature même du personnage et de son drame personnel : « Fille de parents juifs, Anita a connu les persécutions du Troisième Reich... » (ses grands-parents ont fait partie des premières victimes). « Ce fut sa première expérience, la première chose qui l'ait marquée. Après la guerre, ses parents ont pu créer des usines en zone orientale. Anita est allée quelques années à l'école en R.D.A., « fille de capitalistes », elle ne s'y est plus sentie à son aise et est passée à l'Ouest. Je crois qu'elle est partie parce qu'elle ne voulait plus s'identifier à ses parents dont elle avait vu autrefois l'impuissance. Il est significatif qu'elle ne cherche pas à prendre pied, à s'affirmer dans la réalité familiale... mais qu'elle s'échappe à l'Ouest pour y concrétiser des aspirations assez vagues » (déclaration à « Filmkritik »). Et il ajoute : « Anita est une sorte de sismographe qui traverse notre société, une sorte de sonde. J'ai essayé d'enregistrer ses réactions ». Ces réactions sont provoquées par les diverses situations auxquelles elle doit faire face, et par les différents individus qui se présentent sur sa route. A travers eux, Kluge trace un autre portrait, non moins saisissant, celui de l'Allemagne de Bonn à la fin du « miracle économique ». Et c'est d'abord une stupéfiante galerie de personnages secondaires, criants de vérité et plus proches du meilleur style TV que du « cinéma-vérité » ou des « interviews » de Jean-Luc Godard ; parmi ceux-ci :

— le juge de Brunswick. C'est le juge-type, c'est-à-dire un parfait salaud. Il est gras, a les cheveux coupés ras comme un parachutiste et ce regard veule, cette moue paternaliste qui justifient à eux seuls les soulèvements

de jeunes à travers le monde. Il représente à merveille la position officielle :

« — Anita : J'ai pris peur et suis passée en zone occidentale.

— Le juge : Qu'entendez-vous par peur ? A la suite d'événements précis ?

— Anita : A la suite d'événements antérieurs.

— Le juge : Ah, vous voulez dire ceux dont vous avez pu avoir conscience à partir de 1943 ? Je ne vous crois pas. D'après ce que nous savons, cela n'influe pas sur les jeunes. »

Reitz et Kluge ont, à son propos, tenu une gageure : renouveler les fameux gros plans de l'évêque Cauchon dans **La Passion de Jeanne d'Arc**.

— le chargé de cours à l'Université (un sociologue à qui Anita est venu demander quels cours elle pourrait bien suivre). Il fait l'âne, comme le juge, se gargarise de mots qu'il croit impressionnants, et s'applique manifestement, derrière un faux intérêt de faux jeton, à ne pas chercher à comprendre. Il a le front bas, l'œil porcin, la lèvre vulgaire. Il ressemble à Mario Adorf, le sadique des **S.S. frappent la nuit**.

— le fonctionnaire du ministère, ou le citoyen par excellence : moral, craintif, opportuniste. Il prétend, lui aussi, faire l'éducation d'Anita. Comme par hasard, il est marié à une emmerdeuse sans envergure dont il ne veut surtout pas se séparer : il est mûr pour s'agglutiner à une « clique » comme celle d'**Alle Jahre wieder**.

Mais l'accusation portée par Kluge dépasse les fantoches qu'il met, si peu, en scène. Elle attaque de front la République fédérale de 1966, dans laquelle il n'est toujours pas possible à une jeune juive d'oublier le passé (cf. la phrase liminaire) et de se faire une décente place au soleil. Et rien ne sépare plus le sinistre cérémonial de l'entrée en prison, sur lequel se termine le film, du rituel qui accompagnait la réception des israélites dans les camps d'extermination nazis. Avec **Abschied**

von gestern, et malgré quelques erreurs mineures, Kluge, dont il faut d'abord rappeler qu'il a le courage rare de se consacrer exclusivement à des sujets historiques, sociaux et politiques, a signé le premier film vraiment important du jeune cinéma allemand, et, avec, à l'opposé, **La Route parallèle**, de tout le cinéma ouest-allemand depuis 1945.

Triomphe du n'importe quoi, de la vulgarité et de la prétention, le second film d'Alexander Kluge, **Artistes sous le chapiteau : perplexes** (1968) est, par contre, une accumulation d'erreurs majeures. Comme dans son premier long métrage, Kluge, en bon juriste qu'il est, s'essaie à faire un rapport, à rassembler des témoignages, à les commenter directement ou par personnalités interposées. Comme **Abschied von gestern**, **Artistes** est donc un film-dossier, un collage à la Godard de séquences jouées et de moments pris sur le vif d'interviews et de souvenirs de lectures, centré sur un personnage de femme. Ici : Leni Peickert, trapéziste dont le rêve est de monter son propre cirque. Elle ne tarde pas à se heurter à une impossibilité majeure : le manque d'argent (« Seul, le capitaliste peut changer le monde dans lequel il vit »). Ses efforts pour se plier aux exigences de ce monde restent vains : « Si le capitaliste fait ce qu'il aime », explique le commentaire, « et non ce qui lui est utile, il n'est pas soutenu par le monde dans lequel il vit ». Finalement, Leni tombe dans les griffes de la télévision. Elle est embarquée dans le système, mais se console : « En voulant avancer à grands pas, on ne fait que se couvrir de ridicule. Mais à tout petits pas, je pourrais devenir secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères ». Le film n'a pas l'air de déboucher sur grand-chose. Après Straub, Kluge a repris le thème de l'artiste en butte à son époque et aux difficultés financières. Il l'a pimenté de nombreuses références au socialisme, surtout sous forme de citations, mais rien ne dit nettement que l'avenir sera socialiste ou ne sera pas, la mise

en accusation du contexte capitaliste reste vague, Kluge ne peut échapper au cadre choisi et retombe sans cesse dans le film traditionnel sur le cirque. Or, il a visé haut et prétendu réaliser une œuvre à clé : le cirque, d'après lui, ne serait qu'une image symbolique de l'art en général et du jeune cinéma allemand en particulier, voire de la politique. Et il est vrai que les jeunes réalisateurs voulurent réformer radicalement le cinéma de papa et, comme Leni Peickert héritant d'une amie millionnaire, reçurent les subventions du « Kuratorium ». Il est tout aussi vrai que la politique des « petits pas » du parti socialiste allemand, le S.P.D., a amené un Jahn au secrétariat d'Etat aux Affaires étrangères et Willy Brandt au ministère, puis à la chancellerie. Et que les uns et les autres sont restés bien en deçà de leurs ambitions. Mais le film est par trop opaque pour que transparaisse le propos. Kluge souhaite mobiliser l'imagination du spectateur afin que son œuvre prenne forme dans la tête de celui-ci et rien ne nous invite à un approfondissement de ce genre. Au contraire. Les trois quarts du film sont faits de parenthèses, sans grands rapports avec les problèmes de Leni Peickert ou du cirque, sans aucun rapport évident avec les intentions de l'auteur : la première image est un premier plan de l'héroïne rapportant le récit d'un homme qui lui embrassa le sexe, la première séquence montre à l'accélééré Hitler et son état-major passant des troupes en revue au son d'une version italienne de « Yesterday », suivent, en vrac, les déclarations d'un artiste du cirque racontant assez longuement sa rencontre d'un soir avec une fille qui s'est masturbée devant lui, des vues d'actualités sur les temps héroïques de l'aviation, l'ami de Leni en train de s'empiffrer de pâtisseries ou généreusement exhibé entrant dans sa baignoire, ventru, grotesque et grimaçant, Leni elle-même, entièrement nue, lisant dans son bain ou raccommoquant son soutien-gorge. Assaut permanent de faux réalisme et de symbolisme primaire, **Artistes sous le chapiteau :**

perplexes ressemble étrangement à un mauvais pastiche de Kristl ou à un Sjöman raté. Quelques éclairs de vérité ne suffisent pas à racheter cet amoncellement de gratuités, d'incongruités et de bassesses, cette bande ennuyeuse, nauséabonde et, déjà, bourrée de tics : pourquoi revenir aux intertitres et à un commentaire exaspérant ? Trop manifestement, Kluge, qui ne dédaigne plus la grosse rigolade, a fait son film pour les intellectuels angoissés de Schwabing, les petits snobs de la Cinémathèque, les gens de la « nouvelle vague », Chabrol en tête, sur lequel, lui rendant hommage, il trouve moyen de renchérir. Le calcul ne semble pas avoir été si mauvais. Son fourre-tout lui a valu le Lion d'or à Venise et les rires entendus de la maison Langlois Incorporated.

Moins considérable que le premier Kluge, mais également démystificateur (il s'agit cette fois du mythe du héros) et peut-être plus homogène dans son style, **Cavalier sauvage S.A.R.L.**, de Franz-Josef Spieker (produit par Horst Manfred Adloff), aura été la deuxième bonne surprise apportée par le jeune cinéma allemand. Spieker a démarré avec une expérience double : celle de la télévision et celle des U.S.A. (entre 1957 et 1959, il a été assistant-réalisateur à Hollywood et pour la télévision américaine d'une part et, d'autre part, pour quelques productions américaines tournées en Allemagne — en particulier **Les Sentiers de la gloire** de Stanley Kubrick et **Le Temps d'aimer et le temps de mourir** de Douglas Sirk). Sur quoi, comme tout le monde, il a réalisé quelques courts métrages. Et même l'un des sept épisodes du film **Hütet eure Töchter** — *Surveillez vos filles* — : « La Voiture jaune » ; parmi les autres réalisateurs, Rob Houwer (producteur de **Mord und Totschlag, Tatouage, Professor Columbus**), pour le sketch duquel (« Vacances ») Spieker avait écrit le scénario.

« Image et Son » (septembre 1967) résume ainsi **Cavalier sauvage** : « Le jeune Georg devient l'attaché de presse d'un personnage pittoresque, Kim, qui vit

dans une maison au milieu des bois, aux environs de Munich. Il n'a que l'embarras du choix pour photographier les extravagances de son patron lorsqu'il pénètre à cheval dans la ville. Les photos sont publiées. Kim acquiert une certaine notoriété qui sert à le lancer comme chanteur. Les scandales se multiplient, Kim en vient à tuer l'un de ses serviteurs, impunément d'ailleurs. Georg décide enfin de s'enfuir, mais alors qu'il fait de l'auto-stop, il est recueilli par un Kim métamorphosé... ». La surprise est d'autant plus agréable que **Cavalier sauvage S.A.R.L.** se présente sous les dehors d'une réjouissante anthologie où se rencontrent, dans l'ordre et entre autres, des réminiscences des **Justiciers du Far-West** (le cri de guerre du « cavalier »), d'**Halleluyah les collines** (l'hilarante promenade au hasard dans la forêt), du **Gouffre aux chimères** (le sauvetage retardé par la presse), d'**O Cangaceiro** (la fuite au milieu des bois). Ce **Privilège avant la lettre**, d'autre part (un envers possible du monde yé-yé), est axé sur un personnage étonnant (Kim, le « cavalier sauvage ») et part d'une idée qu'il faut bien qualifier de géniale : la nouvelle idole n'est capable que de pousser des rugissements, ahurissants il est vrai, et « s'entraîne » en pleine forêt, sur le dos d'un vieux cheval sans selle. La musique d'Erich Ferstl, qui souligne excellemment les intentions du film, vaut que l'on traduise un extrait du texte de présentation figurant sur la pochette du disque : « Un film sauvage à la musique sauvage : phrases pour cor jouées au saxophone, rythmes Nouvelle-Orléans accompagnant un bain de boue, chants religieux ponctués de braillements animaux et de guitare pop, danseuses de night-club sur fond de spiritual, tambourin arabe escortant des sabots de cheval. Pour ses chansons, le cavalier sauvage recevra un prix officiel et même l'autorisation de chanter à l'église ». Là pointe la satire, propos essentiel d'un film qui prend soudain des aspects felliniens : une actrice de théâtre sur le retour gémit à la

moindre occasion, les bras tendus vers le « sauvage » : « Donne-moi donc tes mains !... », la séquence de la party finale (pour laquelle, magnifique, le « cavalier » sacrifie sa monture à l'appétit de ses invités) rappelle directement **La Dolce vita**. Le dénouement est une superbe provocation : pour la première fois rasé de frais, vêtu d'un complet strict d'homme d'affaires, l'idole s'en va, au volant d'une « Maserati », vers le Jour, vers la Ville. Fin à première vue ambiguë : le jeune secrétaire en fuite, récupéré in extremis et par un hasard assez miraculeux, dénoncera-t-il son assassin de patron à la police ou, sa faiblesse naturelle reprenant le dessus, se laissera-t-il à nouveau acheter, subjugué ? C'est évidemment la seconde hypothèse qui est la bonne. **Cavalier sauvage S.A.R.L.** est ainsi un film ouvertement, définitivement immoral, chose rare au cinéma en général et dans le cinéma allemand, même rajeuni, en particulier : la dernière image montre un meurtrier conscient et organisé rester en liberté, à l'abri de la justice, et, qui plus est, partir vers la gloire. D'où l'interdiction française « aux moins de 18 ans » que ne suffisent à expliquer ni la séquence de la fin de soirée chez les deux filles, ni les deux strip-teases chez « Eve ». Satire d'un milieu, certes (« Les étoiles ne naissent plus, on les fabrique »), mais d'un milieu-prétexte, le plus féroce étant, comme dans **Abschied von gestern**, le tableau peu reluisant que l'auteur nous propose de la République de Bonn en 1966 : de jeunes arrivistes assoiffés d'argent, des bourgeois assommants (la scène du petit déjeuner à l'hôtel offre une assez jolie galerie de gueules typiques), un public imbécile, autant de proies faciles pour les gros bonnets sans scrupules du spectacle et de la presse, que l'influence du « show business » anglo-saxon a achevé de corrompre (thème majeur avec lequel une réalisation à l'américaine — mi-western, mi-film de gangsters — s'harmonise merveilleusement), et, qui sait, des « groupuscules » néo-nazis pour qui tous les moyens,

je dis bien **tous** les moyens, sont bons. A son service, le cavalier sauvage a un homme à tout faire qui est le visage même de l'ancien S.S., il lâche ses chiens au moindre prétexte et n'hésite pas une seconde, pour un motif futile, à abattre lui-même son premier bras droit. Finalement, à partir de données totalement différentes et sur un tout autre ton, Spieker, dans une condamnation-bilan qui est en même temps la première comédie du jeune cinéma allemand, rejoint Kluge.

Ce qui les sépare, c'est que Spieker (très sympathique au demeurant, mais son expérience américaine semble avoir été réellement décisive) a une conception du cinéma sinon plus commerciale, du moins nettement plus axée sur la rentabilité, disons plus « économique ». C'est lui qui déclare : « Nous devons (nous : les jeunes cinéastes allemands), dès notre premier film, penser au financement du deuxième ». L'opération **Cavalier sauvage** s'est en tout cas avérée positive, puisque, un an après sa sortie, était présenté le second long métrage de Spieker, **Mit Eichenlaub und Feigenblatt** (Feuilles de chêne et feuille de vigne). Manière de variation sur le thème de **Cavalier sauvage S.A.R.L.**, il présente un autre jeune « héros », Jürgen (Werner Enke, principal interprète de **Zur Sache, Schätzchen**), qui pourrait être le Georg du premier film de Spieker quelques années plus tard. Ici comme là, l'histoire commence chez la mère, dans un milieu bourgeois et « bien-pensant », et se poursuit dans un monde rigoureusement antithétique (là, les relations publiques, ici, les parachutistes), ou plutôt se poursuivrait si Jürgen n'était réformé par le conseil de révision pour déficience pulmonaire. Désespéré de ne pouvoir réaliser le rêve de sa vie, il entre en sanatorium, dans un étrange établissement qui ressemble de l'extérieur à un château de contes de fées, mais se révèle, de l'intérieur, plus proche du repaire du Docteur No. C'est là qu'il rencontre successivement un jeune homme de son âge, Beaty, qui essaiera de lui révéler les charmes de l'art

psychédélique, un ancien commandant, qui lui exposera sa théorie néo-freudienne de la guerre, et, pour finir, la femme de celui-ci, une nymphomane aux charmes desquels, tel le Benno de **Tatouage**, Jürgen ne tardera pas à succomber. D'abord, dans le simple espoir que son mari, grosse légume dans la Bundeswehr, pourra lui venir en aide, ensuite à corps perdu. Le début est excellent, caustique, méchant. Le jeune Jürgen dévore des ouvrages sur la guerre, décore sa chambre de photos représentant des avions de chasse, a sur son bureau une lampe à l'abat-jour vert-de-gris. Il représente à la fois l'aspirant convaincu et le futur électeur N.P.D. Sa mère, veuve comme il se doit, son frère, petit crétin amateur de boudin, sont épouvantés par la décision du conseil de révision. Touchant tableau de famille, mi-réaliste, mi-satirique. La suite, qui échoue à retrouver le ton, l'homogénéité, l'efficacité du **Cavalier sauvage**, se disperse un peu et se cantonne fréquemment dans le calembour, la caricature épaisse, le grand-guignol. Mais le dénouement, dont la morale (citée d'ailleurs au bas de la très belle affiche du film) est encore « make love not war », et un certain nombre de séquences réussies restent éminemment séduisants. Spieker, qui avait déjà jeté une bonne sœur en pâture à son cavalier sauvage, revient ici à la charge, fait dépecer à ses nonnes des quartiers de viande à coups de hache et les confronte à des posters. Faut-il vraiment regretter que, sans doute emporté par la couleur, il ait bifurqué, à l'instar de **Professor Columbus**, dans le dernier tiers du film, vers une fantaisie érotico-décorative ? Je pense plutôt avec « Film » (février 1968) que si « quelques bons moments ne suffisent pas à faire un bon film, du moins ouvrent-ils une voie : celle du cinéma-plaisanterie, du cinéma-divertissement (on n'ose presque plus utiliser ce mot si discrédité), rigoureusement superficiel. Tant que cette superficialité n'est pas — comme dans le cinéma de papa — prétexte à dissimuler mensonges et demi-

vérités, je partage volontiers le plaisir que trouve Spieker aux données immédiates du réel ». Mais un danger le guette : la perte de toute agressivité, le culte de la fantaisie pure, qui le feraient se ranger (la présence d'un Werner Enke aidant) derrière May Spils.

Le scénariste-réalisateur Hans-Jürgen Pohland, l'un des pionniers du jeune cinéma et le plus jeune des signataires du Manifeste d'Oberhausen, a déjà une belle carrière derrière lui. Depuis 1955, il a produit une trentaine de courts métrages, un moyen métrage et sept longs métrages (dont deux pour la télévision), en particulier **Le Pain des jeunes années** d'Herbert Vesely et les deux premiers longs métrages de Michael Pflöghar : **La Morte de Beverly Hills** et **Serenade für zwei Spione**. Lui-même a écrit et réalisé le premier long métrage qu'il ait produit, **Tobby**, primé à Mannheim en 1961. C'était une sorte de document à la façon du « cinéma-vérité » sur un jeune chanteur de jazz berlinois, effectivement nommé Tobby et qui jouait son propre rôle. Mal construit, mal fichu et ennuyeux, **Tobby** était peu convaincant, mais avait le mérite d'introduire une certaine forme de jazz et un certain style de récit dans le cinéma allemand. Par ailleurs, le dénouement était sympathique : Tobby refusait le gros contrat qui lui était offert, pour pouvoir continuer à chanter ce qu'il aimait.

C'est seulement cinq ans plus tard que Pohland adapte la nouvelle de Günter Grass **Katz und Maus** (Le chat et la souris), en co-production avec le groupe « Rytm » de Varsovie, ce qui est déjà en soi un événement significatif. L'idée première en remonte pourtant à 1961, au moment du tournage du **Pain des jeunes années**. Pohland fit la connaissance de Grass, qui avait aimé **Tobby**, et tous deux décidèrent de faire quelque chose ensemble. Grass venait de terminer « Katz und Maus » et Pohland accepta de produire le film que devait réaliser, deux ans plus tard, le metteur en scène de théâtre Walter Henn. Un premier projet de scénario fut élaboré, par

Henn, Grass, Pohland et le chef-opérateur Wolf Wirth. D'après cette première esquisse, où le thème, si l'on en croit Pohland, était traité d'un point de vue « purement historique », le film devait se dérouler entièrement durant la dernière guerre. Mais Henn mourut deux mois avant le début du tournage et **Katz und Maus** fut provisoirement abandonné. Deux ans plus tard, après la réalisation de **La Morte de Beverly Hills**, Pohland reprit le premier projet et réécrivit tout seul le scénario. « Entre-temps », raconte-t-il, « j'étais allé plusieurs fois à Dantzig ; ce vaste anachronisme, la coexistence d'hier et d'aujourd'hui me frappèrent, bref : j'ai trouvé qu'il vaudrait bien mieux transposer le sujet à l'époque actuelle ». Ce n'est qu'après avoir contacté sans résultat Andrzej Wajda et Bernhard Wicki qu'il se décida à réaliser le film lui-même.

Dans sa nouvelle, Grass raconte l'histoire d'un lycéen de Dantzig, Mahlke. Mahlke est une victime. Victime de sa pomme d'Adam, dont il essaie de dissimuler par tous les moyens la saillie particulièrement remarquable, victime de l'éducation national-socialiste qui le pousse, exutoire tout trouvé à son complexe d'infériorité, à prouver son courage à tout prix. Il vit à l'écart des autres et s'est trouvé un repaire original : la cabine d'un chasseur de mines polonais échoué dans le port. Le jour où d'anciens élèves du lycée viennent faire le récit, dans le grand amphithéâtre de l'établissement, des exploits qui leur ont valu la « Ritterkreuz » (équivalent nazi d'une citation française à l'ordre de l'armée, ressemblant extérieurement à la croix de fer), sa décision est prise : il aura, lui aussi, sa « croix de chevalier » et pourra ainsi cacher avantageusement son encombrante pomme d'Adam et faire célébrer ses hauts faits. L'occasion ne tarde pas à se présenter : il vole la croix d'un officier de marine et est aussitôt renvoyé du lycée. Par désœuvrement, par défi, il se porte alors engagé volontaire et reçoit enfin la décoration tant convoitée. Mais le directeur lui refuse l'autorisation de paraître devant ses ex-camarades.

Mahlke, atteint au plus profond de lui-même, déserte et, tel une souris traquée, se réfugie sur son épave. Il est porté officiellement disparu...

A partir d'une idée mi-insolite, mi-comique, Grass avait voulu montrer comment l'héroïsme peut n'être que la conséquence d'une névrose pubertaire et, ce faisant, mettre celui-ci en question, ainsi que le militarisme sous toutes ses formes. Pohland a bouleversé la nouvelle. C'est un ancien condisciple de Mahlke, Pilenz, qui, en visitant Dantzig vingt ans après, se rappelle l'aventure de Mahlke. Le film est donc une succession de retours en arrière, dont le montage, peut-être un peu trop travaillé, obscurcit parfois le récit et en diminue la portée. Ainsi que certaines idées de mise en scène qui aboutissent surtout à éparpiller l'intérêt : l'image symbolique des lycéens sur l'épave représentées par des mannequins d'autant plus sinistres qu'inachevés, les vues d'actualités illustrant le discours de l'officier de marine. Mais Pohland avait un dessein ambitieux : reconstruire l'étrange univers de Grass au cinéma, trouver un équivalent visuel à un sujet, des personnages, des situations et un style indescriptibles. Dans l'ensemble, il a réussi, et son adaptation, fidèle de façon exemplaire à l'esprit satirique de l'œuvre littéraire, peut être considérée comme un modèle du genre. Tout y est, y compris l'homosexualité latente et l'érotisme baroque : une douche remplace les concours de masturbation sur le bateau, une danse étonnante évoque la scène où Mahlke, pourvu par ailleurs d'un sexe spécialement avantageux, déambulait avec pour tout vêtement la Ritterkreuz volée autour du cou ; dans le film, il se livre à toutes sortes d'entrechats avec l'objet si longtemps désiré, l'embrasse, le caresse : c'est à la fois « le trèfle à quatre feuilles galvanisé » et le « bonbon » dont parle Grass, une relique et un fétiche sexuel. Il faut dire que l'interprète, dégingandé, osseux, le visage couronné de cheveux

lisses et affublé d'incroyables lorgnons, semble sortir tout droit des pages du romancier.

Le film a fait scandale. Que des représentants du N.P.D. (Neue Partei Deutschlands, le parti néo-nazi d'Allemagne occidentale) aient protesté, ne peut étonner personne. Non plus que l'envoi massif, par d'anciens porteurs de décorations hitlériennes, de lettres prenant la défense de « la dignité des soldats allemands » et demandant une interdiction pure et simple, ou les tracts diffusés à Francfort-sur-le-Main par 75 (I) associations d'ex-militaires de la Wehrmacht. Le fait que les deux fils de Willy Brandt, maire de Berlin-Ouest, ministre des Affaires étrangères et vice-chancelier, puis chancelier tout court, interprètent les principaux rôles, n'était pas pour arranger les choses. Le « Spiegel » a rapporté en quels termes le chancelier Erhard s'était indigné du préjudice causé à « ce symbole national qu'est la croix de fer, en faisant porter la Ritterkreuz à quelqu'un en maillot de bain ». Le ministre des Finances Franz-Joseph Strauss n'allait pas tarder à lui faire écho dans un débat au « Bundestag » le 21 septembre 1966 : « Je tiens à dire... que la présentation de hautes décorations portées par les jeunes fils de politiciens en vue — et ce, à Dantzig, dans l'adaptation cinématographique d'un texte de Günter Grass — doit être immédiatement interdite ou ne connaître aucune diffusion ». Bien entendu, aucun des protestataires n'avait vu le film. Celui-ci n'eut pourtant aucun ennui avec la « Freiwillige Selbstkontrolle » (Commission d'auto-censure — ! —), mais le ministère de l'Intérieur exigea son envoi à Bonn pour examen supplémentaire, mesure illégale et encore sans précédent. A la suite de quoi, le gouvernement demanda des coupures et, en cas de refus, le remboursement des 300 000 marks attribués en prime au scénario. Pohland n'ayant pas voulu s'incliner, on le menaça de ne plus jamais lui accorder de subvention à l'avenir. Il fallut l'intervention personnelle de Brandt pour que soient effectuées quelques coupures.

Le film, dont la carrière a été confidentielle, demeure, tel qu'il est, infiniment plus grinçant que les deux premières œuvres de Spieker et une parfaite illustration de la perversion de l'individu en temps de guerre. Et l'on se prend à rêver de ce qu'il serait advenu en France d'une entreprise comparable sur la croix de guerre ou, même, la Légion d'honneur.

Il reste à dire un mot de la remarquable partition musicale écrite et interprétée par Attila Zoller, guitariste d'origine hongroise émigré aux Etats-Unis en 1959, à qui l'on devait déjà la musique du *Pain des jeunes années*. Comme Miles Davis dans *Ascenseur pour l'échafaud*, Zoller a improvisé devant l'écran du studio de Berlin où lui était projeté le film. J'aime moins les thèmes enregistrés en trio (avec Jimmy Owens à la trompette), mais toute la partie du quartette est splendide, qu'il s'agisse du thème de Mahlke, le thème du générique, dont le swing léger est une spécialité de Zoller depuis sa collaboration, à Baden-Baden, avec le bassiste Oscar Pettiford, ou de la « Conradinum Ballade », à l'élégante ligne mélodique et à laquelle le lycée fréquenté par Mahlke à Dantzig a donné son nom. Quant au thème de Pilenz, qui doit beaucoup à l'humour subtil du bassiste Ron Carter, accompagnateur de Miles Davis à l'époque, on peut le considérer comme un écho particulièrement intelligent de l'ironie même de Günter Grass.

Attila Zoller a également signé la musique du troisième long métrage de Pohland, *Tamara* (1967). L'histoire, adaptée d'un roman paru en livre de poche, a pour point de départ une affaire restée inexplicée qui mit en émoi une petite ville de la Frise orientale. Une jeune fille est trouvée morte dans un train. Personne ne peut — ou ne veut — l'identifier. Officiellement, on parle de suicide — mais personne n'y croit. Sans raison bien définie, un jeune publiciste fait sa petite enquête. Partout, il ne rencontre que méfiance, animosité et peur. De son côté, un riche et influent fabricant de spiritueux

(Wolfgang Preiss) s'efforce d'embrouiller les choses : son fils et sa femme (Barbara Rütting) semblent compromis. Le jeune enquêteur finit par capituler et le mystère reste entier —. Un démarrage de « policier » classique (c'était aussi celui de *La Morte de Beverly Hills*), une intrigue confuse et parfois aussi irréaliste que dans certains films noirs américains, un dénouement à résonance satirique. Mais la satire, cette fois, ne va pas très loin. Prisonnier d'un sujet passablement banal, et peut-être échaudé par le scandale *Katz und Maus*, Pohland paraît avoir remis toute ambition. Son film est un fourre-tout : récit discontinu, documentaire sur la côte nordique, ébats d'un couple nu dans la mer, télé-objectif, et Wolfgang Preiss qui refait son numéro de docteur Mabuse. Un coup pour rien. Attendons la suite.

Le dessinateur Christian Rischert a débuté dans le court métrage. D'abord responsable d'une firme spécialisée dans le dessin animé, il fonde en 1959 sa propre maison de production : plus de 300 films publicitaires et industriels en sept ans. De 1961 à 1967, il réalise lui-même sept courts métrages (dont deux dessins animés), plus deux films pour la télévision, et produit le *Prométhée* de Vlado Kristl, autre dessin animé de 1965. Son premier long métrage, *Kopfstand, Madam !* (Les pieds au mur, madame !), date de 1966.

« Quand une femme met sa féminité en danger, elle devient pénible », déclare le mari de Karin, l'héroïne, au cours de l'avant-dernière séquence. A quoi sa femme réplique, dans la dernière scène, et c'est le mot de la fin : « Il faut savoir nager seule ». Tel est le sujet du « film le plus osé de la jeune vague allemande » : une prise de conscience (l'écrivain progressiste Christian Geissler a puissamment collaboré au scénario et a rédigé les dialogues). *Kopfstand, Madam !*, comme *Es* et *Die Goldene Pille*, oppose le patriarcalisme de l'Allemagne traditionnelle (pour laquelle la condition de la femme se résumait dans les trois initiales « K.K.K. » — « Kinder,

Küche, Kirche » = les enfants, la cuisine, l'église —) à l'Allemagne d'aujourd'hui, mais, ici encore, la question posée dépasse les frontières de la République fédérale. Comme *Mahlzeiten*, *Paarungen* et les deux films d'Ulrich Schamoni, il aborde à nouveau le problème du couple. Mais il esquisse surtout le portrait d'une jeune Allemande qui, conformément au titre, essaie de renverser la vapeur, de retourner la situation, bref, de se libérer. Excédée des idées toutes faites de son mari, de l'ami de la famille (« Elles veulent des gosses — d'ailleurs, elles sont faites pour ça »), de son amant même, qui lui reproche d'en faire trop à sa tête, elle finit par plaquer tout le monde, emmène sa petite fille et décide de chercher du travail.

Malheureusement, seule la fin est à la hauteur du propos initial. Jusque-là, Karin, sans motif valable, ni explicite, ni simplement plausible, n'arrive pas à se décider et continue à jouer le jeu sinistre du ménage à trois. La minceur des personnages, qui confine au vide absolu, finit par peser. Une exception pourtant : le mari. Satisfait de son « bonheur » de bourgeois repu, amoureux de sa femme et, plus encore, du confort matériel et moral qu'elle lui apporte, il est l'image même de l'Allemand du miracle économique. Le personnage est réaliste. Et confirme le mépris des jeunes cinéastes allemands pour l'homme en général et le mari en particulier.

Réaliste, le style l'est moins. Rischert doit avoir deux idoles : Godard et Antonioni. Des films du premier, l'amant a hérité les tics : il vit dans une vaste pièce aux murs blancs et nus, fait entendre à sa maîtresse des chants révolutionnaires et débite du Rilke (un amusant ballet de pieds nus tempère, il est vrai, le passage d'humour) ; au demeurant — « nouvelle vague » oblige — il n'a aucun emploi bien défini, mais un appartement enviable. A Antonioni, on doit les longs silences entre « amis » et l'interminable séquence du début d'expli-

cation entre mari et femme à la cabane de la baie : les Allemands aussi connaissent l'incommunicabilité et l'ennui. Rischert, d'ailleurs, affectionne les plans longs, parfois fixes. Ainsi le spectateur a-t-il droit à une série de saynètes insignifiantes et dont rien ne lui est épargné : la leçon de danse, la partie de badminton, la pêche au brochet (une de ces joyeuses tranches de vie sur les sports de plein air dont la Fox ou la Paramount a le secret), le dîner du samedi soir, le petit déjeuner de semaine. L'auteur a tenté de donner quelque rigueur au récit en adoptant une construction géométrique présentant l'héroïne alternativement avec son mari et avec son amant. Peine perdue. Là où il aurait fallu un rythme incisif, du nerf, du mordant, on ne trouve, et la photo terne n'arrange rien, que cinéma de paresseux.

Je considère toutefois que Christian Rischert, même s'il l'a fort mal dit dans son premier long métrage, a quelque chose à dire. La conclusion de **Kopfstand, Madam !** va loin. Il y a peut-être beaucoup à attendre d'un nouvel auteur qui encourage toutes les femmes pour lesquelles le mariage ne représente plus qu'une vie ratée, à s'émanciper, en brisant, s'il le faut, le cadre étouffant, mais tabou de la famille, et qui déclare : « J'ai commencé à faire des films parce qu'une sorte d'intention politique m'a amené à chercher des moyens de m'exprimer, de communiquer avec les autres. J'ai donc voulu avoir une activité politique par le cinéma... Peut-être est-il symptomatique et, partant, intéressant que tout contexte vraiment politique soit absent de mon film, que ses personnages agissent, comme c'est mon cas, de façon tout à fait extérieure à la politique. Dans la mesure même où ils se comportent en êtres apolitiques, ils sont plus proches de la réalité que si je les avais implantés de force dans une fiction politique » (déclaration à « Film »). Les problèmes du couple expliqués par la dépolitisation bourgeoise et

l'indifférence absolue aux questions sociales ? Pourquoi pas ? Karin, et c'est un grand pas en avant par rapport à l'Elisabeth de **Mahlzeiten**, découvre le monde des travailleurs en allant chercher son mari dans le port de Hambourg (il est ingénieur de chantier naval) et renonce à sa vie facile de femme au foyer pour devenir effectivement responsable.

Les points communs ne manquent pas entre **Kopfstand, Madam !** et **Der Sanfte Lauf** (Le cours des choses, 1967). Haro Senft, comme Christian Rischert pour le précédent, en est l'auteur complet (scénario, production, réalisation, montage) et, comme lui, commença par fonder sa propre maison de production (1954). Ainsi put-il réaliser une bonne demi-douzaine de courts métrages, films expérimentaux ou industriels pour la plupart, et produire un court métrage d'Herbert Vesely et le moyen métrage de Bernhard Wicki **Warum sind sie gegen uns ?** Parmi ses courts métrages : deux films sur la centrale atomique de Kahl (respectivement Premier prix du Festival industriel de New York et Grand Prix du Festival de Bergame 1961), **Auto Auto**, primé à Mannheim en 1964. Son premier long métrage, **Ein Anlass zum Sprechen** (Une occasion de parler, 1966), était un documentaire sur l'Académie du cinéma de Prague et les jeunes réalisateurs tchécoslovaques. Fondateur avec Ferdinand Khittl du groupe D.O.C. d'où devait sortir le groupe d'Oberhausen, signataire du Manifeste d'Oberhausen, co-fondateur du « Kuratorium Junger Deutscher Film » qui devait subventionner **Der Sanfte Lauf**, président avec Horst Manfred Adloff de l'Association des nouveaux producteurs allemands de longs métrages, Haro Senft a donc joué un rôle particulièrement important dans la naissance du jeune cinéma.

Comme Rischert, Senft s'intéresse au monde d'aujourd'hui : (par rapport au reste de la production allemande) « mes films devraient être plus actuels, plus réalistes, plus modernes du point de vue de l'expression cinéma-

tographique » (déclaration à « Filmkritik »). Et **Der Sanfte Lauf**, comme **Kopfstand, Madam I**, est un film sur la libération de l'individu : « un plaidoyer en faveur de l'émancipation de l'homme (et non plus de la femme), qui s'attaque en même temps à l'indifférence d'une société trop accueillante ». Senft, enfin, raconte aussi, comme Rischert, l'histoire d'un amour raté, celle de Bernhard et Johanna. Bernhard voulait devenir ingénieur, mais a dû interrompre ses études à la suite d'une bagarre dans un bar et se contenter d'entrer comme employé dans une maison d'appareillage électrique. Déçu par sa première rencontre avec Johanna, dont il attendait sans doute trop, c'est surtout par provocation envers lui-même qu'il continue de fréquenter la jeune fille. Le père de celle-ci, Richard Benedikt, entrepreneur en bâtiment, trouve Bernhard sympathique et passe un important contrat avec la firme où il travaille, afin de permettre à Bernhard de montrer enfin ses capacités réelles. Ignorant le rôle joué par Benedikt, Bernhard croit avoir réussi tout seul et retrouve son assurance perdue. Assurance qu'une nouvelle prise de contact avec le milieu de Johanna va détruire à nouveau. Il entreprend alors avec elle un voyage à Prague, dans l'espoir de reprendre emprise sur lui-même, mais comprend vite que ce départ était essentiellement une fuite. Au retour, un collègue lui révèle les manœuvres auxquelles il doit son succès professionnel. Placé devant l'alternative : abandonner ou se révolter, Bernhard préfère une autre solution. Il accepte la situation et continue, bien décidé à faire vraiment ses preuves et, qui sait, à transformer tout ce qui lui déplait autour de lui.

Senft a mis pas mal de son expérience personnelle dans le personnage de Bernhard. Le point de départ du scénario lui a été inspiré par les jeunes techniciens de l'usine de Kahl à l'époque où il tournait ses courts métrages sur la première centrale atomique d'Allemagne occidentale : beaucoup se déclaraient mécontents de

leurs conditions de travail, de l'esprit borné de leurs supérieurs et de l'appareil administratif dont ils étaient prisonniers. De plus, le film est en partie autobiographique. Elevé à Prague où il a fait ses études sous l'occupation nazie, sa première expérience de la vie a été celle de la torture physique et morale de l'individu, celle de la terreur, et, comme Anita G., il en a sans nul doute été marqué. Comme dans **Abschied von gestern**, ce sont le conflit entre individu et société, la critique sociale, le mépris de l'Allemagne du miracle économique qui sont au centre du film. Bernhard est un solitaire, laconique et hypersensible, un isolé dans le monde qui l'entoure. Son tempérament, sa maladresse avec les femmes en sont d'abord responsables. Mais aussi ce jour funeste où il roua de coups un nazi irréductible, ce qui lui valut quelques mois de prison avec sursis, un début de casier judiciaire et le renvoi de l'École supérieure où il poursuivait ses études. Désormais, il ne sera plus qu'un étranger au milieu de gens qui ont réussi et sont tous du même bord, un râleur invétéré, figé le plus souvent dans un silence hautain, explosant parfois de colère et de dégoût. Ce n'est pourtant pas que son entourage le repousse. Au contraire. On s'emploie, avec une jovialité quelque peu condescendante, à faire de lui quelqu'un. Le directeur de l'usine par exemple, dont la robuste carrure et la voix assurée suffiraient à inspirer la confiance et qui finit par mettre à sa disposition une section de recherches où il pourra, avec une équipe de collaborateurs, se livrer à des expériences. Et que dire du père de Johanna ? Bernhard ne formule pas son hostilité. Elle n'est pas le fruit d'une conviction politique. Il ne cherche même pas à analyser la société à laquelle il est livré, et réagit de façon essentiellement inconsciente, spontanée. Ce qui ne l'empêche nullement de ressentir comme autant d'injures les bonnes paroles qu'on lui prodigue, et de comprendre très vite qu'on ne le considère pas comme un être

humain, mais comme un produit rentable sur le marché capitaliste. On le verrait bien, en d'autres circonstances, manifester son refus des technocrates en descendant dans la rue et en construisant des barricades. Le dénouement, qui rejoint celui de **Schonzeit für Füchse**, ressemble à une capitulation. Mais l'acceptation, la résignation, l'intégration de Bernhard ne sont qu'apparentes. Moins audacieux que la Karin de **Kopfstand, Madam I**, mais plus conscient qu'Anita G., il ne semble pas décidé à se laisser exterminer. Tout espoir n'est pas perdu. **Der Sanfte Lauf** « est une protestation, mesurée, mais suffisamment claire, contre un ordre social qui l'a déjà entièrement assimilée pour mieux assurer ses positions » (« Filmkritik », juin 1967).

Film de scénariste, **Der Sanfte Lauf** a été réalisé à l'image du personnage principal. Haro Senft, qui ne cache pas non plus son admiration pour Godard et Antonioni (et pour Ewald Schorm), se garde de trop préciser les individualités qu'il met en scène afin de souligner la valeur générale de son propos. Il se refuse de même tout pittoresque, toute fioriture, tout effet qui pourrait distraire l'attention du sujet proprement dit. Aussi bien dans la photographie que dans le montage. Rendant compte également d'un drame intérieur, son film est tout entier centré sur des personnages, des attitudes, des gestes, montrés, un peu comme dans **Alle Jahre wieder** et plus encore que dans **Kopfstand, Madam I**, de façon tout à fait traditionnelle. Les dialogues mêmes sont aussi sobres que les images : la première rencontre avec Johanna se déroule presque sans paroles, des déplacements en voiture, muets, se terminent simplement par deux, trois répliques, une scène d'amour silencieuse s'achève sur le heurt brutal de deux courtes phrases. On peut considérer Senft comme l'anti-Kristl : c'est un cinéaste de l'économie.

Après **Tamara**, 1967 aura été l'année de deux autres films « policiers », les deux premiers longs métrages

de Klaus Lemke, l'un des benjamins du nouveau cinéma allemand : **48 Stunden bis Acapulco** (A 48 heures d'Acapulco) et **Negresco xxxx — Eine tödliche Affaire** (Negresco xxxx — Passion fatale).

La genèse d'**Acapulco** caractérise à la fois le film et son auteur. L'acteur de télévision Dieter Geissler propose un jour à Lemke, autour d'un verre de whisky, les 40 000 marks qu'il a économisés, pour tourner un film. Tous deux se rendent ensuite chez le propriétaire du restaurant munichois « Scotch-Casino », Peps Kommer, Lemke imagine sur-le-champ une intrigue criminelle et une heure plus tard, fonde avec ses nouveaux associés la « Seven Star » qui produira le film ; capital : 260 000 marks.

Frieda Grafe raconte ainsi le scénario, de Lemke et son complice habituel Max Zihlmann (« Filmkritik », décembre 1967) : « Au début du film, un personnage assez âgé, qui utilise les services d'un jeune homme, plus exactement : qui voudrait se servir de son penchant pour l'aventure. Avec une grosse somme d'argent, le jeune homme part pour Rome d'où il doit ramener des documents, importants pour les affaires de son patron occasionnel. « L'espionnage industriel est aujourd'hui l'affaire par excellence ». La phrase n'est pas extraite d'**Acapulco**, mais de **On ne vit que deux fois** ; c'est que les deux films procèdent du même esprit : le white collar crime. Le jeune homme, Frank Murnau (Dieter Geissler), part en compagnie de la fille du « patron » (Christiane Krüger — la fille d'Hardy Krüger —), qui l'aime et ne peut comprendre la fascination que tout cet argent exerce sur lui. Apparaît alors une seconde fille, Monika (Monika Zinnenberg) ; Murnau est amoureux d'elle, mais elle est l'amie d'un vieil homme qui réside à Acapulco et qu'intéressent les papiers mêmes que Murnau doit ramener en Bavière. Monika affirme que son ami est prêt à offrir bien plus que le « patron ». Elle prend l'avion pour Acapulco, où elle doit attendre

Murnau et préparer la négociation. Double promesse qui ne sera pas tenue. Murnau n'aura ni l'argent, ni Monika. A Acapulco, il sera abattu par les hommes de main du vieux. Les papiers resteront introuvables, et personne ne pourra en tirer profit ».

La réalisation marque d'abord un retour partiel, mais conscient et organisé, à l'esthétique du cinéma muet. Très peu de dialogues, de nombreux gros plans (parmi lesquels de très belles images de visages féminins), une utilisation systématique de la pellicule colorée : brune pour la plupart des intérieurs, rouge pour la brève séquence tournée dans les terres aux environs d'Acapulco, gris-bleu pour le plan-flash d'une lame jaillissant d'un couteau, etc... Tout le film, si l'on veut bien en étudier la courbe de température, est un peu à l'image de ce plan : froid comme l'acier, de ce couteau comme des revolvers et des multiples voitures et avions qui transportent le héros. Seule, et placée comme par hasard au milieu du film dont elle constitue le véritable sommet dramatique, la séquence italienne est un moment soudainement brûlant : dans une villa dévorée de soleil, sur une plage déserte, une passion violente réunit deux personnages peu avant d'être tout aussi brutalement interrompue par la mort. Rencontre magique, coup de foudre, amour fou.

Lemke adore les grandes villas isolées et ultra-modernes, peuplées d'une faune d'origine indéfinie, très snob et parfaitement en marge. C'est son côté fellinien. Décors, accessoires, costumes et personnages eux-mêmes sont placés sous le signe d'une sophistication exacerbée. Animés par une histoire criminelle archi-conventionnelle et qui professe un mépris superbe pour la vraisemblance la plus élémentaire, ils finissent par créer un climat totalement onirique que viennent accentuer des maladresses, voulues ou non, dans l'interprétation (Monika Zinnenberg) ou la mise en scène (la bagarre sur le toit de la villa italienne). Mais Lemke,

qui déclare être venu au cinéma « à la suite de visions répétées de **Madame de...**, **Rio Bravo** et d'une trentaine d'autres films », dont les réalisateurs favoris sont Hawks, Walsh, Ford et Lang et qui doit connaître le cinéma hollywoodien de A jusqu'à Z, a tout le talent qui manque à son ex-confrère de « Film » Eckhart Schmidt, dont il partage d'ailleurs les goûts. Il réussit du premier coup là où **Jet Generation** (qui pourrait être le titre de **48 Stunden bis Acapulco**) a échoué. Il aime le travail bien fait : « Tout a commencé par le fait que nous n'avons pas aimé l'utilisation de la caméra dans plusieurs « films de jeunes », la caméra portée, cette caméra bien trop agitée pour notre goût et tout le maniérisme qui en résulte. Ce qui nous paraît décisif, c'est ce qui se passe devant la caméra, on ne doit remarquer aucun effet de caméra » (déclaration à « Filmkritik »). Les images de son film sont à l'opposé du « cinéma-vérité », la bande-son, tant pour la musique que pour l'utilisation du son direct, rend caducs dix ans de cinéma français, son montage est serré à en être étouffant, sa chute excellente. Les agresseurs de Murnau n'ont pas retrouvé la clé du casier où il a mis en sûreté la serviette aux documents : « Il n'avait pas la clé », rapporte l'un des tueurs au vieux milliardaire, dont la voiture s'éloigne dans la nuit. De façon beaucoup plus concertée que Pohland dans **Tamara**, Lemke se réfère constamment au film noir. Les conclusions de Raymond Borde et Etienne Chaumeton s'appliquent ici à merveille : « Il y a, dans cette incohérente brutalité, quelque chose qui tient du rêve... L'ambivalence morale, la violence criminelle et la complexité contradictoire des situations et des mobiles concourent à donner au public un sentiment d'angoisse ou d'insécurité » (« Panorama du film noir américain » — 1955 — pp. 12 et 15). Au total, **48 Stunden bis Acapulco** est une œuvre fascinante, comme le cinéma allemand n'en a jamais connue.

Negresco semblait respecter les règles du jeu posées

par **Acapulco** (« action, sexe et crime »). On pouvait craindre pourtant une œuvre beaucoup plus hétérogène, facile, commerciale, une simple version de luxe de la précédente. La publicité y contribuait complaisamment : la principale interprète avait mis plusieurs avions à la disposition de son metteur en scène, l'un des acteurs sa super-voiture de sport italienne, Brigitte Bardot son yacht personnel... De son côté, le générique avait quelque chose d'inquiétant : Gérard Blain et Serge Marquand dans les principaux rôles masculins aux côtés de Paul Hubschmid, l'un des bons-à-tout-faire du cinéma de papa. Plus le pianiste de jazz Errol Garner à titre d' « invité ». L'hôtel Negresco et l'aéroport de Nice-Côte d'Azur, Beaulieu-sur-Mer, le « Walther Palace » de Pontresina, Saint-Moritz, l'hôtel Hilton à Berlin et le « Blow-up », boîte munichoise à la mode, pour le dépaysement : moins exotique, mais plus snob que les décors d'**Acapulco**. Le comble du racolage : avoir engagé Ira de Furstenberg, princesse authentique déjà célèbre dans la chronique mondaine, pour incarner l'héroïne (« en mini-robe, à la réception d'un grand hôtel, parée de fourrures lors de sa fuite devant l'assassin en hélicoptère, en bikini dans la baie de Nice »). Autant de craintes sans fondement. J'en déduis une double confirmation : il ne faut jamais s'encombrer du moindre a priori en entrant dans une salle de projection, on peut décidément faire confiance à Lemke. Peu m'importe que cette histoire de photographe de mode vienne après **Blow-up** et **Jet Generation** : ce qui transparaît du propos d'Antonioni m'assomme, le film de Schmidt manque totalement d'inspiration. Le charme de **Negresco**, plus encore que celui du premier **Lemke**, est celui d'une bande dessinée de qualité, dont les principaux moteurs ont nom Violence et Aventure, Amour, Argent et Jeu. J'aime ces phrases, sibyllines à la Blake Edwards, prémonitoires comme chez Robert Aldrich ou puissamment synthétiques : « Laura a agi de façon

incroyablement inconséquente en essayant de faire croire à Charly que Parrish avait donné l'ordre d'abattre Berliner ». J'aime les trois thèmes musicaux dont, pour reprendre un autre texte publicitaire, Klaus Doldinger a fait « de monumentales coulisses sonores ». J'aime, en un mot, ce film plus fonctionnel que la plus minutieuse super-production américaine et qui fait mouche à chaque mesure, à chaque mot, à chaque image, ce cinéma non-pensant, peu sérieux et à la rafraichissante naïveté, ces « produits de consommation » dont parle Ulrich Gregor, « pour des intellectuels fatigués » dont je me réjouis de faire partie.

Sans doute y aurait-il enfin beaucoup à dire des cinéastes de la télévision auxquels il faudrait consacrer (ainsi d'ailleurs qu'aux auteurs de courts métrages) un chapitre, voire un volume spécial. En très gros, trois constatations s'imposent :

— la télévision joue un rôle de tremplin, des cinéastes y font leurs premières armes, avant de passer au cinéma proprement dit. Ainsi en a-t-il été pour Johannes Schaaf, Rainer Erler, Franz-Josef Spieker.

— co-producteur de certains longs métrages du jeune cinéma, elle contribue directement à asseoir certaines réputations : la télévision hessoise a co-produit le second long métrage de Jean-Marie Straub et la télévision bavaroise le deuxième grand film de George Moore.

— certains films entièrement produits par et pour la télévision parviennent parfois dans les salles de cinéma, révélant d'emblée un auteur à suivre. Tel a été le cas de Peter Fleischmann, ancien élève de l'I.D.H.E.C., ex-assistant de Jean Dewever (**Les Honneurs de la guerre**), Jacques Rozier (**Adieu, Philippine**) et Robert Menegoz, avec son premier long métrage, **L'Automne des gamblers**, produit par la télévision bavaroise. Effectivement diffusé sur les petits écrans où il n'est passé qu'amputé de moitié, mais présenté dans un grand cinéma de Munich et sorti ensuite en version

intégrale à Berlin dans une salle « Art et Essai », le film de Fleischmann semble avoir quelque peu dépassé son auteur. Lors de la conférence de presse qui suivit sa projection au Festival de Tours 1968 (en section « Information », ses 61 minutes lui interdisant d'être « en compétition »), le réalisateur, légèrement troublé par la chaleur d'un public sensible surtout au témoignage sur l'Allemand moyen d'aujourd'hui, déclarait : « Ce n'est pas un film », « Je ne suis pas sociologue ». Voire. Car cette suite de scènes tournées en septembre 1967 à Munich dans le style enquête filmée, ce montage d'interviews qui promène le spectateur à travers la ville, du « Garage Sultan » à la « Fête d'Octobre » en passant par le « Jardin anglais », convergent, de façon très étudiée, vers un double portrait ; celui, sympathique, des « gamblers » (mot allemand pour désigner les « beatniks ») et celui, passablement inquiétant, d'« une société invivable », qui les a engendrés, contre laquelle ils sont en réaction permanente et qui, maintenant, les rejette, en attendant de pouvoir les condamner autrement que moralement : « S'ils couchent dans le parc », dit Fleischmann, « c'est atteinte à la protection de la nature », « Tous ceux avec qui j'ai tourné, ont été emprisonnés entre temps ». Il faut avoir entendu ces petites gens prendre la défense de leur « bon mark » au nom du vieux tabou Travail (le film se situe au début de la crise financière qui frappa l'économie allemande à la fin de 1967). Il faut avoir entendu, entre autres, cette jeune serveuse de brasserie s'indigner de l'invasion « gambler » (il n'y en avait en fait pas plus de vingt ou trente à Munich à l'époque) et déplorer l'absence d'un Hitler capable de les remettre au pas, pour comprendre le monde de tortionnaires en puissance dans lequel nous vivons. Le témoignage dépasse Munich. Quelques mois plus tard, un Berlinois assistant à une manifestation d'étudiants contre la guerre du Viet-Nam s'exclamait : « Si Hitler était là, ça ne se passerait

pas comme ça ! ». Le phénomène n'est même pas typiquement allemand, il n'est que le reflet précis d'un état d'esprit bourgeois attaché à des valeurs traditionnelles internationales. En mai 1968, lors d'une manifestation pour la « liberté du travail » devant le lycée Michelet, porte de Versailles, à Paris, un père d'élève, aussi haineux que ses congénères de **Furie**, exhortait les flics contre les grévistes groupés derrière les grilles : « Flinguez-moi tout ça ! ». La télévision d'Etat a bien souligné l'avertissement contenu implicitement dans le film lorsqu'elle a coupé « beaucoup » de répliques où se manifestait expressément le regret d'Adolf. Contenu implicite si tristement proche de la réalité qu'« une pauvre femme d'ouvrier » déclara à Fleischmann après une projection : « Dommage que le gouvernement n'ait pas vu ce film, il pourrait prendre des mesures pour exterminer cette vermine ». Elle ne faisait d'ailleurs qu'expliquer le mot « Gammeler », que l'on peut rattacher à la racine de l'adjectif « gammelig » = lubrique, corrompu. Le seul regret à formuler à propos de **L'Automne des gamblers** concerne les gamblers eux-mêmes. Dans ces groupes de jeunes garçons (peu de filles) issus de milieux variés, pratiquement pas un seul anarchiste convaincu, pas un seul révolutionnaire en puissance. Le stade « gambler » n'est, pour eux, ils le disent et le répètent, qu'une expérience transitoire avant qu'ils ne rentrent sagement dans le rang et, qui sait, qu'ils ne vouent à leur tour leurs successeurs à l'extermination planifiée. Le seul vrai beatnik du film vient du Canada... Il n'est pas interdit de voir dans les gamblers allemands les derniers descendants des « Wanderer » romantiques, une simple variante moderne de ces « propres à rien » à la Eichendorff promenant, tout au long des routes, une souriante flemme.

Le premier long métrage véritable de Peter Fleischmann, **Scènes de chasse en Bavière**, a été présenté dans le cadre du Festival de Cannes 1969

(Semaine internationale de la Critique) — « On n'a pas de droit quand on est contre la nature ». Cette phrase définitive d'une paysanne de Basse-Bavière, travailleuse acharnée et catholique pratiquante, résume à merveille cette adaptation d'une pièce de Martin Sperr (qui joue dans le film le rôle d'Abram, le mécanicien pédéraste), écrite à l'âge de dix-neuf ans, rassemblant des souvenirs d'enfance et jamais représentée en Bavière. Ces **Scènes de chasse** auraient pu être n'importe quoi : un documentaire satirique sur le milieu rural bavarois, une mise en boîte du « Heimatfilm », un apologue moralisateur sur la bêtise, la misère et la violence. En fait, Fleischmann, presque aussi discret qu'à Tours à l'issue de la projection de son film au « Studio de l'Etoile » le 3 juin 1969, mais plus ouvert en conversation privée, a bien voulu commencer par reconnaître qu'il s'agit d'« un film de démonstration » sur « le fascisme quotidien ». Ce fascisme se présente comme une « escalade de l'agressivité » à l'intérieur d'une communauté refermée sur elle-même. Et cela, à trois échelons :

— Les gens « normaux » s'en prennent à leurs semblables : la famille du maire se moque « gentiment » de l'institutrice venue lui rendre visite le jour où l'on tue le cochon (« Elle n'a pas besoin de cervelle, elle est assez intelligente comme ça »).

— Les gens « normaux » agressent « les autres ». Un groupe de Turcs, ouvriers agricoles, sert de « têtes » à la maison du maire (on les arrose sauvagement au jet après la moisson, on les raille au moment de leur départ : « Alors, fini le rôti de cochon ! Maintenant ceinture ! »). Un simple d'esprit est, comme il se doit, la proie de tout le pays : sa mère lui court après pour lui flanquer une raclée, le mécanicien le cajole sur le pont de l'autoroute, le petit garçon de la charcuterie lui fait des misères. Un infirme subit le mépris de chacun (les gens le prennent méchamment à partie sous prétexte qu'il se fait entretenir par une veuve). La

jeune putain communale, Hannelore, est la cible favorite de tous (on la déculotte en public pendant le dépeçage du cochon). L'homosexuel, lui, attire la haine : pressé de réflexions perfides et salaces et de questions gênantes, accusé d'avoir « en plus » engrossé Hannelore, il ne peut finalement prendre le car qui le ramènerait à la ville et se trouve traqué, acculé au crime et livré à la police.

— Les « anormaux » se dévorent entre eux : le simple d'esprit lance une bûche à la tête d'Hannelore, tout imbu qu'il est des préjugés bourgeois de son milieu, lui-même est victime des avances du pédéraste, l'infirme oblige la putain à se donner à lui, puis la menace (« Si tu dis un mot à la Maria, je t'envoie ma pelle sur la tête ! »), l'homosexuel en fuite est pratiquement contraint par Hannelore à la poignarder...

Fleischmann se rallie à la définition d'Eugen Kogon — « L'Etat S.S. » — (« Les victimes sont obligées d'agir avec les mêmes procédés que leurs bourreaux ») et aux conclusions des recherches biologiques de Konrad Lorenz sur « L'agression ». En ce sens, son film est, aussi, une étude clinique, figolée dans les moindres détails. Le réalisateur, cette fois, ne s'oppose pas à l'idée que son œuvre pourrait bien être également la féroce dénonciation d'un état d'esprit pré-fasciste chez les paysans bavarois, dans cette province prédestinée qui vit successivement s'épanouir le N.S.D.A.P. et le N.P.D. et où l'on trouve aujourd'hui « les écoles les plus sous-développées d'Europe ». Il n'a pas son pareil pour capter le détail réaliste ou significatif : l'auberge se préparant à accueillir les hommes à la sortie de la messe, le départ de la moissonneuse-lieuse aux champs, le jour du cochon sont de grands moments de Vérité, de cinéma typique, qui relèguent **Farrebique** à sa juste place. Les « raffinés » pour qui un viol doit être signé Doniol-Valcroze, feront la fine bouche devant ces scènes quotidiennes devenues

étonnantes dans le cinéma d'aujourd'hui, où l'on voit un fermier, excité par les mamelles pendantes d'une jeune paysanne à la traite, la menacer d'une fourche de fumier, les femmes assister impavides aux ébats d'un taureau en rut, les gosses du village mimer en riant un accouplement pédérasique. Et ces plans qui relèvent d'un « cinéma-vérité » jusqu'alors imaginaire où un paysan annonce à la cantonade : « Je vais m'asseoir en plein milieu et en chier en gros tas », où Hannelore finit par regimber en disant : « Vous vous imaginez tous que vous pouvez me monter dessus », où le maire ouvre en ces termes sa campagne électorale : « Mon discours sera bref : qu'on serve un litre de bière à tout le monde... Sur mon compte ! ». Je suis petit-fils de paysan et j'assure que ces divers moments sont le reflet fidèle d'une réalité qui pue la bouse à plein nez. De plus, le film constitue une incroyable galerie de « gueules », qu'annonçait, dès la première séquence, une magnifique série de gros plans à la messe. Fleischmann, du reste, a joué la carte du réalisme à tout prix : plus de la moitié des personnages sont interprétés par des non-professionnels du village d'Unholzing (Basse-Bavière) et Hannelore, jouée par une actrice « assez mauvaise » incapable de parler bavarois, fut doublée par une fille de ferme. La direction d'acteurs est stupéfiante et il faut s'appeler Louis Marcorelles pour prétendre pouvoir distinguer les professionnels des autres. Ce qui n'exclut ni l'humour (le jour où la famille tue le cochon, la petite pin-up maison se fait rabrouer parce qu'elle se coiffe au-dessus des tripes à saucisse), volontiers sarcastique (toutes les interventions musicales se font sous forme de joyeuse tyrolienne ou de romance sentimentale, et le film se termine sur la traditionnelle chanson à boire bavaroise : « Ein Prosit der Gemütlichkeit » — Levons nos verres en amis ! —), ni la gravité : le plan brutal présentant les villageois partant à la chasse à l'homme est d'une remarquable

efficacité. Et c'est précisément cette parfaite adéquation de la mise en scène au sujet qui rend le film passionnant : ses 90 minutes semblent ne durer qu'un quart d'heure. L'avertissement lancé par Fleischmann (et il n'est, évidemment, pas seulement valable pour la Bavière) n'en est que plus percutant. La formule de Michel Ciment (programme de la Semaine de la Critique) est parfaite : « Le doigt est posé sur la fêlure essentielle de notre société répressive ». Fleischmann, qui prend décidément le parti de l'intelligence face aux préjugés, a cette vertu rarissime dans le jeune cinéma allemand : la méchanceté ; comme dans *Freaks*, ce sont les gens « normaux » qui font figure de monstres. « Je suis plus proche de Bunuel que de Godard », a déclaré (à « Positif »), le réalisateur de *Scènes de chasse en Bavière*. On ne saurait mieux dire. Son film est un chef-d'œuvre absolu.

Comme il fallait s'y attendre, l'entreprise n'est pas allée sans difficultés. Le producteur, Rob Houwer (*Mord und Totschlag, Tatouage*), dépassé par les auteurs, mais paralysé par les 300 marks du « Kuratorium », imposa le noir et blanc au lieu de la couleur prévue par Fleischmann en référence directe au « Heimatfilm ». Lors de la première, fin mai 1969, à Landshut, chef-lieu du canton où le film fut tourné, deux députés locaux, scandalisés, sortirent pendant la projection déclarant qu'ils allaient « faire interdire le film ». A la fin, la moitié de la salle sifflait. Le réalisateur dut sortir derrière le cordon de protection formé par... les villageois d'Unholzing, qui avaient trouvé le film très drôle et beaucoup ri (« Pour eux, c'était une comédie »). *Scènes de chasse en Bavière* est sorti le 1^{er} juin dans sept agglomérations bavaroises (« Il est normal que les Bavarois soient les premiers à le voir »), et Fleischmann conclut, sans sourire : « Ça marche très bien, il y a des émeutes, c'est une bonne affaire pour M. Houwer ».

CARACTERES GENERAUX

Le bilan est incomplet. Mais, des **Demi-Sel** (1956) à **Scènes de chasse en Bavière** (1969), un certain nombre de caractères généraux se sont dégagés. Et d'abord la diversité : « Le jeune cinéma allemand », dit Peter Schamoni, « offre une grande variété de tempéraments, de talents originaux, et il en résulte que les films sont différents les uns des autres. Il n'existe aucun groupe ou équipe qui poursuit un intérêt particulier, mais il s'agit de personnalités très variées, qui entrent en concurrence les unes avec les autres : chacun fait son film ». Cette diversité fondamentale se retrouve dans les genres abordés : portrait historique ou psychologique, peinture sociale, adaptation littéraire, fantaisie burlesque ou comédie, film à thèse, histoire policière. Ne sont guère absents que le western, suffisamment représenté dans le reste de la production ouest-allemande, la comédie musicale (mais le jeune cinéma allemand sait utiliser à l'occasion une bonne partition de jazz), le film fantastique qui, depuis l'âge d'or du cinéma muet, n'a fait en Allemagne que de rares apparitions. Les thèmes sont déjà plus limités : l'histoire de l'Allemagne contemporaine et la violence dans le monde d'aujourd'hui, l'amour, le mariage, l'enfant et le conflit père-fils, les artistes et leurs problèmes. Quant aux personnages, qu'ils soient hommes ou femmes, architectes ou étudiantes, dessinatrices ou oisifs, chanteurs ou infirmières, grands-parents, parents, jeunes mariés, célibataires ou adolescents, ils appartiennent presque tous à l'Allemagne des années 60 et permettent de reposer sans cesse les mêmes questions : l'antagonisme entre la vieille et la jeune génération, le couple, la femme. Rappelons quelques titres :

- sur jeunes et vieux : **Schonzeit für Füchse**, **Tatouage**, **Der Findling**, **Paarungen**, **Die Goldene Pille**, **Professor Columbus**, **Katz und Maus**, **L'Automne des gamblers**.

- sur le couple : **Der Damm**, **Mahlzeiten**, **Mädchen Mädchen**, **Es et Alle Jahre wieder**, **Der Sanfte Lauf**, **Eine Ehe**, **Histoire d'un happy-end**.

- sur la femme : **Mord und Totschlag**, **Spur eines Mädchens**, **Engelchen**, **Jet Generation**, **Playgirl** et **Sperrbezirk**, **Abschied von gestern**, **Kopfstand Madam**. Seuls, Jean-Marie Straub, aux sujets plus ambitieux, et Klaus Lemke, spécialisé jusqu'à maintenant dans le « thriller », restent ici inclassables.

L'influence de la « nouvelle vague » française a été indéniable. Elle a pris parfois la forme d'une aide directe : Jean-Luc Godard a été le premier défenseur de **Non réconciliés** lors de sa présentation en festival et les « Cahiers du cinéma », après avoir fait campagne en sa faveur (manifeste d'Octobre 1965) et permis sa projection en France, ont apporté tout leur appui à la **Chronique d'Anna Magdalena Bach**. Louis Malle a assuré la supervision artistique des **Désarrois de l'élève Törless**. Et il est normal que ni Straub, ni Schlöndorff, ni Fleischmann n'aient tout oublié de leurs étapes chez leurs maîtres respectifs Alexandre Astruc — Louis Malle, Alain Resnais et Jean-Pierre Melville — Jacques Rozier. Volker Schlöndorff ne s'en cache d'ailleurs nullement : « Avant de mettre les pieds dans un studio de cinéma, j'avais vu en deux ans environ six à sept cents films rue d'Ulm et ailleurs. C'était dans les années qui précédèrent **A bout de souffle**, et ce qui fait déjà que je me sens lié à la « nouvelle vague », c'est que nous étions alors voisins tous les soirs dans les quatre premiers rangs de la Cinémathèque » (déclaration à « Filmkritik »). Johannes Schaaf non plus : « Ma première expérience cinématographique véritable fut **Muriel** de Resnais... J'ai été très intéressé par Godard, surtout par **Bande à part**

et la première moitié du **Mépris** » (id.). Les points communs entre la « nouvelle vague » et le jeune cinéma allemand sont nombreux :

- la plupart des réalisateurs ont débuté dans le court métrage.
- ils essaient de se détourner du cinéma standard, de sa routine, de son conformisme, beaucoup moins en ce qui concerne le sujet et le ton sur lequel il est traité, que la réalisation : petit budget (« Nos films » dit Haro Senft, « ont coûté entre 600 000 et 700 000 marks », soit la moitié de ce que coûte une production ordinaire), décors réels, son direct, acteurs non-professionnels. J'ai vu tourner Ulrich Schamoni à une terrasse de café du Kurfürstendamm à Berlin : une caméra ultra-légère et trois personnes, réalisateur, opérateur, ingénieur du son.
- ils forment, avec leurs amis scénaristes, techniciens et musiciens, une grande famille où chacun est toujours prêt à aider les autres : le producteur Horst Manfred Adloff est interprète dans **Der Brief** de Vlado Kristl, Alexander Kluge conseiller technique pour **Mahlzeiten** d'Edgar Reitz qui est responsable de la photographie d'**Abschied von gestern** d'Alexander Kluge, Peter Schamoni produit **Alle Jahre wieder** de son frère Ulrich et **Zur Sache, Schätzchen** de May Spils, etc...
- la plupart des films sont faits par de jeunes réalisateurs (moyenne d'âge : 35 ans) faisant leurs débuts dans le long métrage et ont les jeunes pour sujet.
- ce sont souvent des œuvres d'intellectuels : théoriciens (Horst Manfred Adloff, Haro Senft), critiques (Eckhart Schmidt, Franz-Josef Spieker), écrivains (Marran Gosov, Alexander Kluge, Vlado Kristl, George Moorse, Edgar Reitz, Ulrich Schamoni, Will Tremper).
- à de rares exceptions près (**Non réconciliés**, **Es**, les deux films de Kluge, **Katz und Maus**, les deux films de Fleischmann), le jeune cinéma allemand est un cinéma apolitique et petit bourgeois qui ressemble à s'y mépren-

dre, au moins sur le plan des intentions, au cinéma de papa et aux productions-types de la République de Bonn. Une fille parfaitement amoralité réussit-elle à faire disparaître un cadavre compromettant ? Le dernier plan laisse clairement entendre que le châtiment n'est pas loin (**Mord und Totschlag**). Les intellectuels et fils de famille font-ils mine, un temps, de se regimber ? Bien vite, ils comprendront qu'il vaut mieux se plier au « cours des choses » (**Schonzeit für Füchse**). Un déserteur devient-il le héros d'une histoire d'amour ? Il est abattu par la police militaire, et puis, il était Américain (**Make love, not war**). Furieusement moral, ce cinéma où le crime ne paie pas plus qu'à la Metro-Goldwyn-Mayer et où l'ordre, en règle générale, finit par triompher, exalte les valeurs traditionnelles : un ex-pensionnaire de maison de redressement n'a pas sa place dans une famille « bien » (**Tatouage, Mädchen Mädchen**) ; la pilule, c'est bien, mais les enfants, c'est mieux (**Die Goldene Pille**) ; soyez opportuniste et vous réussirez (**Der Sanfte Lauf**). D'ailleurs, voyons les personnages mis en scène : ils sont architectes de père en fils (**Non réconciliés**), sans profession définie (**Mord und Totschlag, Zur Sache Schätzchen**), écrivains (**Schonzeit für Füchse, Kuckucksjahre**), industriels (**Tatouage, Mädchen Mädchen**), photographes (**Jet Generation, Negresco**), agents immobiliers (**Es**), chanteurs (**Cavalier sauvage S.A.R.L.**), ingénieurs (**Kopfstand, Madam !**). L'échantillonnage est des plus limités : où sont les dockers de Brême ou de Hambourg, les mineurs et métallos de la Ruhr, les politiciens de Bonn, les étudiants socialistes de Berlin ? Dans une perspective historique, le jeune cinéma allemand n'est que le reflet d'une génération « miraculée », coupée de la réalité, refermée sur elle-même, puis, comme le « jeune cinéma » tchèque, en proie à une crise soudaine : la liberté. D'où certains mouvements de révolte contre l'Allemagne du miracle économique dont tel ou tel aspect se trouve dépeint sans fard : une

bureaucratie sclérosée et dangereuse (**Abschied von gestern**), un arrivisme capable d'aller jusqu'au crime (**Cavalier sauvage S.A.R.L.**), la survivance d'un culte inquiétant pour les décorations nazies (**Katz und Maus**). Même s'il traduit de loin en loin un moment de la réalité allemande contemporaine, même s'il a pu aboutir, exceptionnellement, à quelques films-témoignages authentiques, le jeune cinéma allemand ne saurait en être pour autant considéré comme un cinéma véritablement actuel, encore moins comme un cinéma engagé. Pas plus que son prédécesseur français. D'un autre point de vue, il s'agit, pour l'essentiel, d'un cinéma aliéné. Faut-il rappeler que Horst Manfred Adloff fut directeur d'usine avant d'être cinéaste, qu'Edgar Reitz et Haro Senft s'illustrèrent d'abord en tournant des courts métrages industriels, que **Chronique d'Anna Magdalena Bach**, **Mahlzeiten**, **Professor Columbus**, **Abschied von gestern** et beaucoup d'autres représentant tous les courants du jeune cinéma, ont bénéficié, d'une façon ou d'une autre, de l'aide du « Kuratorium Junger Deutscher Film », c'est-à-dire de Bonn ? Faut-il rappeler que les œuvres des jeunes cinéastes servirent au printemps 1969, dans la Grèce fasciste, à consolider les bons rapports entre Bonn et Athènes ? A la lumière des mouvements d'étudiants qui agitèrent l'Allemagne en 1967-1968 enfin, c'est à peine si le jeune cinéma peut passer, à l'occasion, pour un cinéma de contestation dirigé contre la société de consommation. A l'heure où Rudi Dutschke se faisait fusiller sur le Kurfürstendamm et où le « Spiegel », dans ses numéros des 22 et 29 avril 1968, consacrait 80 pages aux « Etudiants sur les barricades », les cinéastes de la jeune vague mettaient en chantier « Un quatuor dans un lit » et « L'érotisme à l'école ». Aucun écho sérieux de la politisation de la jeunesse, de la faillite d'une tradition universitaire périmée, des manifestations contre le trust Axel Springer. Il ne faut donc pas s'étonner si, au Festival de Berlin de juillet 1968, Johannes Schaaf,

Edgar Reitz, Christian Rischert et Alexander Kluge lui-même « n'ont pas fraternisé avec les étudiants » (« Le Monde », 4-7-1968). S'il a choisi de se pencher avant tout sur l'Allemagne d'aujourd'hui et s'il le fait d'une façon générale avec une amertume non dissimulée, le jeune cinéma, dans les trois quarts des cas, s'incline, se plie et, comme les Français devant Massu en juin 1968, se couche. J'attends avec impatience les premiers longs métrages du « scandaleux » Hellmuth Costard, auteur du court métrage **Besonders wertvoll** (1968), et des groupes indépendants de Berlin (« Die Rote Nelke » — L'Éillet rouge —) et de Munich (« Das Team »), à qui l'on doit respectivement les moyens métrages **Millionen sind stärker** et **Kermesse 1968** : trois films agressifs, trois films-chocs, trois films de combat.

Cette docilité quasi générale explique certaines productions caractéristiques comme **Alle Jahre wieder**, au point de départ et à la réalisation sans surprises. Et le manque de courage, tant dans le choix du sujet que dans son traitement, d'un courant qui semble appelé à devenir de plus en plus important et qui va de **Mord und Totschlag** à **Zur Sache**, **Schätzchen** en passant par **Paarungen** et **Mädchen, Mädchen**. Ce manque de courage, qui débouche simplement sur un non-conformisme mesuré, est à l'image de ces personnages masculins inconscients, lâches et battus d'avance à l'égard desquels les jeunes réalisateurs sont pourtant d'une extrême sévérité. Pas plus que la Révolution, l'Amour, qui appelle une certaine grandeur chez les partenaires, n'est donc présent dans le nouveau cinéma où il se solde le plus souvent par un échec. C'est là néanmoins un premier apport : déboulonnage du héros classique, refus de la happy end au profit d'un réalisme encore inhabituel dans le cinéma ouest-allemand. Réalisme qui se retrouve dans la peinture de la femme : elle a un rare sang-froid (**Mord und Totschlag**), sait réagir au bon moment (**Mahlzeiten**), se libérer de la famille (**Kopfstand, Madam !**), des préjugés (**Die**

Goldene Pille, Engelchen, Make love not war, Es) et, dans le pire des cas, met tout en œuvre pour se faire une place au soleil (**Abschied von gestern**). Même souci de réalisme dans la description du cadre géographique : Munich (**Mord und Totschlag, Der Brief, Zur Sache Schätzchen, Cavalier sauvage S.A.R.L., 48 Stunden bis Acapulco, L'Automne des gamblers**), Berlin (**Tatouage, Es, Playgirl**), Dusseldorf (**Schonzeit für Füchse, Spur eines Mädchens**), Munster (**Alle Jahre wieder**). Autres apports :

- le sens du typique, plus particulièrement dans les personnages secondaires. Rappelons au hasard : la veuve alcoolique, de **Schonzeit für Füchse**, les médecins de **Es**, l'actrice névrosée de **Cavalier sauvage S.A.R.L.** ;
- de nouvelles formes de récit : le film-document (**Chronique d'Anna Magdalena Bach**), le film-dossier (les deux premiers Kluge), le film-enquête (**L'Automne des gamblers**) ;
- une utilisation maximale du montage (**Non réconciliés, Der Brief, Der Findling**) ;
- la priorité accordée à l'image : dingue (Kristl), léchée (Reitz), luxueuse (Lemke).

Comme le jeune cinéma anglais enfin, le jeune cinéma allemand a ouvert ses frontières : le Français Jean-Marie Straub, le Yougoslave Vlado Kristl, l'Américain George Moore, le Bulgare Marran Gosov, même s'ils représentent ce qu'il y a en lui de moins solide, ou plutôt par leur don singulier (Gosov mis à part) à bouleverser vingt ans de routine, lui ont permis d'échapper « tant à l'isolement clanique qu'au nationalisme étriqué » (Jacques Belmans, « Synthèses »).

Le jeune cinéma allemand a-t-il révélé des auteurs ? Deux points de vue sont possibles. Objectivement, la quasi-totalité des cinéastes passés en revue, de Jean-Marie Straub à Klaus Lemke en passant par Edgar Reitz, Roger Fritz et Haro Senft, sont ce qu'il est convenu d'appeler des « auteurs » : presque tous ont tourné leurs

propres scénarios, la moitié sont leurs propres producteurs. Le hic est que ce cinéma « indépendant » ne l'a été que partiellement et, ayant eu trop souvent besoin de l'aide de l'Etat pour arriver à ses fins, est resté assis entre deux chaises. L'Etat, d'ailleurs, superbement démagogique, continue de surveiller les « enfants terribles » de son cinéma : non content de leur avoir accordé des subventions sans lesquelles ils n'auraient peut-être jamais existé, il décerne des récompenses aux meilleurs élèves. La lecture des Prix du cinéma allemand 1968 ne laisse pas d'inquiéter quelque peu : sur dix films primés en effet, sept films de jeunes réalisateurs. Six d'entre eux ont de surcroît représenté l'Allemagne aux festivals de Cannes, Venise, Karlovy-Vary, Mar del Plata et, naturellement, Berlin. Aucun doute n'est possible : Bonn fait tout pour s'approprier le jeune cinéma. Parallèlement, le fait de sortir d'un néant à peu près complet, encore souligné par le rôle officiel qu'on lui attribue, majore excessivement l'importance du phénomène. Aux yeux du spectateur et, chose plus grave, des nouveaux cinéastes eux-mêmes.

Qu'advient-il d'un cinéma menacé par le fonctionnarisme ? Devraient subsister seulement, en tant qu'auteurs véritables, ceux qui méritent déjà ce titre et qui ont apporté quelque chose de vraiment neuf dans la production de Bonn : des sujets (Christian Rischert, Peter Fleischmann), du mordant (Franz-Josef Spieker, Hans-Jürgen Pohland), un style (Will Tremper, Klaus Lemke). Le bilan est maigre, et de trois ans de production (1966-1968), il n'émerge que quelques titres, quatre ou cinq films importants, pas un seul vrai chef-d'œuvre : **Es, Cavalier sauvage S.A.R.L., 48 Stunden bis Acapulco, L'Automne des gamblers** et, surtout, **Abschied von gestern**. Mais Alexander Kluge a fortement déçu avec son second film. Tant il est vrai que les étiquettes ne veulent pas dire grand-chose. Si la « politique des auteurs » est impensable en bonne logique, le culte des

jeunes cinémas nationaux, on l'a bien vu avec le jeune cinéma tchèque, risque d'encenser n'importe quoi et de donner naissance à la pire des mythologies.

Un courant d'air frais vient pourtant de souffler à travers l'industrie cinématographique ouest-allemande. Aucune révolution n'en a surgi, mais un certain nombre de cinéastes ont pu se regrouper pour affirmer de diverses manières quelque chose qui semblait bien avoir à peu près complètement disparu en Allemagne : l'amour du Cinéma. Né d'une réaction d'ordre économique, le jeune cinéma allemand risque d'être étranglé par la contre-réaction officielle et de s'enliser dans un nouveau conformisme : les fausses audaces, la mode, les tics auront peut-être raison de ces élans disparates, mais conjugués, et ne caractériseront plus qu'un nouveau moyen d'entrer dans la carrière. Dès Avril 1968, la rubrique « Jeune cinéma allemand » figurant régulièrement dans la revue des « Programmes du mois » depuis Février 1967 disparaissait des colonnes de « Film », qui aura un peu joué, par rapport au jeune cinéma, le rôle des « Cahiers du cinéma » par rapport à la « nouvelle vague ». Restent en présence deux tendances, qui ne cessent de se préciser autour de quelques cinéastes à suivre : celle des intellectuels dans le vent (Straub, Kristl, Moorse, Reitz, Kluge), qui rejoint le « nouveau cinéma » international (Vera Chytilova, Michel Cournot, Glauber Rocha), celle des commerçants plus ou moins inspirés (Schlöndorff, Schaaf, Adloff, Gosov, Spils). Une dégénérescence rapide semble s'être amorcée : le jeune cinéma allemand luttera-t-il et sortira-t-il victorieux de la lutte ? La ténacité peut toujours avoir raison et des snobs et des récupérateurs. C'était l'avis du scénariste-réalisateur-producteur Hans Rolf Strobel, dans « Film », en Juin 1968 : « On semble de plus en plus prêt à capituler, sur le simple plan de la pensée créatrice comme sur celui de la pensée et de l'action réunies. Ce serait la plus belle victoire des impérialistes du cinéma. Si nous ne voulons

pas faire leur jeu, nous n'avons pas le droit de renoncer. Tout appel a un sens. Toute idée répandue a son importance. Et il n'est pas prouvé — et on ne pourra pas prouver — qu'il n'est pas possible d'éduquer les éducateurs, de révolutionner les révolutionnaires, voire, la chose réussit parfois, de manipuler les manipulateurs »

Mai 1968 - Septembre 1969.

CHRONOLOGIE DU JEUNE CINEMA ALLEMAND

1965

ES (Ulrich Schamoni).
NON RECONCILIES (Jean-Marie Straub).
ZERO IN THE UNIVERSE (George Moore).

1966

LES DESARROIS DE L'ELEVE TÖRLESS (Volker Schlöndorff).
PLAYGIRL (Will Tremper).
SPERRBEZIRK (Will Tremper).
SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (Peter Schamoni).
ANITA G. (Alexander Kluge).
CAVALIER SAUVAGE S.A.R.L. (Franz-Josef-Spieker).
DER BRIEF (Vlado Kristl).
MÄDCHEN, MÄDCHEN (Roger Fritz).
KATZ UND MAUS (Hans-Jürgen Pohland).
KOPFSTAND, MADAM I (Christian Rischert).

1967

MAHLZEITEN (Edgar Reitz).
VIVRE A TOUT PRIX (Volker Schlöndorff).
DER SANFTE LAUF (Haro Senft).
ALLE JAHRE WIEDER (Ulrich Schamoni).
TATOUAGE (Johannes Schaaf).
DER FINDLING (George Moore).
KUCKUCKSJAHRE (George Moore).
DER GRILLER (George Moore).
SPUR EINES MÄDCHENS (Gustav Ehmck).
48 STUNDEN BIS ACAPULCO (Klaus Lemke).
NEGRESKO ~~xxxx~~ - EINE TÖDLICHE AFFAIRE (Klaus Lemke).
L'AUTOMNE DES GAMMLERS (Peter Fleischmann).
DIE GOLDENE PILLE (Horst Manfred Adloff).
ENGELCHEN ODER DIE JUNGFRAU VON BAMBERG (Marran Gosov).
ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN (May Spils).
PAARUNGEN (Michael Verhoeven).
CHRONIQUE D'ANNA MAGDALENA BACH (Jean-Marie Straub).
JET GENERATION (Eckhart Schmidt).
MAKE LOVE NOT WAR (Werner Klett).

PROFESSOR COLUMBUS (Rainer Erler).
MIT EICHENLAUB UND FEIGENBLATT (Franz-Josef Spieker).
TAMARA (Hans-Jürgen Pohland).
EINE EHE (Hans Rolf Strobel et Heinz Tichawski).
EROTIK AUF DER SCHULBANK (Roger Fritz, Eckhart Schmidt et Hannes Dahlberg).

1968

SIGNES DE VIE (Werner Herzog).
ARTISTES SOUS LE CHAPITEAU : PERPLEXES (Alexander Kluge).
LIEBE UND SO WEITER... (George Moore).
DAS SCHLOSS (Rudolf Noelte).
BÜBCHEN (Roland Klick).
HISTOIRE D'UN HAPPY-END (Theodor Kotulla).
ZUCKERBROT UND PEITSCHEN (Marran Gosov).
QUARTETT IM BETT (Ulrich Schamoni).
BENGELCHEN LIEBT KREUZ UND QUER (Marran Gosov).
SCARABEA-WIEVIEL ERDE BRAUCHT DER MENSCH (Hans-Jürgen Syberberg).
ENGELCHEN MACHT WEITER - HOPPE, HOPPE REITER (Michael Verhoeven).
SOMMERSPROSSEN (Helmut Fölnbacher).
SCENES DE CHASSE EN BAVIERE (Peter Fleischmann).
NEUN LEBEN HAT DIE KATZE (Ula Stöckl).
ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME (Peter Zadek).

1969

MICHAEL KOHLHAAS - DER REBELL (Volker Schlöndorff).
HÄSCHEN IN DER GRUBE (Roger Fritz).
SPIELST DU MIT SCHRÄGEN VÖGELN ? (Gustav Ehmck).
AUF SCH~~xx~~ SSER SCHIESST MAN NICHT (Hans-Jürgen Pohland).

BIO-FILMO-BIBLIOGRAPHIES

x = découpage - E = entretien - D = déclarations.

ADLOFF (Horst Manfred). — Né le 22-1-1927 à Dusseldorf. 1943 : Ecole de peinture de la communauté des arts plastiques (Munich). 1944 : deux semestres à l'Ecole supérieure d'architecture de Weimar. 1946-47 : Académie des arts plastiques de Munich. 1952 : deux semestres à l'Ecole supérieure des arts de Hambourg. Sculpteur et dessinateur industriel. 1958-62 : dirige une usine de tissus synthétiques.

Courts métrages : **Buchbinder Wanninger** (1964), **Der Tintenfisch** (1965), **Die Wechsler im Tempel** (en collaboration avec Franz-Josef Spieker, 1966).

Collaborations : **Es d'Ulrich Schamoni** (1965 - Producteur et interprète), **Cavalier sauvage S.A.R.L.** de Franz-Josef Spieker (1966 - Producteur), **Der Brief** de Vlado Kristl (id. - Interprète).

Long métrage : **Die Goldene Pille** (1967 - Scénariste, réalisateur, producteur et interprète). **Décors** : Ingo Tögel. **Images** : Michaël Marszalek (couleurs). **Montage** : Eva Zeyn. **Musique** : Erich Ferstl. **Interprétation** : Petra Pauly (Elke Marwitz), Inge Marschall (Lissy Berner), Claudia Butenuth (Bärbel), Horst Naumann (Dr. Holthoff), Sabine Plessner (Frau Holthoff), Julius Dallmeyer (Jürgen), Peter Cappel (le curé), Horst Manfred Adloff (l'ami de Bärbel), Horst von Hartlieb (le directeur), Helmut Helmund (l'inspecteur d'académie), Dr Wolfgang Basinge (le médecin). **Distribution** : Constantin-Film. Sortie en Allemagne : Janvier 1968.

Voir sur le film : « Filmkritik » 68/2 - p. 133.

EHMCK (Gustav). — Né le 12-1-1937 à Garmisch-Partenkirchen. Etudes à Munich : art dramatique et photographie. Depuis 1959 à Dusseldorf.

Courts métrages : **Ferien auf der Strasse**, **Memos Farbtopf** (1962); **Chagalis Bilderbibeln** (1964), **Ein unverdientes Geschenk** (version abrégée du précédent, 1965), **Das Offene Fenster** (1966), **Kleiner Mann in grosser Stadt** (version abrégée du précédent, 1967).

Télévision : **Marc Chagall und seine Bilderbibeln** (version longue du court métrage ci-dessus, 1965), **Das Offene Fenster** id., 1966), **Die Ohrfeige** (1967). Au total : 15 courts métrages pour le cinéma et la télévision depuis 1962.

Longs métrages : **Spur eines Mädchens** (1967 - Scénariste, réalisateur et producteur). **Conseillers scientifiques** : Prof. H. Schadewald et D. Köster. **Co-scénaristes** : Suzanne Jordan et Egon Mann. **Images** : Egon Mann. **Montage** : Jane Hempel. **Musique** : Gunter Hampel. **Interprétation** : Carola Wied (Hanna), Gunther Lagarde (Peter, son ami), Günter Seuren (l'écrivain), Charles Wilp (le photographe), Rainer Basedow (l'agriculteur). Longueur : 2 169 m (84 min). **Distribution** : Cinema Service. Première projection : Biennale de Venise. Sortie en Allemagne : Septembre 1967. En France : 22-2-1968 (Centre Culturel allemand de Paris). Deux Prix du cinéma allemand 1968 (meilleur réalisateur et meilleure actrice dans le rôle principal).

Spielst du mit schrägen Vögeln? (Joues-tu avec des oiseaux obliques ? 1969. Réalisateur et producteur). **Scénario** : Günter Seuren. **Images** : Egon Mann (couleurs). **Interprétation** : Margarete von Trotta, Brigitte Harrer, Eva Ingeborg Scholz, Jürgen Draeger, Horst Janson, Joachim Schneider. **Distribution** : Cinema Service. Sortie en Allemagne : 18-4-1969.

Voir sur **Spur eines Mädchens** : « Film » 67/10 - p. 37.

ERLER (Rainer). — Né le 26-8-1933 à Munich. 1952 : baccalauréat. 1952-1960 (à Munich, Hambourg, Berlin et Vienne) : une trentaine de films comme assistant-réalisateur des metteurs en scène Rudolf Jugert, Harald Braun, Wolfgang Liebeneiner, Paul Verhoeven, Franz Peter Wirth, Kurt Hoffmann, etc... Depuis 1961, scénariste et réalisateur à la Bavaria Atelier GmbH.

Courts métrages : **Schlüsselblumen**, **Ein Herr läutet**, **Die Margerite**, **Das Veilchenblaue Auto**, **Die Kuh** (1961), **Winterquartier** (1963), **Der Doppelte Nikolaus** (1964), **Tante Trautchen** (1965).

Télévision : **Marke Lohengrin** (1961), **Seelenwanderung** (80 min., Prix Ernst Lubitsch du Club berlinois des Critiques de Cinéma), **Die Rache** (d'après Tchekov), **Der Jähzornige junge Mann** (id., 1962); **Sonderurlaub** (65 min.), **Der Hexer** (90 min., d'après Edgar Wallace), **Orden für die Wunderkinder** (90 min.), **Lady Lobsters Bräutigam** (60 min., 1963); **Die Gardine** (75 min.), **Lydia muss sterben** (85 min.), **Der Seitensprung** (d'après Tchekov, 1964); **Das Bohrlloch oder Bayern ist nicht Texas** (80 min., 1966), **Der Dreispitz** (70 min.), **Endkampf** (1967).

Longs métrages : **Die Abenteuer des braven Kommandanten Küppes** (premier titre : **Fast ein Held - Presqu'un héros** - 1967 - Réalisateur). **Scénario** : Werner P. Zibaso. **Images** : Werner Kurz (couleurs). **Montage** : Jane Seitz. **Musique** : Eugen Thomas. **Interprétation** : Martin Held (Karl Küppes), Pascale Petit (Hélène). **Production** : Franz Seitz, Jadran film (Zagreb). Longueur : 2 572 m (94 min.). **Distribution** : Nora. Sortie en Allemagne : Octobre 1967.

Professor Columbus (1967 - Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Guido Baumann. **Décors** : Roland de Groot. **Images** : Fred Tammes (couleurs). **Montage** : Gudrun Vöge et Ezio Kühlmann-Stumm, Monica Wilde et Renate Schlösser. **Musique** : Eugen Thomas. **Interprétation** : Rudolf Platte (Reinhold Colbus). **Production** : Rob Houwer-Film et Kuratorium Junger Deutscher Film. **Distribution** : Eckelkamp. Sortie en Allemagne : Juin 1968. Festival de Saint-Sébastien 1968.

FLEISCHMANN (Peter). — Né le 26-7-1937 à Zweibrücken. 1960-61 : I.D.H.E.C. Assistant de Jean Dewever, Robert Menegoz, Jacques Rozier et Jean Chapot (**La Voleuse**).

Courts métrages : **Eintagsfliege** (1960), **Brot der Wüste** (1962), **Der Test** (1964), **Alexander und das Auto ohne linken Scheinwerfer** (dessin animé, 1965).

Collaboration : **Paradies ohne Sünde** - long métrage de Hubert Schonger (1963, Scénariste).

Télévision : courts métrages : **Geschichte einer Sandrose** (1961), **Begegnung mit Fritz Lang** (1963).

Longs métrages : **L'Automne des Gamblers (Herbst der Gamler)**, 1967 - Scénariste et réalisateur). **Images** : Klaus Müller-Lae. **Production** : Radio-Télévision bavaroise. Premières pro-

jections en Allemagne : Octobre 1967 (télévision et Festival de Mannheim, primé). En France : Festival de Tours 1968.

Scènes de chasse de Bavière (Jagdszenen aus Niederbayern, 1968. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste :** Martin Sperr d'après sa pièce. **Assistants-réalisateurs :** Robert Furch, Peter Kaiser. **Décors :** Günther Naumann. **Images :** Alain Derobe. **Son :** Karl Heinz Frank. **Interprétation :** Martin Sperr (Abram), Angela Winkler (Hannelore), Erika Wackernagel (la femme du maire), Else Quecke (Barbara), Maria Stadler (la charcutière), Hans Elwenspoek (le curé), Michaël Strixner, ainsi que des habitants d'Unholzing (Basse-Bavière) et des environs. **Production :** Rob Houwer-Film. **Distribution :** Alpha. Première projection : 17-5-1969 (Festival de Cannes, Semaine Internationale de la Critique). Trois Prix du cinéma allemand 1969 (Ruban d'argent + 350 000 marks au film, ruban d'argent + 50 000 marks au réalisateur, ruban d'or à Michaël Strixner pour son interprétation).

Voir sur **Scènes de chasse en Bavière :** « Cahiers du cinéma » 213, p. 7 ; « Cinéma 69 » 137, p. 100 ; « Positif » 106, pp. 12 et 15 — « Film » 69/5, p. 37 (x).

FRITZ (Roger). — Né le 22-9-1936 à Mannheim. Etudes commerciales. Photographe (primé à la Photokina de Cologne en 1954 et 1956), cofondateur de la revue « Twen », travaille pour divers périodiques allemands et étrangers. Assistant-metteur en scène de Luchino Visconti au théâtre et au cinéma : **Boccace 70** (1961) et **Le Guépard** (1963).

Courts métrages : **Verstummte Stimmen** (1962), **Zimmer im Grünen** (1964).

Longs métrages : **Mädchen, Mädchen** (1966. Scénariste, réalisateur et producteur). **Co-scénariste :** Eckhart Schmidt. **Images :** Klaus König. **Montage :** Heidi Genée. **Musique :** Fatty George et les « Safebreakers » sur des thèmes de David Llywelyn et Wilson Pickert. **Interprétation :** Helga Anders (Angela), Jürgen Jung (le fils), Hellmut Lange (le père), Monika Zinnenberg, Christian Doermer. Longueur : 2 863 m (104 min.). **Distribution :** Eckelkamp. Première projection en Allemagne : 5-1-1967. Prix du cinéma allemand 1967 (meilleure actrice nouvelle vague).

Erotik auf der Schulbank (L'érotisme à l'école, 1968 - Réalisateur du second sketch). **Scénario :** Hannes Dahlberg. **Images :** Hubertus Hagen. **Musique :** Wolf Hartmeier. **Interprétation :** Helga Anders. **Production :** CCC - Kunstfilmstudio. **Distribution :** Inter. Sortie en Allemagne : Août 1968.

Häschen in der Grube (Un levraut dans le trou, 1969. Scénariste et réalisateur). **Musique :** Uli Roever. **Interprétation :** Helga Anders (Leslie), Françoise Prévost (Francine, sa sœur), Anthony Steel (Maurice Pouliouff), Raymond Lovelock (Brian). **Production :** Herbert Maris-Film. **Distribution :** Inter. Sortie en Allemagne : Juin 1969.

Voir sur **Mädchen, Mädchen :** « Filmkritik » 67/2, p. 90.

GOSOV (Marran). — Né Tzvetan Marangosoff le 3-10-1933 à Sofia (Bulgarie). 1951 : baccalauréat. Emprisonné comme membre d'un groupe d'artistes de l'opposition. 1956 : « L'indifférent »,

roman sur la vie des détenus. 1959 : interdit comme écrivain après la suspension de sa pièce « La révolte des soumis » et l'interdiction des « Tendances décadentes de l'Occident », choisit l'exil. En Allemagne : nombreuses pièces radiophoniques.

Courts métrages : **Antiquitäten, Das Denkmal, Unterwegs, Iris auf der Bank** (1965); ... **Und dann bye bye, Power slide, Harte Arbeit** (1966); **Sabine 18, Movie** (1967).

Télévision (scénariste) : **Die Gläserne Insel, Das Verhör, Das Mietshaus, Niemandland.**

Longs métrages : **Engelchen oder die Jungfrau von Bamberg** (1967. Scénariste et réalisateur). **Décors :** Peter Scharf. **Images :** Werner Kurz. **Musique :** Jacques Loussier. **Interprétation :** Gila von Weitershausen (Katja), Uli Koch (Tim), Dieter Augustin (Gustl), Gudrun Vöge (Doris), Edgar Boelke (Volker), Michaël Luther (Ulrich). **Production :** Rob Houwer-Film. **Distribution :** Constantin-Film. Sortie en Allemagne : Février 1968. Festival de Karlovy-Vary 1968. Ruban d'or du cinéma allemand 1968 à Gila von Weitershausen pour son interprétation.

Zuckerbrot und Peitsche (Une main de fer dans un gant de velours, 1968. Scénariste et réalisateur). **Images :** Werner Kurz (couleurs). **Musique :** Hans Posegga. **Interprétation :** Helga Anders, Roger Fritz (Roger), Monika Lundi, Harald Leipnitz (Robert), Dieter Augustin. **Production :** Rob Houwer-Film. **Distribution :** Constantin-Film. Sortie en Allemagne : Août 1968.

Bengelchen liebt kreuz und quer (Les amours tumultueuses d'un gamin, 1968. Scénariste et réalisateur). **Images :** Hubs Hagen et Niklas Schilling. **Musique :** Martin Böttcher. **Interprétation :** Harald Leipnitz (Bengelchen), Sybille Maar, Renate Roland, Marianne Wischmann. **Production :** Rob Houwer-Film. **Distribution :** Constantin-Film. Sortie en Allemagne : Février 1969.

Voir sur **Engelchen :** « Filmkritik » 68/4, p. 281.

HERZOG (Werner). — Né le 5-9-1942 à Munich. 1961 : baccalauréat. Etudes littéraires, théâtrales et historiques à Pittsburgh et Munich. Séjours en Angleterre, en Grèce, au Mexique et au Soudan. 1966 : travaille pour une chaîne de télévision aux Etats-Unis, puis pour la NASA sur un nouveau système de propulsion pour fusées.

Courts métrages : **Herakles** (1963, nouvelle version en 1965), **Spiel im Sand** (1964-66), **Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz** (1967), **Letzte Worte** (1968).

Long métrage : **Signes de vie (Lebenszeichen.** Premier titre : **Feuerzeichen**, 1968. Scénariste, réalisateur et producteur) **Images :** Thomas Mauch. **Musique :** Stavros Xarchakos. **Interprétation :** Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becker), Athina Zecharopoulou (Nora). Durée : 90 min. **Distribution :** Alpha. Sortie en Allemagne : Juillet 1968. En France : 6-12-1968 (Semaine des « Cahiers du cinéma »). Prix Carl Mayer en 1964 pour le scénario. Sélectionné pour le Festival de Cannes (Semaine Internationale de la Critique). Prix du cinéma alle-

mand (Ruban d'argent plus 350 000 marks). Ours d'argent décerné à la Meilleure première œuvre au Festival de Berlin. Voir sur l'auteur : « Filmkritik » 68/3, p. 176 (E).

KLETT (Werner). — Né le 22-10-1928 à Berlin. 1947 : baccalauréat. Jusqu'en 1953 : études à Erlangen (allemand et histoire); fonde, avec Günter Adrian, le cabaret d'étudiants « Die Hornissen » (Les frelons). Après quelque temps dans l'enseignement, représentant d'une maison d'éditions. A la tête de sa propre maison de production depuis 1959.

Courts métrages : **Autos von vorgestern** (1959), **Liebe alte Strassenbahn** (1960), **Ich zeichne New York**, **Das Elektrische Wunder**, **Velociped**, **Das Kurze Leben der Luftschiffe**, **Zauberwort Mechanisierung**, **Der Herbst der Raketen** (dessin animé, 1962); **Tempo 1900**, **Pflastermaler**, **Wir leben in Stockholm**, **Der Letzte Flug der Santa Catarina** (1963); **Wie werde ich gesund**, **1000 Striche japanisch** (1964); **Die Bremse**, **Rot im Kalender**, **Hurra-Hurra**, **Die Ganze Stadt Berlin**, **Opas Ängste**, **Aus der Kinderstube**, **Die Gipflerstürmer**, **Kein Mann ohne Revolver**, **Aus aller Welt**, **Krokodiljäger**, **Zwei Jungen aus Sidney** (1965); **Das Zimmer oder Verheissung und Elend der Kinematografie**, **Die Andere Hauptstadt**, **Die Erfinder der Erfindung**, **Neu! Neu! Neu! Neu!**; **Die Modenwelt** (1966); **Lightning Ridge**, **Die Grosse Zeit der Eisenbahn**; **Berlin Klammer auf Ost Klammer zu**, **Der Gelbe Stern** (1967).

Télévision : **Triumphe der Technik** (série de 6 films), **75 Jahre Automobil** (1961); **Der Fritz ist aufgegangen**, **Die Tagesschau** (dessin animé), **Petroleum Pannen und P.S.** (1963); **Rendez-vous mit vorgestern** (10 films, 1963-1964), **Robinson** (3 films, 1964), **Oldtimer** (3 films, 1966), **Volldampf voraus** (1967).

Long métrage : **Make love not war** (premier titre : **Die Flinte im Korn** — Le manche après la cognée —, 1967. Réalisateur et producteur). **Scénario** : Günter Adrian d'après son roman. **Décors** : Johannes Jankowski. **Images** : Perikles Papadopoulos. **Montage** : Marina Mey et Gabriele Senger. **Musique** : Fred Gordini (thème « Make love not war »), Oskar Sala (musique électronique) et Gibson Kemp (solos de batterie). **Interprétation** : Gibson Kemp (Brian), Claudia Bremer (Eva), Oskar Sala. Longueur : 2 257 m. **Distribution** : Eckelkamp. Sortie en Allemagne : Mars 1968.

KLICK (Roland). — Né le 4-7-1939 à Hof/Saale. Etudes de droit à Göttingen et Hambourg. Compositeur et chef d'un orchestre à Neumunster et Hambourg. A partir de 1958 : bourlingue pendant deux ans et demi à travers l'Europe, l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient. A partir de 1962 : études littéraires, théâtrales, journalistiques et à l'Institut allemand du cinéma et de la télévision de Munich (D.I.F.F.). 1962 : débute au cinéma comme caméraman (dans le long métrage documentaire de Rolf Schöndel : **Munich, diary of a student**).

Courts métrages : **Weihnacht** (1963), **Ludwig** (1964), **Zwei** (1965). Longs métrages : **Jimmy Orpheus** (1966. Scénariste, réalisateur et compositeur). **Images** : Robert van Ackeren. **Interprétation** : Klaus Schichan, Ortrud Beginnen. **Production** : Eckelkamp. Longueur : 1 477 m.

Bübchen (Un petit garçon, 1968. Scénariste, réalisateur et compositeur). **Images** : Robert van Ackeren (couleurs). **Interprétation** : Sascha Urchs (le petit garçon), Renate Roland (Monika), Sieghardt Rupp (le père), Edith Volkmann (la mère), Jürgen Jung, Elisabeth Ackermann. **Production** : Rob Houwer-Film. **Distribution** : Eckelkamp. Première projection : Octobre 1968 (Festival de Mannheim). Ruban d'or du cinéma allemand 1969 à Renate Roland pour son interprétation.

KLUGE (Alexander). — Né le 14-2-1932 à Halberstadt/Harz. A partir de 1946 : lycée de Charlottenburg à Berlin. Etude le droit, l'histoire et la musique religieuse à Marbourg, Fribourg et Francfort.

Courts métrages : **Brutalität in Stein** (en collaboration avec Peter Schamoni, 1960, remanié en 1963 sous le titre : **Die Ewigkeit von gestern**), **Thema Amore**, **Rennen**, **Rennfahrer** (1961); **Lehrer (im Wandel)** (1963), **Portrait einer Bewährung** (1965), **Frau Blackburn wird gefilmt** (1967), **Feuerlöscher E.A. Winterstein** (1968).

Collaboration : **Mahlzeiten** d'Edgar Reitz (1967. Conseiller technique).

Longs métrages : **Abschied von Gestern** (Anita G. — Premier titre français : « Une fille sans histoire » —, 1966. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Edgar Reitz et Thomas Mauch. **Montage** : Beate Meinka - Jellinghaus. **Interprétation** : Alexandra Kluge (Anita Grün), Günther Mack (Pichota, fonctionnaire), Eva Maria Meinecke (sa femme), Peter Stammer (un jeune homme), Hans Korte (le juge), Edith Kuntze-Pelloggio (la conseillère Treiber), Josef Kreindl (directeur de maison de disques), Käthe Ebner (sa femme), Hans Brammer (le professeur), Palma Falck (Frau Budek), Alfred Edel, assistant d'Université et Fritz Bauer, procureur général. Commentaire dit par Alexander Kluge. **Coproducteurs** : Independent-Film (Berlin) et Kuratorium Junger Deutscher Film (+ prime de 400 000 marks au scénario). Longueur : 2 394 m (88 min.). **Distribution** : Constantin-Film (Allemagne), La Pagode Distribution (France). Première projection : Biennale de Venise (huit fois primé : Lion d'argent - Prix spécial du jury, Prix de l'Office Catholique International du Cinéma, Prix « Cinema nuovo » à Alexandra Kluge, Rose d'or à Alexandra Kluge, Prix « Cinéma 60 », Prix de la Fédération Internationale des Ciné-Clubs, Prix Luis Bunuel décerné par les critiques espagnols, Diplôme d'honneur de la revue « T.V.C. »); en Allemagne : 14-10-1966 (Festival de Mannheim); en France : 24-5-1967.

Artistes sous le chapiteau : perplexes (**Artisten in der Zirkuskuppel** : ratlos, 1968. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Henning Kristiansen (Eastmancolor). **Montage** : Monika Pfeifferle. Commentaire dit par Alexander Kluge, Hannelore Hoger et Mr. Hollenbeck. **Au piano** : Liliane Gomorri et Hellmuth Löffler. **Interprétation** : Hannelore Hoger (Leni Peickert), Siegfried Graue (Manfred Peickert, son père), Alfred Edel (Dr. Busch, ami de Leni), Bernd Hölz (von Lüptow, premier collaborateur de Leni), Eva Oertel (Gitti Bornemann, la riche héritière), Kurt Jürgens (le dompteur Mackensen), Gilbert

Houcke (le dompteur Houcke), Wanda Bronska-Pampuch (M^{me} Scrizewa, chef de section au Ministère soviétique de la culture), Marie Luise Dutolt (une artiste suisse), Ina Glehrt (une journaliste), Wolfgang Mai (Joe Wilkins, autre collaborateur de Leni), Nils von der Heyde (Arbogast, responsable de son service de presse), Peter Steimer (Perry Woodcock), Klaus Schwarzkopf (Gerloff, philologue), Hans-Ludger Schneider (Korti, assesseur). Durée : 105 min. **Distribution** : Constantin-Film. Première projection : Biennale de Venise (Grand Prix - Lion d'or) ; en Allemagne : Novembre 1968 ; en France : 11-10-1968 (Cinémathèque française - Chaillot). Prix du cinéma allemand 1969 (Ruban d'or plus 400 000 marks).

Voir sur l'auteur : « Filmkritik » 66/9, p. 487 (E).

sur **Abschied von gestern** : « Cinéma 67 » 118, p. 108 ; « Jeune cinéma » 17, pp. 18 et 21 (E) ; « Positif » 88, p. 14 ; « Le Monde » du 25-5-1967 ; « La Dépêche du Midi » du 3-3-1967 -Collection « Cinemathek » 17 (x) ; « Film » 66/11, p. 12 (résumé du découpage) ; « Filmkritik » 66/11, p. 623.

sur **Artistes sous le chapiteau** : perplexes : « der Spiegel » du 9-9-1968 ; « Film » 68/10, pp. 25, 41 (D) et 44 (x).

KOTULLA (Theodor). — Né en 1928. Critique de cinéma à « Filmkritik ».

Courts métrages : **Zum Beispiel Bresson** (1967), **Vor dem Feind**.

Télévision : **Albert Camus und Algier** (1964), **Panek** (1967).

Long métrage : **Histoire d'un happy end (Bis zum Happy-end, 1968**. Réalisateur). **Scénario** : Hans Stempel et Martin Ripkens. **Images** : Peter Sickert (couleurs). **Musique** : Beethoven, Mozart. **Interprétation** : Klaus Löwitsch (Arnold), Beatrix Ost (Frieda), Helga Sommerfeld (Vera), Erika Wackernagel, Christof Hege (Peter), Roger Fritz (Paul), Enno Patalas. **Production** : Iduna. Première projection : Octobre 1968 (Festival de Mannheim). Festival de Hyères 1969.

Voir sur le film : « Filmkritik » 68/12, p. 819 (E).

KRISTL (Vlado). — Né le 24-1-1923 à Zagreb (Yougoslavie). 1949 : diplômé de l'Académie des arts plastiques. 1953-59 : gardien de moutons, chauffeur de taxi, manœuvre, chauffeur particulier, portraitiste et acteur en Europe occidentale et en Amérique du Sud. Entre-temps : 1953 : première exposition de peinture abstraite à Zagreb ; 1958 : exposition à Santiago du Chili ; 1959 : premier volume de poèmes (« Poèmes sans importance », Zagreb). 1961 : deuxième recueil (« Cinq marches blanches »). Retour en Yougoslavie : 1962 : grande exposition à Zagreb ; 1963-64 : participe à l'exposition internationale « Nouvelles tendances » (Zagreb et Paris). Depuis 1963 à Munich. Publications : nouvelles (dans « Simplicissimus ») et poèmes (« Des affaires qui n'existent pas », 1966 ; « Comédies », Berlin, 1968). 1968 également : mise en scène de « La sonate des spectres » de Strindberg au « Théâtre moderne » de Munich.

Courts métrages : Yougoslavie : **Juwelenraub** (dessins, 1959), **Peau de chagrin** (dessin animé, 1960), **Don Quichotte** (dessin animé, 1961), **Der General** (1962). Allemagne : **Pauvres hommes**

(1963), **Madeleine-Madeleine, Autorennen, Maulwürfe** (1964) ; **Prometheus** (dessin animé, 1966), **Die Utopen** (dessin animé, 1967).

Télévision : **Vlado Kristl's grosse Minishow** (série de courts métrages de 10 secondes à 3 minutes : **Amerika, Jungfilmer und Altfilmer, Geschenke, Fenstersturz, Glasscheibe, Augenverletzer, Villa, Mine, Hund, Foto, Hammer, Spritze, Durchsichtige, Fliege, Büro, Das Mechanische Konzert** - 1968).

Longs métrages : **Der Damm** (1964. Scénariste, réalisateur et interprète). **Images** : Gerard Vandenberg. **Montage** : Marlies Detjeno et Michaela Berchtold. **Interprétation** : Petra Krause-Nettelbeck (Elle), Vlado Kristl (Lui), Felix Potisk (l'homme), Gerard Vandenberg, Uwe Nettelbeck. **Production** : Detten Schleiermacher. Longueur : 2 195 m (81 min.). Première projection en Allemagne : 4-5-1965.

Der Brief (1966. Scénariste, réalisateur et interprète). **Images** : Wolf Wirth (Eastmancolor). **Montage** : Eva Zeyn. **Musique** : Gerhard Bommerheim. **Interprétation** : Vlado Kristl (T.), Yelena Kristl, Horst Acher, Horst Manfred Adloff, Walter Krüttner, Klaus Lemke, George Moore, Hans Posegga, Christian Rischert, Eckhart Schmidt, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Gerard Vandenberg, Max Zihlmann, Maria Schamoni, Peter, Thomas, Ulrich et Viktor Schamoni. **Production** : Peter Genée et Kuratorium Junger Deutscher Film. Longueur : 2 256 m (85 min.). **Distribution** : Cinema Service. Sortie en Allemagne : Mars 1967 ; en France : 4-4-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Voir sur l'auteur : « Kinemathek » 30 (E).

sur **Der Damm** : « Cinéma 65 » 94, p. 35 ; « die Welt » du 6-5-1965.

sur **Der Brief** : « Film » 66/8, p. 49 (x) ; « Filmkritik » 67/4, p. 203.

LEMKE (Klaus). — Né le 13-10-1940 à Landsberg/Warthe. A grandi à Dusseldorf. 1959 : baccalauréat. Etude l'histoire de l'art et la philosophie à Fribourg et Munich. 1963-64 : assistant-metteur en scène de théâtre à Dusseldorf et Munich. 1964-65 : critique à « Film ».

Courts métrages : **Kleine Front, Drei, Strategen** (1965) ; **Flipper, Duell, Henner Tom, Ein Haus am Meer** (1966).

Collaboration : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966. Interprète).

Télévision : **Portrait Hannes Messemer** (1966), **Die Brandstifter** (1969).

Longs métrages : **48 Stunden bis Acapulco** (1967. Scénariste, réalisateur et coproducteur). **Co-scénariste** : Max Zihlmann. **Images** : Hubs Hagen et Niklaus Schilling. **Musique** : Roland Kovac. **Interprétation** : Dieter Geissler (Frank), Christiane Krüger (Laura), Monika Zinnenberg (Monika), Rod Carter (Cameron), Teddy Stauffer (M. Wayne). Longueur : 2 217 m (81 min.). **Distribution** : Cinema Service. Sortie en Allemagne : Septembre 1967 ; en France : 6-5-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Negresco ^{xx xx} - **Eine tödliche Affaire** (1967. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Max Zihlmann. **Décors** : Monika Kriger. **Images** : Michael Marszalek (Eastmancolor). **Montage** :

Renate Willeg. **Musique** : Klaus Doldinger. **Interprétation** : Ira Fürstenberg (Laura), Gérard Blain (Roger), Serge Marquand (Borell), Christa Linder (Anita), Ricky Cooper (Jeff), Liddia Yadda (Lydia), Paul Hubschmid (Mr. Parrish), Eva Renzi, Errol Garner. **Production** : FIOR - Peter Berling. **Distribution** : Eckelkamp. Sortie en Allemagne : Février 1968.

Voir : sur l'auteur : « Filmkritik » 67/12, p. 704 (E).

sur **Negresco** : « Filmkritik » 68/3, p. 194.

MOORSE (George). — Né le 1-5-1936 à New York. Etude la philosophie et la philologie classique. Depuis 1959 en Allemagne. Publie des poèmes depuis l'âge de 17 ans (d'abord dans des revues anglo-saxonnes, maintenant dans des publications surtout de langue allemande). 1967 : collabore comme dessinateur au groupe munichois « Kinematographik » avec Vlado Kristl et Jan Lenica.

Courts métrages : **Inside out** (1964).

Collaboration : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966. Interprète).

Télévision : **London Pop**, **Eiszeit** (version abrégée du précédent, 1966).

Der Findling (1967. Scénariste et réalisateur). **Images** : Gerard Vandenberg. **Montage** : Christa Wernicke. **Musique** : Wilfrid Schröpfer. **Interprétation** : Rudolf Fernau (Antonio Plachi), Julie Felix (Elvire), Titus Gerhardt (Nicolo), Ashken Kapriellan (Xaviera), Elke Kummer (Constanze), Christoph Curtis, Peter Lillenthal. **Production** : Radio-Télévision bavaroise et « Literarisches Colloquium » (Berlin). Longueur : 2 040 m (75 min.). Présenté par la Télévision bavaroise le 10-6-1967. En France : 8-2-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Der Griller (1967. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Klaus Lea. **Images** : Gerard Vandenberg. **Musique** : David Llywelyn. **Interprétation** : Rolf Zacher (Franz Kaffer), Franziska Oehme, Angelika Bender, Nikolas Dutsch, Willy Semmelrogge. **Production** : Radio-Télévision bavaroise et Radio-Télévision hessoise. Durée : 84 min. Présenté par la Télévision bavaroise le 18-2-1968.

Longs métrages : **Zero in the universe** (1965. Scénariste, réalisateur, interprète et monteur). **Co-scénariste** : Jock Livingston. **Images** : Gerard Vandenberg. **Musique** : Donald Cherry. **Interprétation** : Jock Livingston (Zero), George Moore (l'espion), George Bartenieff (Steinmetz), Pamela Badyk (Vivian). **Production** : Jock Livingston/Zero-in-the-Universe - Comp. (Hollande). Longueur : 2 300 m (84 min.). Présenté au Festival de Mannheim.

Kuckucksjahre (1967. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Klaus Lea. **Décors** : Gerd Möbius. **Images** : Gerard Vandenberg (Eastmancolor). **Montage** : Christa Wernicke. **Musique** : David Llywelyn. **Interprétation** : Francesca Oehme (Petra), Ardy Strüwer (Ardy Strüwer), Dunja Rajter (Sybille), Magda von Arent (Astrid von Falkenberg), Hubert von Meyerinck (le philosophe Ernst Francken), Rolf Zacher (Hans Gregor). **Production** : « Literarisches Colloquium »/Telepool/Condor-Film (Zurich)/Kuratorium Junger Deutscher Film. Longueur : 2 612 m (93 min.). **Distribution** : Inter. Sortie en Allemagne : Septembre

1967 ; en France : 26-10-1967 (Centre culturel allemand de Paris). Biennale de Venise et Festival de Bergame.

Liebe und so weiter (L'amour, etc..., 1968. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Klaus Lea. **Images** : Gerard Vandenberg (couleurs). **Montage** : Christa Wernicke. **Musique** : David Llywelyn. **Interprétation** : Vera Tschechowa (Nina), Vadim Glowna (Rob), Claudia Bremer (Sigi), Rolf Zacher (Ben), David Llywelyn, Nikolas Dutsch, Willy Semmelrogge. **Production** : Radio-Télévision bavaroise/Telepool. **Distribution** : kino heute. Première projection en Allemagne : Août 1968.

Voir : sur l'auteur : « Film » 66/12, p. 31 ; « Filmkritik » 67/9, p. 494 (E) ; « der Spiegel » du 18-3-1968.

sur **Zero in the universe** : « Film » 65/5, p. 5.

sur **Der Findling** : « Image et Son » 208, p. 144 - « Film » 67/9, p. 24 ; « Filmkritik » 67/7, p. 393.

sur **Kuckucksjahre** : « Cinéma 67 » 121, p. 126.

sur **Der Griller** : « Film » 68/4, p. 38.

sur **Liebe und so weiter** : « Film » 68/9, p. 37 (x).

NOELTE (Rudolf). — Né le 20-3-1920 à Berlin. Baccalauréat. 1940-1945 : soldat. Etude l'allemand et l'histoire de l'art à Berlin. Acteur et assistant-metteur en scène au Hebbeltheater de Berlin jusqu'en 1949 (1948 : met en scène « Devant la porte » de Wolfgang Borchert). A partir de 1952 : metteur en scène au Schillertheater de Berlin (1952 : mise en scène de « L'état de siège » d'Albert Camus et du « Château » de Franz Kafka. — Prix de la Critique berlinoise et, après sa présentation à Paris dans le cadre du « Théâtre des Nations », Prix de la Critique parisienne —). 1959-1960 : intendant de la « Freie Volksbühne » de Berlin. Nombreuses mises en scène au théâtre (Berlin, Munich, Stuttgart et Recklinghausen — Carl Sternheim, Tchekov, Heinrich von Kleist —, à la télévision et à la radio (surtout de pièces du XIX^e siècle — Tchekov, Büchner, Kleist —, ainsi que d'œuvres expressionnistes — Sternheim et Wedekind —).

Long métrage : **Das Schloss** (Le château, 1968. Scénariste, réalisateur et producteur). **Scénario** : d'après Kafka. **Décors** : Otto et Herta Pischinger. **Images** : Wolfgang Treu (couleurs). **Interprétation** : Maximilian Schell (K.), Cordula Trantow, Trudik Daniel, Helmut Qualtinger, Else Ehser, Iva Janzurova. **Coprodacteur** : Alfa-Glarus. Première projection : Biennale de Venise. Deux Prix du cinéma allemand (Meilleures images et Meilleurs décors).

POHLAND (Hans-Jürgen). — Né le 4-12-1934 à Berlin. Lycée moderne, puis étude de la reproduction des mosaïques dans un établissement berlinois spécialisé. 1955 : fonde sa propre firme de production et achète la « Modern Art-Film GmbH ». Courts métrages : **Freizeit und Erholung**, **Pferde - Heute gestern und morgen**, **Hunde-mit Liebe erzogen**, **Früh übt sich...**, **Ein Blick in die Max Reinhardt - Schule**, **Kleine Welt in grosser Stadt**, **Was du ererbt von Deinen Vätern** (1954) ; **Strom über Berge**, **Kinderkrippe**, **Nicht vergessen I + II** (1958) ; **Blech**, **Strandfreuden für Erwachsene**, **Fechten**, **Knigge im Walde**, **Menschen beim Baden** (1959) ; **Ein Gesetz will helfen**, **Nicht vergessen III**, **Mit 18 nach 18**, **Schatten** (1936) ; **Von Rasten**

und Rosten, Mannequins, Hommes d'hier routes d'aujourd'hui autos de demain, Brücke zur Sonne, Helfende Hände (1961); Wenn ich Chef wäre (1962), Bürger Grass (1965).

Collaborations : **Le Pain des jeunes années** d'Herbert Vesely (1961. Producteur); **La Morte de Beverly Hills** de Michael Pfeighar (1964. Co-scénariste et producteur); **Serenade für zwei Spione** du même (1965. Coproducteur).

Télévision : **Dieser Mann und Deutschland** (70 min., 1967).

Longs métrages : **Tobby** (1961. Scénariste, réalisateur et producteur). **Co-scénariste** : Siegfried Hofbauer. **Images** : Wolf Wirth et Petrus Schloemp. **Montage** : Christa Pohland. **Musique** : Manfred Burzlaff. **Interprétation** : Tobias Fichelscher (Tobby), Eva Häussler, Francis Conrad Charles, Anik et Ed et Danny Fichelscher, le quartette Manfred Burzlaff, le Firestone-Dixieland-Band. Longueur : 2 030 m. Prix de la mise en scène au Festival de Mannheim.

Katz und Maus (1966. Scénariste, réalisateur et producteur). **Scénario** : d'après Günter Grass. **Images** : Wolf Wirth et Petrus Schloemp. **Montage** : Christa Pohland. **Musique** : Attila Zoller. **Interprétation** : Lars Brandt (Mahlke jeune), Peter Brandt (Mahlke adulte), Wolfgang Neuss (Pilenz), Claudia Bremer (Tulla), Ingrid van Bergen (la tante de Mahlke), Helmut Kirchner (le lieutenant de vaisseau). **Coproducteur** : Zespól Rytm Film/Film Polski (Varsovie). Longueur : 2 447 m. **Distribution** : Gloria. Sortie en Allemagne : Février 1967.

Tamara (1967. Scénariste, réalisateur et producteur). **Scénario** : d'après le roman de Hans-Jörg Martin. **Images** : Robert van Ackeren (Eastmancolor). **Montage** : Christa Pohland et Sabine Hiesserer. **Musique** : Attila Zoller. **Interprétation** : Petrus Schloemp (Obuck), Hansi Linder (Cora), Wolfgang Preiss (Bricks), Barbara Rütting (sa femme), Hans-Peter Hallwachs (Hanno), Rolf Zacher (Udo), Claudia Bremer (Karlchen). **Distribution** : Eckelkamp. Première projection en Allemagne : 7-2-1968.

Auf Sch... sser schießt man nicht (Ne tirez pas sur les em... deurs, 1969. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Petrus Schloemp. **Montage** : Christa Pohland. **Musique** : Edgar Froese et le Tangerine Dream Band. **Interprétation** : Claudia Bremer, Ingrid van Bergen, Ini Assmann, Jan George, Nikolaus Dutsch, Edgar Froese. **Distribution** : Nora. Sortie en Allemagne : Juillet 1969.

Voir : sur **Tobby** : « Cinéma 62 » 68, p. 151.

sur **Katz und Maus** : « Film » 67/2, p. 10 ; « Filmspiegel » 67/5, p. 19.

REITZ (Edgar). — Né le 1-11-1932 à Morbach, près de Trèves. A Munich, études théâtrales, journalistiques et littéraires ; donne des cours d'art dramatique et publie des œuvres littéraires. 1953 : possède son propre théâtre et collabore à divers films en tant qu'assistant de production, caméraman, monteur, scénariste, etc...

Courts métrages : **Gesicht einer Residenz**, **Auf offener Bühne** (1953) ; **Schicksal einer Oper** (1958), **Experimentelle Krebsforschung**, **Baumwolle** (1959) ; **Weltärzte Kongress Berlin**, **Yukatan**, **Moltopren I-IV** (1960) ; **Communication (-Technik der**

Verständigung, 1961), **Post und Technik** (1962), **Geschwindigkeit** (1963), **Unendliche Fahrt - aber begrenzt** (VariaVision), **Binnenschiffahrt** (1965) ; **Die Kinder**, **Fussnoten** (1967).

Collaboration : **Anita G.** d'Alexander Kluge (1966. Images). Télévision : 26 courts métrages de 5 min. (1958), 50 films publicitaires (1962).

Long métrage : **Mahlzeiten** (1967. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Thomas Mauch et Frank Brühne. **Conseillers techniques** : Alexander Kluge et Hans Dieter Müller. **Montage** : Beate Meinka-Jellinghaus, Anni Giese, Elisabeth Orlow et Maxi Meinka. **Musique** : Maurice Ravel. **Interprétation** : Heidi Stroh (Elisabeth), George Hauke (Rolf), Nina Franck (Irina), Ilona Schütze (Ilona), Ruth von Zerboni (la mère de Rolf), Peter Hohberger (Brian Leak). **Coproducteur** : Kuratorium Junger Deutscher Film. Longueur : 2 573 m (94 min.). **Distribution** : Constantin-Film. Première projection en Allemagne : 21-3-1967 ; en France, au Festival de Cannes (Semaine de la Critique) et au Centre culturel allemand de Paris (7-12-1967). Prix de la Première œuvre à la Biennale de Venise.

Voir : sur l'auteur : « Cinéma 63 » 80, p. 72.

sur le film : « Positif » 89, p. 35 ; « Film » 67/3, p. 43 (texte).

RISCHERT (Christian). — Né le 9-12-1936 à Munich. Etudes commerciales, puis dessinateur. Prend la direction d'un studio de dessins animés. 1959 : fonde sa propre firme de production (Arcis-Film).

Courts métrages : **Pamphylos - Der Mann mit dem Autotick** (dessin animé, 1961), **Maniac** (1962), **Prelude**, **Geschichte Russlands** (dessin animé, 1963) ; **Der Traum** (1964), **It's a wonderful life** (1965), **Friedliche Zeiten** (1966).

Collaboration : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966. Interprète). Télévision : **Das Goldene Bett** (1964), **Platz 219** (film de montage, 1967).

Long métrage : **Kopfstand, Madam!** (1966. Scénariste, réalisateur et producteur). **Co-scénaristes** : Christian Geissler et Alfred Neven-DuMont. **Images** : Fritz Schwennicke, Francisco Joan et Robert Knickenberg. **Montage** : Jo Spiegelfeld et Dagmar Sowa. **Musique** : Carlos Diernhammer, Manfred Niehaus et Otto Weiss. **Interprétation** : Miriam Spoerri (Karin), Herbert Fleischmann (Robert Hendrich), Heinz Bennent (Ulrich), Helga Toelle (Bärbel), Lutz Haberhorn (Heiner), Esther Spoerri (la fille). **Co-producteur** : DuMont-Schauberg. Longueur : 2 233 mètres (88 min.). **Distribution** : Cinema Service. Première projection en Allemagne : 3-3-1967 ; en France : 6-3-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Voir sur l'auteur : « Film » 67/2, p. 17 (E).

SCHAAF (Johannes). — Né le 7-4-1933 à Stuttgart. Baccalauréat. Etudes de médecine à Tübingen et à Berlin. Assistant-metteur en scène au « Staatstheater » de Stuttgart, puis à Ulm, Brème et Hambourg.

Collaboration : **Alle Jahre wieder** de Ulrich Schamoni (1967. Interprète).

Télévision : **Ein Ungebetener Gast** (90 min., 1963), **Hotel Iphigenie** (115 min., 1964), **Im Schatten einer Grosstadt** (90 min.), **Die Gegenprobe** (90 min., 1965); **Grosse Liebe** (90 min., 1966), **Der Mann aus dem Bootshaus** (75 min., 1967).

Long métrage : **Tatouage (Tätowierung)**, 1967. Scénariste et réalisateur. **Co-scénariste** : Günter Herburger. **Décors** : Götz Heymann. **Images** : Wolf Wirth et Petrus Schloemp (Eastman-color). **Montage** : Dagmar Hirtz. **Musique** : George Gruntz. **Interprétation** : Helga Anders (Gaby), Christof Wackernagel (Benno), Rosemarie Fendel (M^{me} Lohmann), Alexander May (M. Lohmann), Tilo von Berlepsch (son frère), Heinz Meier (Sigi). **Production** : Rob Houwer-Film et Kuratorium Junger Deutscher Film. Longueur : 2 365 m (86 min.). **Distribution** : Eckelkamp. Première projection en Allemagne : 27-6-1967 (Festival de Berlin); en France : 19-10-1967 (Centre culturel allemand de Paris). Biennale de Venise. Trois Prix du cinéma allemand 1968 (Ruban d'or + 400 000 marks, Meilleure réalisation et Meilleur interprète principal : Alexander May).

Voir : sur l'auteur : « Filmkritik » 67/8, p. 468 (E).

sur le film : « Film » 67/10, p. 45 (x), « Filmkritik » 67/7, p. 383.

SCHAMONI (Peter). — Né le 27-3-1934 à Berlin. Second fils du réalisateur, caméraman et monteur Viktor Schamoni. Étude l'histoire de l'art, de la littérature et du théâtre à Munster et Munich. Fréquente l'école d'art dramatique Zerboni à Munich. 1958 : acteur, puis metteur en scène de théâtre à Munich (théâtres indépendants, puis « Residenztheater »).

Courts métrages : **Moskau 1957**, **Jazz im Kreml** (1957); **Oster-spaziergang**, **Alles für den Hund**, **Moskau ruft** (montage tiré des courts métrages de 1957), **Missbraucht** (film de montage, 1959); **Brutalität in Stein** (en collaboration avec Alexander Kluge), **Mississippi-Illusion** (1960); **Ein Nachmittag für uns** (nouvelle version du précédent), **Jeunes photographes**, **Schach dem Zufall** (1961); **Bodega Bohemia**, **Die Teutonen kommen** (1962); **Die Ewigkeit von gestern** (nouvelle version de **Brutalität in Stein**, 1963), **Max Ernst - Excursions dans le subconscient**, **So zwitschern die Jungen**, **Im Zwinger** (1964); **Die Widerrechtliche Ausübung der Astronomie** (1967).

Collaborations : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966. Interprète), **Alle Jahre wieder** de Ulrich Schamoni (1967 - Producteur), **Zur Sache Schätzchen** (id.), **Quartett im Bett** (1968 - Producteur).

Long métrage : **Schonzeit für Füchse** (1966. Réalisateur et producteur). **Scénario** : Günter Seuren, d'après son roman. **Décors** : Gabriel Pellon. **Images** : Jost Vakano et Nikola Majdak. **Montage** : Heidi Rente. **Musique** : Hans Posegga. **Interprétation** : Helmut Förnbacher (LUI), Christian Doermer (Viktor), Andrea Jonasson (Clara), Monika Peitsch (Lore), Edda Seipel (la mère de Clara), Helmut Hingelmann (le père de Viktor), Willy Birgel (l'auteur cynégétique), Hans Posegga. Longueur : 2 516 m (92 min.). **Distribution** : Eckelkamp. Première projection : 28-6-1966 (Festival de Berlin : Ours d'argent). Présentation en France : 11-1-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Voir sur le film : « Film » 66/1-20, 6-45 (x); « Filmkritik » 66/8-443.

SCHAMONI (Ulrich). — Né le 9-11-1939 à Berlin. Fils cadet du réalisateur, caméraman et monteur Viktor Schamoni. Humanités à Werl et à Munich. Puis, toujours à Munich, cours d'art dramatique et Université. 1958 : son premier roman, « Dein Sohn lässt grüssen » (Ton fils te salue), fait sensation et est mis à l'index car dangereux pour la jeunesse. 1959 : assistant-réalisateur d'une trentaine de longs métrages et films de télévision. A partir de 1961, collaborateur de Rudolf Noelte, qui sera plus tard son conseiller artistique.

Courts métrages : **Hollywood in Deblatschka Pescara** (1965),

Lockenköpfchen oder wie manipuliert man die Wirklichkeit (1967).

Collaboration : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966 - Interprète) **Télévision** : **Geist und ein wenig Glück** (1965), **Der Kahle Sänger** (version longue de **Lockenköpfchen**, 1966).

Longs métrages : **Es** (1965. Scénariste et réalisateur). **Images** : Gerard Vandenberg. **Montage** : Heidi Rente. **Musique** : Hans Posegga. **Interprétation** : Sabine Sinjen (Hilke), Bruno Dietrich (Manfred), Harry Gillmann (le père de Hilke), Inge Herbrecht (la mère de Hilke), Horst Manfred Adloff, Rolf Zacher, Marcel Marceau, Will Tremper. **Production** : Horst Manfred Adloff. Longueur : 2 556 m (86 min.). **Distribution** : Eckelkamp. Première projection en Allemagne : 17-3-1966; en France : au Festival de Cannes 1966 et le 24-1-1968 (Centre culturel allemand de Paris).

Alle Jahre wieder (1967. Scénariste et réalisateur). **Co-scénariste** : Michael Lentz. **Images** : Wolfgang Treu. **Montage** : Heidi Genée. **Musique** : Hans Posegga. **Interprétation** : Hans-Dieter Schwarze (Hannes Lücke), Ulla Jacobsson (Lore Lücke), Sabine Sinjen (Inge Deitert), Johannes Schaaf (Spezie, l'hôtelier), Hans Posegga (Dr Mencke, vétérinaire), Hertha Burmeister (la mère de Hannes). **Production** : Peter Schamoni. Longueur : 2 380 m (87 min.). **Distribution** : Constantin-Film. Première projection : 29-6-1967 (Festival de Berlin : Ours d'argent et Prix de la Critique internationale). Présentation en France : 9-11-1967 (Centre culturel allemand de Paris). Trois Prix du cinéma allemand (Ruban d'argent + 300 000 marks, Meilleur acteur dans le rôle principal et Meilleure actrice dans un second rôle : Ulla Jacobsson). Festivals de Lucarno et d'Acapulco.

Quartett im Bett (Un quatuor dans un lit, 1968. Scénariste et réalisateur). **Images** : Josef Kaufmann. **Montage** : Heidi Genée. **Musique** : Ingo Insterburg. **Interprétation** : les Jacob-Sisters-Johanna, Rosi, Eva et Hannelore Jacob — (les Jacob-Sisters), Insterburg et Co. — Ingo Insterburg, Jürgen Barz, Peter Ehlebracht et Karl B. Dall — (Insterburg et Co.), Rainer Basedow (le manager des Jacob-Sisters), Dieter Kursawe (le manager d'Insterburg et Co.), Werner Finck (l'éditeur), Andrea Rau (l'ami d'Insterburg et Co.), Dagmar Lassander (Grüne Witwe), Anneliese Würtz (la mère Ehlebracht). **Production** : Peter Schamoni. **Distribution** : Constantin-Film. Sortie en Allemagne :

Décembre 1968. Prix Ernst Lubitsch du Club berlinois des critiques de cinéma.

Voir : sur *Es* : « Le Thyrsé » (revue belge de littérature et d'art), Novembre 1966, p. 490.

sur *Alle Jahre wieder* : « Film » 67/8, p. 34.

SCHLÖNDORFF (Volker). — Né le 31-3-1939 à Wiesbaden. Etudes secondaires d'abord en Allemagne, puis à Paris (baccalauréat), où il étudie également l'économie politique. Reportages pour la télévision sur l'Algérie et le Viet-Nam. Mises en scène de théâtre.

Assistant : *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, *Zazie dans le métro* de Louis Malle (1960); *Vie privée* de Louis Malle et *Léon Morin, prêtre* de Jean-Pierre Melville (1961), *Le Doulos* de Jean-Pierre Melville (1962), *Le Feu follet* (1963) et *Viva Maria* de Louis Malle (1965).

Court métrage : *Wen kümmert's* (1960 - interdit).

Longs métrages : *Les Désarrois de l'élève Törless* (*Der Junge Törless*, 1966. Scénariste et réalisateur). **Scénario** : d'après le roman de Robert Musil. Assistant-réalisateur : Herbert Rimbach. **Images** : Franz Rath. **Montage** : Claus von Boro. **Musique** : Hans Werner Henze. **Supervision artistique** : Louis Malle. **Interprétation** : Matthieu Carrière (Törless), Bernd Tischer (Beineberg), Marian Seidowsky (Basini), Alfred Dietz (Reiting), Barbara Steele (Bozena), Hanne Axmann-Rezzori (M^{me} Törless). Coproduction franco-allemande Franz Seitz/Nouvelles éditions de films (Louis Malle). Longueur : 2 386 m (85 min.). **Distribution** : Nora (Allemagne), C.F.D.C. (France. Interdit aux moins de 18 ans). Prix de la Critique internationale au Festival de Cannes. Trois Prix du cinéma allemand. Prix Max Ophüls. **Mord und Totschlag** (*Vivre à tout prix*, 1967. Scénariste et réalisateur). **Co-scénaristes** : Gregor von Rezzori, Niklas Frank et Arne Boyer. **Assistant-réalisateur** : Herbert Rimbach. **Décor** : Wolfgang Hundhammer. **Images** : Franz Rath (Eastman-color). **Montage** : Claus von Boro. **Musique** : Brian Jones (des Rolling Stones). **Interprétation** : Anita Pallenberg (Marie), Hans P. Hallwachs (Günther), Manfred Fischbeck (Fritz), Werner Enke (Hans). **Production** : Rob Houwer-Film. Longueur : 2 384 m (85 min.). **Distribution** : Constantin-Film (Allemagne), Universal (France. Interdit aux moins de 18 ans). Première projection en Allemagne : 19-4-1967. Festival de Cannes. Deux Prix du cinéma allemand (Ruban d'argent + 300 000 marks, Meilleures images).

Michael Kohlhaas, der Rebell (Michael Kohlhaas le rebelle, 1969. Scénariste et réalisateur). **Scénario** : d'après la nouvelle de Heinrich von Kleist. **Adaptation** : Edward Bond. **Co-scénariste** : Clement Biddle Wood. **Assistant-réalisateur** : Klaus Müller-Lane. **Images** : Willy Kurant (Eastman-color). **Montage** : Claus von Boro. **Musique** : Stanley Myers. **Interprétation** : David Warner (Michael Kohlhaas), Kurt Meisel (le chancelier), Gregor von Rezzori (Kunz), Anna Karina (Elisabeth Kohlhaas), Cinita Pallenberg (Katrina), Imigo Jackson (le junker von Tronka). **Production** : Oceanic Film GmbH. **Distribution** :

Columbia. Première projection en Allemagne : 11-4-1969. Festival de Cannes.

Voir : sur **Les Désarrois de l'élève Törless** : « Cahiers du cinéma » 179, p. 34 (E); « Cinéma 66 » 105, p. 20 (D); « Jeune cinéma » 16, p. 27; « la Dépêche du Midi » du 12-6-1967; « Le Monde » du 4-6-1966 (E); « le Nouvel Observateur » du 15-6-1966 (D); « Allemagne d'aujourd'hui » (Septembre 1966) - « Film » 66/5, p. 16 et 7, p. 45 (x); « Filmkritik » 66/6, p. 307 (E).

sur **Mord und Totschlag** : « Cinéma 67 » 119, p. 30 (E); « Film » 67/5, p. 16.

sur **Michael Kohlhaas** : « Film » 69/5, p. 30 (D).

SCHMIDT (Eckhart). — Né le 31-10-1938 à Sternberg. A partir de 1962, critique à la Radio-Télévision bavaroise, puis critique de cinéma à la « Süddeutsche Zeitung », à la « Stuttgarter Zeitung », à « Film », etc...

Courts métrages : *Nachmittags* (1964), *Die Flucht* (1965).

Collaborations : *Mädchen, Mädchen* de Roger Fritz (1966. Co-scénariste), *Der Brief* de Vlado Kristl (1966. Interprète).

Long métrage : *Jet Generation* (1967. Scénariste et réalisateur).

Co-scénariste : Roger Fritz. **Images** : Gernot Roll (Eastman-color). **Montage** : Heidi Genée. **Musique** : David Llywelyn. **Interprétation** : Dginn Moeller (Carroll), Roger Fritz (Raoul), Jürgen Draeger (Chris), Isi ter Jung (Hella), Yella Bleyler (Dorit), Peter Kraus. **Production** : Roger Fritz. **Distribution** : Alpha. Sortie en Allemagne : Janvier 1968.

Erotik auf der Schulbank (L'ésotérisme à l'école, 1968. Réalisateur du troisième sketch). **Scénario** : Hannes Dahlberg. **Images** : Gernot Roll. **Musique** : Wolf Hartmeier. **Production** : C.C.C. - Kunstfilmstudio. **Distribution** : Inter. Sortie en Allemagne : Août 1968.

Voir sur *Jet Generation* : « Film » 68/1, p. 32 (D).

SENF (Haro). — Né le 27-9-1928 à Budweis (Tchécoslovaquie). Etudes commerciales. 1944 : baccalauréat à Prague. 1949 : Académie du cinéma de Wiesbaden. 1961-63 : chargé de cours à l'Institut de réalisation cinématographique d'Ulm.

Courts métrages : *XY* (peint sur pellicule, 1954), *Die Brücke* (3^e sketch de Maya, 1957), *Von sechs bis sechs*, *Patience* (1959); *Le centre nucléaire de Kahl*, *Kahl* (1961); *Plakate Parolen Signale* (1962), *Auto-Auto* (1964).

Collaboration : *Warum sind sie gegen uns?* de Bernhard Wicki (1958 - Producteur).

Télévision : *Ein Anlass zum Sprechen* (long métrage, 1966).

Long métrage : *Der Sanfte Lauf* (1967. Scénariste, réalisateur, monteur et producteur). **Co-scénariste** : Hans Noever. **Décor** : Gabriel Pellon. **Images** : Jan Curik. **Co-monteuse** : Thurid Söhnlein. **Musique** : Erich Ferstl. **Interprétation** : Bruno Ganz (Bernhard Kral), Verena Buss (Johanna Benedikt), Wolfgang Büttner (Richard Benedikt), Lia Eibenschütz (Gertrud Benedikt), Hans Putz (Wolf Kamper), Dany Mann (Suzanne Kamper), Hans Noever. **Coproduiteur** : Kuratorium Junger Deutscher Film. Longueur : 2 423 m (89 min.). **Distribution** : Constantin-

Film. Première projection en Allemagne : 25-5-1967 ; en France : 18-12-1967 (Centre culturel allemand de Paris). Voir sur le film : « Film » 67/6, p. 18 et 7, p. 41 (x).

SPIEKER (Franz-Josef). — Né le 24-11-1933 à Paderborn. Baccalauréat. Reporter-photographe, critique de cinéma (« Film »). Etudes littéraires et théâtrales à Munich, parallèlement deux ans à l'Institut allemand du cinéma et de la télévision (D.I.F.F.). 1956 : assistant-réalisateur de Geza Radvanyi. 1957-1959 : directeur de production, régisseur, assistant-réalisateur ainsi qu'à la production et au montage sur environ 25 films pour la télévision américaine ; assistant-réalisateur en Allemagne. Une cinquantaine de sous-titrages pour la « Neue Filmkunst-Verleih » (Göttingen).

Courts métrages : *El Salvador*, *Insel der Sonne* (1958); *Süden im Schatten* (1962), *Doppelkonzert* (1963), *Town of music*, *Das Malschiff*, *Der Gelbe Wagen* (3^e sketch de *Hütet eure Töchter*, 1964); *Die Wechsler im Tempel* (en collaboration avec Horst Manfred Adloff, 1966).

Collaboration : *Interlude (Les Amants de Salzbourg)* de Douglas Sirk (1957. Assistant-réalisateur), *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* de Douglas Sirk (1958. Assistant-réalisateur); *Der Brief de Vlado Kristl* (1966. Interprète).

Télévision : *Menschen bei 30 Grad* (1958), *Masken und Gesichter* (1959), *Alltag der 7. Muse* (1960), *Der Schulkinder-garten*, *Der Ombudsman*, *Zukunft heute : die Freizeit* (1965). Longs métrages : *Cavalier sauvage S.A.R.L. (Wilder Reiter G.M.B.H.)*, 1966. Scénariste et réalisateur. Décors : Marleen Pacha et Ingo Tögel. Images : Wolfgang Fischer. Montage : Barbara Mondry. Musique : Erich Ferstl. Interprétation : Herbert Fux (Kim), Bernd Herzsprung (Georg), Chantal Cachin (Tanja), Rainer Basedow (Whitey), Ellen Umlauf (la chanteuse d'opéra), Marthe Keller (la jeune nonne), Bernhard Wicki, Monika Zinnenberg. Producteur : Horst Manfred Adloff. Longueur : 2 931 m (110 min.). Distribution : Cinema Service (Allemagne), Studio 43 (France). Première projection en Allemagne : 12-1-1967 ; en France : 10-1-1968. Prix du cinéma allemand 1967 (Meilleure musique).

Mit Eichenlaub und Feigenblatt (1967. Scénariste et réalisateur). Images : Wolfgang Fischer (Eastmancolor). Musique : Erich Ferstl. Interprètes : Werner Enke (Jürgen), Birke Bruck (la femme du commandant), Hans Fries (le commandant), Rainer Basedow (le frère de Jürgen), Ursula Barlen (la sœur Schanta), Anne Bruck (la mère de Jürgen). Production : Cineropa-Film. Durée : 98 min. Distribution : Cinema Service. Sortie en Allemagne : Janvier 1968.

Voir : sur l'auteur : « Film » 67/2, p. 16 (E); « Filmkritik » 67/2, p. 67 (E).

sur *Cavalier sauvage S.A.R.L.* : « Cinéma 68 » 126, p. 116 - collection « Cinemathek » 19 (x); « Filmkritik » 67/2, p. 83.

sur *Mit Eichenlaub und Feigenblatt* : « Filmkritik » 68/2, p. 131.

SPILS (May). — Née le 29-7-1941 à Twistringen, près de Brême. Baccalauréat. Ecole Berlitz à Brême. Ecole d'art dramatique. Fonde un théâtre de poche qui disparaît après deux représentations. Depuis 1962 à Munich. D'abord mannequin, cover-girl, figurante dans quelques films.

Courts métrages : *Das Portrait*, *Manöver* (1966).

Long métrage : *Zur Sache, Schätzchen* (1967. Scénariste et réalisateur). Co-scénariste : Werner Enke. Images : Klaus König. Montage : Ulrike Fröhner. Musique : Kristian Schultze. Interprétation : Werner Enke (Martin), Uschi Glas (Barbara), Henry van Lyck (Henry), Inge Marschall (Anita), Rainer Basedow (le planton). Production : Peter Schamoni. Longueur : 2 197 m (80 min.). Distribution : Alpha. Sortie en Allemagne : Janvier 1968 ; en France : 18-12-1968 (Centre culturel allemand de Paris). Deux Prix du cinéma allemand (Meilleurs dialogues et Meilleur acteur du jeune cinéma).

Voir sur le film : « Film » 68/5, p. 39 (x); « Filmkritik » 68/2, p. 129.

STRAUB (Jean-Marie). — Né le 8-1-1933 à Metz. Baccalauréat. Etudes littéraires à Strasbourg et à Nancy. 1950-55 : animateur de ciné-club à Metz. 1954-58 : à Paris ; rencontre Danièle Huillet ; assistant-stagiaire auprès d'Abel Gance (*La Tour de Nesle*), Jean Renoir (*French-Cancan*), Jacques Rivette (*Le Coup du berger*), Robert Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé*) et Alexandre Astruc (*Une vie*).

Courts métrages : *Machorka-Muff* (1963), *Le Fiancé, la comédienne et le maquereau* (1968).

Longs métrages : *Non réconciliés (Nicht versöhnt)*, 1965. Scénariste, réalisateur, opérateur, monteur et producteur. Co-scénariste : Danièle Huillet, d'après Heinrich Böll. Co-opérateurs : Wendelin Sachtler, Gerhard Ries et Christian Schwarzwald. Co-monteuse : Danièle Huillet. Musique : François Louis sur des thèmes de Bach et Bartok. Interprétation : Henning Harmssen (Robert Fämel à 40 ans), Ulrich Hopmann (le même à 18 ans), Ernst Kutzinski (Schrella jeune homme), Ulrich Thüna (le même 20 ans plus tard), Heiner Braun (Nettlinger), Heinrich Hargesheimer (Heinrich Fämel à 80 ans), Carlheinz Hargesheimer (le même, jeune architecte), Danièle Huillet (sa femme), Martha Ständner (la même, vieille dame), Joachim Weiler (Joseph, fils de Robert Fämel), Eva Maria Bold (Ruth, fille du même), Hiltraud Wegener (Marianne, fiancée de Joseph), Georg Zander (le groom de l'hôtel). Longueur : 1 477 m (53 min.). Distribution : Filmkunst (Allemagne), Circuit de la Première chance (France). Sortie en Allemagne : Festival de Berlin ; en France : Festival de Cannes 1966 (Semaine Internationale de la Critique). Biennale de Venise 1965. Prix du film narratif au Festival de Bergame.

Chronique d'Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach), 1967. Scénariste, réalisateur, monteur et producteur. Co-scénariste : Danièle Huillet. Images : Ugo Piccone, Saverio Diamanti et Giovanni Canfarelli. Co-monteuse : Danièle Huillet. Son : Louis Hochet et Lucien Moreau. Musi-

que jouée par le Conventus Musicus (Vienne), la Scola Cantorum Basiliensis (Bâle) et le Knabenchor de Hanovre. **Interprétation** : Gustav Leonhardt (Bach), Christiane Lang (Anna Magdalena Bach), Kathrin Leonhardt (Katharina Dorothea Bach), Andreas Pangritz (Wilhelm Friedemann Bach), Bob van Asperen (Johann Elias Bach), Hellmuth Costard (le recteur Ernesti). **Coproductions** : Franz Seitz (Munich), Telepool (Munich), I.D.I. - Cinematografica (Rome), PAI (Rome), Radio-Télévision hessoise, Kuratorium Junger Deutscher Film, Gemeinnütziger Verein Filmfonds (Munich). **Durée** : 93 min. **Distribution** : Cinémas Associés (France). Présenté au Festival de Berlin 1968. Première projection en France : 6-11-1968 (Quinzaine des « Lettres françaises »).

Voir : sur l'auteur : « Cahiers du cinéma » 180, p. 52 (E).
sur **Machorka-Muff** : « Premier plan » / Supplément 1 : (texte).
sur **Le Fiancé, la comédienne et le maquereau** : « Cahiers du cinéma » 206, p. 32 ; « Filmkritik » 68/10, p. 681 (x).
sur **Non réconciliés** : « L'Avant-scène - Cinéma » 68, « Cahiers du cinéma » 177, p. 64 (D) ; « Jeune cinéma » 16-26 - « Filmkritik » 66/3, p. 143.
sur **Chronique d'Anna Magdalena Bach** : « Cahiers du cinéma » 195, p. 56 (D), 199, p. 52, 200, p. 42 (bande-son) - Collection « Cinemathek » 23 (x) ; « Film » 68/4, p. 24 (E) ; « Filmkritik » 68/8, p. 528, 68/10, pp. 688 (E), 695 et 703.

STROBEL (Hans Rolf). — Né le 23-4-1929 à Falkenstein (Vogtland). 1947 : baccalauréat économique. A partir de 1948 : journaliste et critique de cinéma dans la presse écrite (« Film ») et radio-phonique (Munich) ; collabore à des scénarios. 1954-56 : reportages pour la télévision bavaroise.

Collaboration : **Der Brief** de Vlado Kristl (1966. Interprète).

Télévision : **Lopar** (1954), **Ein Tag in Weissenburg, Bier für Paris** (1955).

Long métrage : **Nur wer im Wohlstand lebt...** (1959. Réalisateur et producteur). **Images** : Heinz Tichawsky. **Coproductions** : Heinz Tichawsky. **Longueur** : 1 500 m.

STROBEL (Hans Rolf) et **TICHAWSKY** (Heinz).

Courts métrages : **Alberobello** (1957), **Der Grosse Tag des Giovanni Farina** (1958), **Orff-Schulwerk rhythmisch - Melodische Erziehung, Den Schlüssel um den Hals** (1959) ; **Ivan Hellberg Baggerführer in Kiruna, Eine Brücke für Europa, Erzstadt Kiruna** (1960) ; **Notizen aus dem Altmühltal, Süditalien** (1961) ; **La Scampagnata, Ponte Vecchio** (1962).

Télévision : **Die Abenteuerliche Reise des Giovanni Farina, Ein Münchner erlebt Wien** (1956) ; **Krippe Neapel** (1957), **Bilder aus dem Mittagsland** (1958), **Stockholm ohne Beispiel** (1959), **Unruhe im stillen Tal, Autostrada de Sole, Neapel, Die Stras-**

senhändler von Paris, Die Kleinen Bälle von Paris, Zum Beispiel Saint-Tropez, Mediolanum, Die Höchsten Deutschen (1960) ; **Notizen aus dem Vilstal, Notizen aus dem Wörnitztal, Protokoll auf Rhein-Main, Satellitenstädte, Trastevere, Battistas grosse Fische, Via Margitta, Morgen im Mittagsland** (1961) ; **Hochzeit auf Ischia, Dalmatinische Inselreise I und II, Die Tarantel, Piémont à la carte, Die Rauschberger und die Miesenbacher, Sonntags ein Graf, Die Verödete Stadt, Die Wohnstadt im Grünen, Die Zukunft wird schon verbaut** (1962) ; **Zum Beispiel Ingolstadt, Ausflug auf Italienisch** (1964) ; **Musikproduktion 1, Bauen für morgen, Mädchen von Mailand, Zwischen Boom und Krise - Norditalien, Siena** (1966) ; **Geschiedene Frauen-Ober die Ehe** (1969).

Longs métrages (scénaristes, réalisateurs, opérateurs et producteurs) : **Notabene Mezzogiorno** (1962). **Longueur** : 1 458 m. Premier Prix du Festival du film ethnographique de Florence. **Die Wunder von Mailand (Lombardische Porträts, 1966)**. **Coproductions** : Ebenhausen. **Images** : Alfred Tichawsky. **Longueur** : 2 328 m (82 min.). Primé au Festival de Florence. Prix du cinéma allemand 1967 (Ruban d'or + 120 000 marks).

Eine Ehe (Un couple, 1967). **Montage** : Strobel et Tichawsky. **Interprétation** : Heidi Stroh, Mario Adorf, Peter Graaf, Mischa Galle, Annalena Edberg, Susanna et Wolfgang Karsch. **Coproductions** : Atlas et Télévision ouest-allemande. Première projection : 11-10-1968 (Festival de Mannheim). En France : 3-7-1969 (Cinémathèque française - Chaillot).

Voir sur **Eine Ehe** : « Film » 68/12, p. 39 (x).

TICHAWSKY (Heinz). — Né le 31-5-1924 à Teschen (Cieszyn, Haute-Silésie). 1942 : Baccalauréat. A la fin de la guerre, radio de bord, puis prisonnier. A Munich, étudiant en pharmacie et animateur du Ciné-club universitaire. Courts métrages : **Fern der grossen Strasse** (1954), **Musik für Kinder** (1955), **Die Selige Insel** (1957), **Holz** (1960), **Der Sonntag der lafratis** (1965).

TREMPER (Will). — Né le 19-9-1928 à Braubach/Rhin. Envoyé à 16 ans sur le front de l'Est. 1946 : reporter criminel à Berlin. Longs métrages : **Les Evadés de Berlin (Flucht nach Berlin, 1961)**. Scénariste, réalisateur, monteur et producteur. **Scénario** : d'après le roman-feuilleton de Tremper « Komm mit nach Berlin ». **Images** : Günter Haase et Gerard von Bonin. **Musique** : Peter Thomas. **Interprétation** : Christian Doermer (Claus Baade), Susanne Korda (Doris Lange), Narciss Sokatscheff (Hermann Guden). **Longueur** : 2 838 m. **Coproductions** : Stun-Film Company. **Distribution** : Constantin-Film. Première projection en Allemagne : 17-3-1961. En France : Août 1965.

Die Endlose Nacht (1963. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Hans Jura (Ultrascope). **Montage** : Susanne Paschen. **Musique** : Peter Thomas. **Interprétation** : Harald Leipnitz (Wolfgang Spitz), Karin Huebner (Lisa), Louise Martini (Mascha), Paul Esser (J.M. Schreiber), Werner Peters (Herbert),

Alexandra Stewart (Juanita), Narciss Sokatscheff (Renzo), Mario Adorf, Wolfgang Neuss, Rolf Hädrich, le quintette Andrzej Trzaskowski avec Wanda Wasska. **Coproducteurs** : Inter-West et Eckelkamp. Longueur : 2 359 m. **Distribution** : Eckelkamp. Première projection en Allemagne : 8-5-1963. Prix de la Critique cinématographique allemande.

Playgirl (1966. Scénariste, réalisateur et producteur). **Images** : Wolfgang Lührse et Benno Bellenbaum. **Montage** : Ursula Möhrle. **Musique** : Peter Thomas. **Interprétation** : Eva Renzl (Alexandra), Harald Leipnitz (Siegbert Laner), Paul Hubschmid (Joachim Steigenwald), Rudolf Schündler (Doktorchen), Narciss Sokatscheff (Bogdan), Elga Stass (Hildchen Völker). Longueur : 2 417 m (88 min.). **Distribution** : Ring-Film. Première projection en Allemagne : 23-6-1966.

Sperrbezirk (1966. Scénariste et réalisateur). **Images** : Hans Jura. **Montage** : Ursula Möhrle. **Musique** : Heinz Schreiter. **Interprétation** : Harald Leipnitz, Suzanne Roquette, Guido Baumann, Rudolf Schündler, Ingeborg Schöner, Ruth Maria Kubitschek. **Production** : Ufa/Ernst Neubach. Longueur : 2 579 mètres (94 min.). **Distribution** : Gloria. Première projection en Allemagne : 30-6-1966.

Voir : sur l'auteur : « Film » 66/12, p. 11 (D); « Filmkritik » 66/7, p. 383.

sur **Playgirl** : « Film » 66/8, p. 42.

sur **Sperrbezirk** : « Film » 66/9, p. 2 (D); « Filmkritik » 66/9, p. 535 (D).

VERHOEVEN (Michael). — Né le 13-7-1938 à Berlin. Etudes de médecine à Munich, Berlin et Hambourg (Sarre). A partir de 1951 : petits rôles au théâtre (« Kleine Komödie » de Munich, « Théâtre de la Renaissance » à Berlin), au cinéma, à la télévision et à la radio. 1962 : metteur en scène de théâtre à Tübingen.

Longs métrages : **Paarungen** (1967. Scénariste, réalisateur et producteur). **Scénario** : sur des thèmes d'August Strindberg. **Décor** : Werner Aschmann. **Images** : Henning Kristiansen (Eastmancolor). **Montage** : Monika Pfefferle. **Musique** : Hermann Thieme et Josef Berger. **Interprétation** : Paul Verhoeven (Edgar), Lilli Palmer (Alice), Karl Michael Vogler (Kurt), Ilona Grübel (Judith). Longueur : 2 800 m. **Distribution** : Eckelkamp. Sortie en Allemagne : Décembre 1967. Festival de Mar del Plata. Prix du cinéma allemand 1968 (Meilleure actrice dans un rôle secondaire).

Engelchen macht weiter-Hoppe, hoppe Reiter (Petit ange continue-hop, hop cavalier; 1968. Réalisateur). **Scénario** : Franz Geiger. **Images** : Werner Kurz (couleurs). **Musique** : Improved Sound Ltd. **Interprétation** : Gila von Weitershausen (Katja), Dieter Augustin (Gustl), Uli Koch (Tim), Mario Adorf. **Production** : Rob Houwer-Film. **Distribution** : Constantin-Film. Sortie en Allemagne : Mars 1969.

ZADEK (Peter). — Né en 1926 à Berlin. En Angleterre à partir de 1933. Etudes à Oxford. Suit des cours à l'« Old Vic Theatre ». Très jeune, travaille pour la télévision et se lance dans la mise en scène de théâtre (« Le balcon » de Jean Genet au « Royal Court Theatre » de Londres). Continue ensuite en Allemagne (1967 : « Die Unberatenen » de Thomas Valentin). Télévision : **Rotmord** (1969).

Long métrage : **Ich bin ein Elefant, Madame** (Je suis un éléphant, Madame; 1968. Scénariste et réalisateur). **Scénario** : d'après le roman de Thomas Valentin « Die Unberatenen ». **Coscénaristes** : Robert Muller et Wolfgang Menge. **Images** : Gerard Vandenberg (couleurs). **Interprétation** : Günther Lüders, Heinz Baumann, Tankred Dorst, Wolfgang Schneider, Ingrid Resch, Christine Philipp, Margot Trooger. **Production** : Iduna-Film. Deux « Rubans d'or » du cinéma allemand 1969 (Réalisation et interprétation « nouvelle vague » : à Wolfgang Schneider).

PIECES JOINTES

LA ROUTE PARALLELE

(liste des séquences)

- Carton, portant le numéro « 188 », introduisant un
- Noir, accompagné de sons divers.
- Une salle de projection (noir et blanc). Plongée verticale sur une table où sont assis cinq hommes en train de délibérer sous la direction d'un meneur de jeu assis à une autre table, puis plan rapproché du meneur de jeu.
- Générique, apparaissant sur un film en couleurs de la compagnie aérienne Swissair.
- Carton : « Fin de la deuxième partie ».
- Salle de projection (comme précédemment).
- Carton : « 269 ».
- Film en couleurs tourné en Australie et racontant successivement la vie à l'envers des animaux du pays destinés à la boucherie, puis celle d'un pionnier nommé Himmelreich.
- « Troisième partie ».
- Salle de projection.
- « 272 ».
- Film touristique en couleurs sur la Route Nationale américaine n° 1 (départ : Miami).
- Salle.
- « 273 ».
- Film touristique monochrome (bleu), puis en couleurs sur l'Extrême-Orient.
- Salle.
- « 274 ».
- Documentaire en couleurs sur l'homme et l'eau, puis l'homme et les matières premières (caoutchouc, pétrole).
- Salle.
- « 38 ».
- Seconde projection (ainsi a-t-elle été annoncée) d'un documentaire en couleurs sur l'arbre-bouteille.
- Salle.
- « 275 ».
- Film en couleurs sur l'Extrême-Orient et le « refus de la solitude » par l'homme.
- Salle.
- « 276 ».
- Film en couleurs sur le Kilimandjaro et la « recherche de la solitude » (« La seule vérité est la simplicité des égalités mathématiques »).
- Salle.
- « 277 ».
- Salle.

- *Film en couleurs sur cinq villes mortes dispersées aux quatre coins du monde.*
- « 278 ».
- *Coucher de soleil en couleurs.*
- *Salle — Quelqu'un souligne le « caractère immuable de la situation ».*
- « 279 ».
- *Wall street (noir et blanc), puis l'île Maurice (couleurs).*
- *Salle — Nous apprenons que les cinq hommes ont à définir « la personnalité en question ».*
- « 280 ».
- *Film en couleurs sur le thème : « Quelle sorte de glande produit le héros ? »*
- *Salle.*
- « 281 ».
- *Un pénitencier désaffecté en Guyanne (couleurs — « Charme de ces verticales, charmes de ces horizontales, la seule solution possible dans le chaos »).*
- *Salle.*
- « 282 ».
- *Film en couleurs sur les thèmes : vitesse, voyage, altitude.*
- *Salle.*
- « 303 ».
- *Un scieur aux prises avec un énorme tronc d'arbre (couleurs).*
- *Salle.*
- « 304 ».
- *Trois cavaliers brésiliens (couleurs).*
- *Salle.*
- « 304 ».
- *Seconde projection du même document.*
- *Salle.*
- « 305 ».
- *Fin d'une poétique histoire d'amour à Haïti (couleurs).*
- *Interruption : salle — on apprend que les cinq hommes ont laissé leurs montres « en consigne ». Le meneur de jeu sort un instant pour contrôler une sonnerie (on entend deux coups de sonnette).*
- *Suite et fin du document 305 : des funérailles à Madagascar, un temple au pied du Fuji-Yama, le carnaval de Rio, des cimetières du monde entier.*
- *Salle.*
- « 306 ».
- *Un insecte sur une dune (couleurs), on entend un hurlement, plus, à peine compréhensible, le mot « Triumph ».*
- *Salle — « Rien n'est prouvé ». La sonnerie retentit, tous se lèvent.*

NON RECONCILIES

(liste des principales séquences)

- *La salle de billard de l'hôtel « Prinz Heinrich » à Cologne en 1964 — Robert Fählmel commence son récit à un jeune groom.*
- *Retour en arrière.*
- 1934 — *Un terrain de sports au bord du Rhin : Robert, des camarades, un moniteur.*
- *Un pont de chemin de fer : Robert et Schrella, un camarade de lycée (« Nous sommes des moutons »). Schrella explique que le moniteur, Vacano, et un camarade nommé Nettlinger flagellent dans une vieille caserne les mendiants du port et, à l'occasion, des condisciples avec un fouet en fils de fer barbelés ; il montre son dos à Robert.*
- *Salle de billard.*
- *Retour en arrière : une arrière-salle du Café Zons — Réunion des « moutons » ; Robert est là, avec une jeune fille, Edith.*
- *Salle de billard.*
- *Retour en arrière : Schrella, qui a subi à son tour le supplice du fouet, prend la fuite en barque, roulé dans une vieille toile.*
- 1964 — *Réception de l'hôtel « Prinz Heinrich » : Schrella demande Nettlinger.*
- *Salle de billard.*
- *Restaurant : Schrella déjeune avec Nettlinger (« Le rôle que tu as joué jadis et celui que vous jouez aujourd'hui sont identiques ») et exprime son mépris en finissant le saumon fumé de son commensal dans l'assiette de celui-ci, qui déclare : « Je suis démocrate par conviction » ; Schrella le quitte brusquement.*
- *Une terrasse de café : Heinrich Fählmel évoque sa jeunesse.*
- *Retour en arrière :*
- 1914 — *Un café : Heinrich prend son petit déjeuner.*
- *Intérieur bourgeois : Heinrich demande Johanna en mariage.*
- *Montage d'actualités de la première guerre mondiale (« L'imprévu me toucha durement »).*
- *Chez les Fählmel : Johanna, étrangement impassible, répète à voix basse : « Cet imbécile d'empereur ».*
- *Concert : répétition de la scène précédente.*
- 1964 — *Terrasse : Heinrich poursuit le récit de ses souvenirs.*
- *Chez Johanna (elle occupe une chambre dans un établissement qui doit être une maison de santé) : elle*

- rappelle à son fils, Robert, une foule de phrases qu'elle lui a dites tout au long de sa vie (« Tu devrais essayer de te réconcilier avec Otto » — sans aucun doute l'un des camarades nazis de Robert en 1934, peut-être Neitlinger ?).
- Sur le palier, puis dans l'escalier : Robert, seul (Voix de sa mère, off : « Même sa mort n'avait pas amené de réconciliation »).
 - Chez Johanna : Robert est revenu, Johanna continue et termine (« C'est de la poudre et du plomb qu'il faut ») — Robert sort, tandis qu'entre son père, Heinrich (Johanna : « Viens, nous allons égrener la litanie des « T'en souviens-tu ? » »).
 - Café de gare en banlieue : Robert et Heinrich (« Tu sais que ton garçon a une fiancée ? »), puis le patron du café (à Heinrich : « Tout le monde sait que vous avez construit notre abbaye »).
 - Le long de la voie du chemin de fer : le fils de Robert, Joseph Fähmel, en compagnie de sa « fiancée », évoque son grand-père et la destruction de l'abbaye pendant la guerre.
 - Quartier populaire : Schrella revient chez lui ; sa famille est inconnue des enfants du voisinage.
 - L'abbaye (il s'agit en fait de Maria Laach, dans le massif montagneux de l'Eifel, non loin de Cologne) : Robert et Heinrich visitent (la séquence se termine par un plan interminable de Mercédès en train de démarrer).
 - Cologne : Schrella, seul dans la ville.
 - Chez Johanna : elle se prépare à sortir et échange des propos sans importance avec un serveur. Quitte la maison à petits pas, droite, raide. Va chercher un revolver dans le tiroir à outils d'une serre. Téléphone à l'hôtel « Prinz Heinrich » après avoir vérifié que le « Défilé des combattants » part bien de l'hôtel, et retient une chambre.
 - Hôtel : Robert et Schrella attendent le défilé. Dans la chambre que Johanna a retenue, Heinrich lui annonce : « L'assassin de ton petit-fils se trouve sur le balcon d'à-côté. » Johanna prend le revolver, sort sur le balcon et abat l'homme.
 - Un café : Joseph et sa fiancée ; Heinrich a décommandé la fête prévue.
 - Chez Heinrich : la famille est réunie (Heinrich, parlant de sa femme : « Elle restera avec nous maintenant »).

ABSCHIED VON GESTERN (ANITA G)

(résumé du découpage)

- Anita, seule, mange en lisant.
- Café Kranzler — Anita prend place, en manteau, seule. Titre du film.
- Une salle de tribunal — Anita et le juge.
- Intérieur d'une prison — Le couloir central. Une cellule : Anita, allongée sur un lit.
- Images d'un livre pour enfants.
- Une cuisine — Anita boit et mange.
- La conseillère judiciaire Treiber : « Si une condamnée libérée sous condition n'a pas de résidence, nous nous efforçons de l'accueillir au sein de notre communauté. »
- Bureau d'Anita — Frau Treiber et Anita à genoux : « Je ne voudrais faire que le Bien. Mon cœur se réjouit de faire le Bien. »
- Chambre d'Anita chez Frau Budek — Anita et Frau Treiber : « Si vous tenez bon, vous vous en sortirez sans vous en apercevoir. Alors tout sera réglé. »
- Salle de séjour de Frau Budek-Anita, Frau Budek, Frau Treiber et un prêtre : « Venez donc nous rendre visite. Au presbytère, on peut jouer au tennis, lire, jouer aux échecs et regarder la télévision. »
- Plan général : une partie d'une grande ville.
- Anita et le directeur d'une maison de disques (langues vivantes) : « D'habitude, nous n'employons pas de femmes, mais des représentants en cravate, tout à fait sérieux. »
- Intérieur d'un car publicitaire — Anita, un autre représentant, des acheteurs éventuels.
- Anita et le directeur. Il lui donne des conseils.
- Photos de famille : Anita seule, avec sa mère, sa mère, son père, la maison de famille.
- Anita et le directeur.
- Anita et son collègue, dans la rue, interpellent des passants, sans succès.
- Noël — Boutiques, foule, rues illuminées.
- Anita et le directeur : « Cette adresse n'existe pas ! »
- Un magasin de fourrures — Anita choisit longuement un article et donne 50 marks en paiement. Commentaire : « Mon directeur, dit Anita, répond du reste ».
- Une cage d'escalier — Anita et son directeur, enlacés : « Tu n'as pas besoin de t'en faire pour ma femme. »
- Chez le directeur, la salle à manger — Le directeur et sa femme :

- Elle : « Qui est cette rouquine ? »
- Lui : « Une personne sans importance. »
- *Chambre d'Anita.* Anita, seule, se peigne en chantant.
- *Chez le directeur, la chambre à coucher — Le directeur et sa femme :*
 - Elle : « Tu m'aimes ? »
 - Lui : « Naturellement. »
- *Chambre d'Anita — Anita boucle ses valises. Commentaire :* « Afin de prouver à sa femme qu'il ne s'est rien passé, le directeur lui a dit : « Pour que tu me croies, je vais la dénoncer. »
- *Gare centrale de Francfort — Anita entre dans le hall.*
- *Une chambre d'hôtel — Anita fait la chambre avec une femme de service.*
- *Interview du gérant. Il raconte sa vie.*
- *L'hôtel : le hall, des maçons, Anita et la femme de service dans une chambre, la lingerie.*
- *Titre : « Un jour — en l'absence du gérant — Anita est congédiée. »*
- *L'hôtel, une cage d'escalier — Anita proteste énergiquement : elle n'a rien volé.*
- *Chambre d'une logeuse — Anita s'indigne : la logeuse s'est emparée de sa valise « pour accélérer la rentrée du loyer en retard ».*
- *Entrée de la maison — Anita sort avec deux valises, suivie de la logeuse qui lui jette divers objets (un peignoir, des revues).*
- *Un restaurant — Anita, seule à une table, feuillette une revue.*
- *Rue — Anita assiste à la démolition d'un immeuble.*
- *Titre : « Journée de pénitence ».*
- *Un café — Anita assise à côté d'un jeune homme.*
- *Une chambre d'étudiant — Anita et le jeune homme. Ebats sur un divan. Conversation sur l'histoire de l'Allemagne.*
- *Un cimetière juif. Les mêmes. Anita : « Je veux étudier. »*
- *La chambre. Les mêmes. Tous deux fredonnent l'hymne allemand diffusé par la radio.*
- *Non loin de l'Université — Anita, seule, dans la rue.*
- *A l'Université — Anita devant la porte du rectorat.*
- *Premier amphithéâtre — Un professeur : « La honte et le sens des normes sont deux conséquences de la vie sociale... »*
- *Second amphithéâtre — Un professeur commente un philosophe grec. Sortie des étudiants. Anita reste seule, endormie.*
- *Un couloir de l'Université — Anita sur un banc.*
- *Anita et un politologue, assistant à l'Université.*
 - L'assistant : « Y a-t-il des sujets qui vous intéressent particulièrement ? »
 - Anita : « Je serais surtout intéressée par les problèmes sociologiques. »
- *La chambre d'Anita — Anita lit une page des « Essais » de Montaigne.*
- *Réception de l'hôtel — Le portier donne une note d'hôtel à Anita.*

- *L'Université — Anita au secrétariat. Un employé : « Vous avez besoin, pour vous faire inscrire, de votre diplôme de bachelière, et c'est tout. »*
- *Réception de l'hôtel — Anita parlemente avec le portier qui réclame le paiement des notes d'hôtel et de restaurant.*
- *Sortie latérale de l'hôtel. Anita s'esquive avec ses valises.*
- *Anita et un professeur.*
- *Séquence onirique — Anita poursuivie, la nuit, par des motards de la police. Un parachutiste à une mère de deux enfants : « Choisissez-vous même lequel de vos deux enfants doit être décervelé... Notre système ne peut être comparé à aucun des systèmes totalitaires antérieurs. » Une bataille de soldats de plomb. Anita prise en chasse par le juge, Frau Treiber et Frau Budek. Titre : « Hier arrivera-t-il demain ? ». Anita abat le parachutiste d'un coup de revolver. Reprise de la poursuite ; derrière Anita : le parachutiste et deux S.S. Anita tombe, on la rattrape.*
- *Le hall du Ministère de l'Éducation Nationale — Anita rencontre Pichota.*
- *Un café — Anita et Pichota. Lui : « As-tu une idée de l'endroit où nous pouvons aller ?... Chez moi, c'est impossible. »*
- *Une chambre d'hôtel — Anita et Pichota sur un lit :*
 - Lui : « Je n'aime pas les hôtels. »
 - Elle : « Je m'y sens chez moi. »
- *L'appartement de Pichota — Anita et Pichota :*
 - Lui : « As-tu un travail sérieux ? »
 - Elle : « Qu'est-ce que c'est, du " travail sérieux " ? »
 - Lui : « Du travail ! »
- *Le terrain d'entraînement de l'association canine — Pichota et un représentant de l'association se saluent très officiellement, chacun lisant son papier. Anita écoute, puis assiste à la démonstration.*
- *Appartement de Pichota :*
 - Lui à Anita : « Je me ferais brûler pour toi. J'irais avec toi jusqu'en Afrique, ou en Alaska, ou n'importe où, pour commencer une vie nouvelle. »
 - Anita : « Qu'est-ce que tu attends ? »
- *L'appartement d'une amie de Frau Pichota — Frau Pichota : « Je devrais apprendre un métier. »*
- *Appartement de Pichota — Pichota se prépare, en présence d'Anita, à se rendre au Ministère.*
- *Un petit restaurant — Une femme, rencontrée dans la rue, dicte à Anita une reconnaissance de dette : « Si vous ne payez pas, je vous dénonce ! »*
- *Un super-marché — Anita essaie de voler une bouteille de champagne.*
- *Une place — Anita en fuite.*
- *Titre : « Dr Bauer ».*
- *L'appartement de Bauer — Il évoque une anecdote de tribunal.*
- *Au palais de justice — Anita attend Bauer dans l'entrée.*
- *Bureau de Bauer — Bauer consulte des dossiers.*
- *Le nouveau palais de justice — Bauer à un architecte :*

- « Croyez-vous possible que nous fassions un jour une table ronde ? Où procureur, défenseur, accusé et tribunal seraient assis, autour de la table, et se battraient tous ensemble pour définir la vérité et ce que nous appelons le droit ? »
- Chez Pichota, la cuisine — Anita lui annonce qu'elle a acheté une chambre.
 - Un chantier — Anita et Pichota.
 - Dans la voiture de Pichota :
 - Lui : « Il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans. Tu aurais pu me dire, par exemple : « J'ai besoin d'une avance pour faire construire, peux-tu me prêter l'argent ? »
 - Anita : « Peux-tu me prêter cent marks ? »
 - Lui : « Ce n'est pas possible pour le moment, parce que ma femme contrôle les extraits de mon compte en banque. »
 - Appartement de Pichota — Titre : « Si Pichota ne peut pas l'aider, du moins veut-il faire son éducation ». Pichota et Anita commentent successivement un indicateur de chemins de fer, un extrait des « Histoires de Monsieur K... » de Bertolt Brecht, une scène du « Don Carlos » de Verdi.
 - W.-C. publics — Anita remplit une fiole d'urine.
 - Pichota — A un interlocuteur invisible : « J'ai vu, par exemple, qu'elle est inquiète. »
 - A la gare centrale de Mayence — Pichota prend congé et lui donne cent marks.
 - Une maison inhabitée — Anita, couchée par terre, au milieu des gravats.
 - Titre : « Je sais qu'un miracle finira bien par arriver. »
 - En route — Anita au bord d'une route, sur un pont, au milieu d'une place (Wuppertal), devant l'hôtel Kaiserhof (id.), la cathédrale de Cologne, un cinéma, à un croisement d'autoroutes, dans une rue de Mannheim, au bord d'une rivière (elle se lave le visage, puis lave ses chaussures), devant un commissariat, où elle entre.
 - Une prison — Anita répond aux questions d'une préposée.
 - La salle de bains de la prison. Anita se lave, puis lave son linge. Elle revêt ensuite divers vêtements portant tous, tamponnés, des chiffres et des lettres. On fait l'inventaire de ses propres habits et de ses objets personnels.
 - La division « Obstétrique ». Anita et une praticienne.
 - Une cellule — Anita. Crise de folie furieuse. Des dossiers.
 - Anita et l'assistante sociale de la prison.
 - L'Assistante : « Avez-vous une idée de la durée possible de votre détention ? »
 - Anita : « Quatre ou cinq ans, je pense. »
 - Générique.

POUR UNE BIBLIOTHÈQUE (III)

LE CINEMA ALLEMAND

Indications bibliographiques.

1. ETUDES D'ENSEMBLE :

LE CINEMA REALISTE ALLEMAND, par Raymond Bordo Freddy Buache, Francis Courtade, 1965 (S.E.R.D.O.C.). 340 pages, 30 fiches filmographiques allant du Rail (1921) à La Fille Rosemarie (1958) et comportant pour la plupart le découpage du film, un panorama depuis 1945, 88 photos.

L'ECRAN DEMONIAQUE, par Lotte H. Eisner (réédition), 1965 (Le Terrain vague éd., 14-16, rue de Verneuil, Paris-7^e). Version définitive luxueusement illustrée de l'ouvrage paru primitivement en 1952, augmentée d'un chapitre sur Fritz Lang, d'une filmographie et d'index inédits. Reste indispensable pour situer le cinéma allemand muet dans l'évolution générale de l'art germanique. Méconnaît pourtant fâcheusement le courant réaliste (voir ci-dessus).

« **DEUTSCHLAND, ERWACHE!** » - Propaganda im Film des Dritten Reiches, par Erwin Leiser, 1968 (Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg). Publié parallèlement à la réalisation du film de montage portant le même titre et dû au même auteur (celui, entre autres, de *Mein Kampf*). Etudie les principaux thèmes du cinéma nazi à travers les films dont des extraits furent utilisés pour le montage cité, et quelques autres. En appendice, des documents sur *Le Triomphe de la volonté, Ich klage an (Suis-je un criminel ?)* et *Le Juif Suss*. Bonne filmographie.

Peut être commandé par l'intermédiaire de la librairie Joseph Gibert (26, boulevard Saint-Michel, Paris-6^e) ou de la librairie Marcel Didier (4, rue de la Sorbonne, Paris-5^e).

2. MONOGRAPHIES :

FRITZ LANG, par Luc Moullet, 1963 (Ed. Seghers, collection « Cinéma d'aujourd'hui », n° 9, 118, rue de Vaugirard, Paris-6^e).

FRITZ LANG, par Francis Courtade, 1963 (Le Terrain vague). « ... A droite Luc Moullet, à gauche Francis Courtade. Le

premier publie une monographie à la gloire de son idole... Les jugements émis (par le second) ont beau être d'une partialité qui frise le sectarisme, le travail de recherche force le respect... — Bref, si l'on aime Fritz Lang... il ne reste plus qu'à faire l'acquisition de ces deux volumes... » (Claude Beylle.)

FRITZ LANG. — **Choix de textes** établi par Alfred Eibel, 1964 (Présence du cinéma, 25, Passage des Princes, Paris-2°).

Ensemble considérable de textes de Fritz Lang et Thea von Harbou, de témoignages et de dossiers de presse ; ces derniers, hélas ! bien incomplets quant au nombre de films cités (10 sur 42 !) et bien limités quantitativement et qualitativement : en général un seul article chantant les louanges du Maître.

LENI, par Freddy Buache, 1968 (Avant-Scène du Cinéma, collection « Anthologie du Cinéma », n° 33, 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6°).

Des douze films réalisés par Paul Leni, Buache, manifestement, n'en a vu que cinq. Il les raconte en détail.

MURNAU, par Charles Jameux, 1962 (Editions Universitaires, collection « Classiques du Cinéma », n° 19, 72, boulevard Saint-Germain, Paris-5°).

Pénible ou amusant suivant les pages. Très incomplet de toute façon.

F.W. MURNAU, par Lotte H. Eisner, 1964 (Le Terrain vague). Travail exhaustif. Illustration « Terrain vague », c'est tout dire !

MURNAU, par Jean Domarchi, 1965 (Avant-Scène du Cinéma, collection « Anthologie du Cinéma », n° 7).

Intéressante introduction, le délire d'interprétation mis à part.

G.W. PABST, par Freddy Buache, 1965 (S.E.R.D.O.C., collection « Premier Plan », n° 39).

Tout sur Pabst, dans une perspective marxiste irréprochable et un style éblouissant.

G.W. PABST, par Barthélémy Amengual, 1966 (Ed. Seghers, collection « Cinéma d'aujourd'hui », n° 37).

Intéressant surtout sur le plan de la méthode critique.

PABST, par Yves Aubry et Jacques Petat, 1968 (Avant-Scène du Cinéma, collection « Anthologie du Cinéma », n° 37).

Original. A lire parallèlement à la monographie de Buache.

3. NUMEROS SPECIAUX DE REVUES :

L'AVANT-SCENE DU CINEMA a publié le découpage intégral de **L'Ange bleu** de Josef von Sternberg (n° 57) et **M le maudit** de Fritz Lang (n° 39), avec quatre pages et demie de Claude Beylle sur « L'œuvre allemande de Fritz Lang ».

IMAGE ET SON, n° 216 sur Fritz Lang, Avril 1968 (U.F.O.L.E.I.S., 3, rue Récamier, Paris-7°).

Une présentation générale par Raymond Lefèvre et une filmographie établie par Claude Ganne.

4. ARTICLES DIVERS :

CINEMA 63 n° 80 (F.F.C.C., 6, rue Ordener, Paris-18°). P. 68 : « Lettre d'Allemagne » par Ulrich Gregor. Premier aperçu, précis et documenté, sur les jeunes cinéastes allemands.

CINEMA 64 n° 87. P. 40 : « Le cinéma nazi » par Helmut Blobner et Herbert Holba. Première synthèse valable en langue française, correctement illustrée, suivie d'une liste des « Principaux films de propagande du Reich de mille ans ».

CINEMA 65 n° 100. P. 64. Présentation du programme « L'écran démoniaque ». (**Le Cabinet du Dr Caligari**, **Les Trois lumières**, **Mabuse le joueur** et **Le Démon du crime**, **Nosferatu le vampire**, **Métropolis** et **Le Dernier des hommes**) : génériques, notices, citations critiques et très belles photos. Avec une introduction d'André Pleyre de Mandiargues. Plus des critiques après nouvelle vision par Pierre Billard, Gilles Jacob, Marcel Martin et Pierre Philippe.

CINEMA 66 n° 110. P. 18 : « Le jeune cinéma allemand » par Ulrich Gregor. Bonne introduction au sujet. Quelques images significatives, intelligemment commentées.

FILM. — Revue mensuelle, succursale des « Cahiers du cinéma » en Allemagne fédérale. En vente à la librairie « Le Minotaure » (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6°). Peut se commander directement à la maison d'édition : Friedrich Verlag, Velber bei Hannover. Publie aussi des entretiens et, surtout, des découpages intégraux. Iconographie considérable. Consulter en particulier les n° :

— 1967/1, p. 16 : lexique des « Jeunes cinéastes allemands ».

— 1967/4, p. 1 : éditorial sur la « Tyrannie des fonctionnaires ».

— 1967/11, p. 1 : éditorial sur la loi d'aide et texte de la Déclaration de Mannheim.

BILAN DU CINEMA INTERNATIONAL, album annuel édité par la revue « Film ». Voir en particulier :

- « Film 1966 », p. 104 : « La première année du jeune cinéma allemand ».
- « Film 1967 », pp. 42 (« Le jeune cinéma allemand a deux ans », étude des thèmes, du cadre et de la peinture sociale) et 98 (lexique).
- « Film 1968 », p. 88 : lexique.

FILMKRITIK. Revue mensuelle, également de langue allemande, à gauche de la précédente. S'adresser au « Mino-taure » ou à : Verlag Filmkritik GmbH, Frankfurt, Rückertstrasse 39.

Plus d'entretiens que dans « Film », et des critiques lisibles. A consulter en particulier les n^{os} :

- 1966/1, p. 44 : « Premier lexique du jeune cinéma allemand ».
- 1967/1, p. 51 : « Deuxième lexique du jeune cinéma allemand ».
- 1968/1, p. 18 : « Troisième lexique du jeune cinéma allemand ».

Ont été utilisés par ailleurs pour « Jeune cinéma allemand » :

DER JUNGE DEUTSCHE FILM. Documentation rassemblée pour une exposition de « Constantin-Film » (1967), avec la collaboration du « Deutsches Institut für Film und Fernsehen » (D.I.F.F.) de Munich. Contient un dictionnaire des réalisateurs.

NEUER DEUTSCHER FILM. Documentation éditée par la Fédération des Ciné-clubs allemands à l'occasion de la Semaine cinématographique internationale de Mannheim 1967. Dictionnaire des réalisateurs.

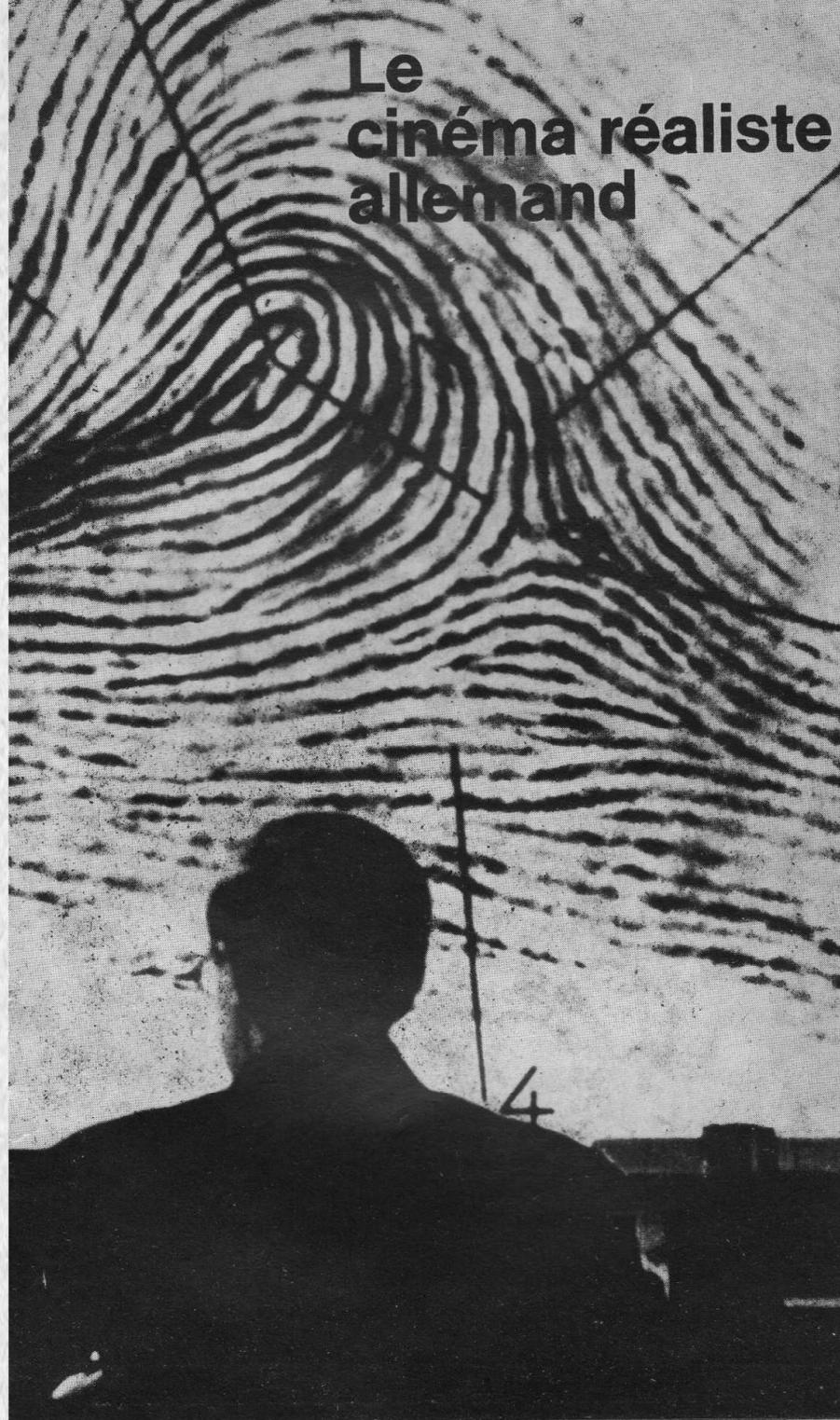
LE FILM ALLEMAND. Revue mensuelle éditée par le Service de Presse et d'information pour le Film allemand à l'étranger (Paris).

En particulier, les n^{os} 5, p. 5, et 6, p. 11.

DER SPIEGEL du 25 décembre 1967, p. 86.

F. C.

Le cinéma réaliste allemand



X^e CICI



Mackie (Rudolf Forster) chez les filles, dans *Die dreigroschenoper* de Brecht-Pabst.

X^{ème} CICI LE CINÉMA RÉALISTE ALLEMAND

(Première Session)

Lundi 27 octobre :

LE CRIMINEL

14 h. 15 Siodmak, *Autour d'une enquête* - 16 h. Lang, *Docteur Mabuse (I, Le joueur)* - 19 h. 30 Lang, *Docteur Mabuse (II, Inferno)* - 21 h. 30 Lang, *Le testament du Docteur Mabuse*.

Mardi 28 octobre :

LA RUE

10 h. 30 Grüne, *La rue* - 14 h. 15 Ruttmann, *Berlin symphonie d'une grande ville* - 16 h. Rahn, *La tragédie de la rue* - 17 h. 45 Mittler, *De l'autre côté de la rue* - 19 h. 30 Pabst, *La rue sans joie* - 21 h. 30 Lamprecht, *Emile et les détectives*.

Mercredi 29 octobre :

LA SOCIÉTÉ

10 h. 30 Pabst, *L'amour de Jeanne Ney* - 14 h. 15 Czinner, *Nju* - 16 h. Knaake, *Par la porte de Brandebourg* - 17 h. 45 Lamprecht, *Les bâtards* - 19 h. 30 May, *Asphalt* - 21 h. 30 Trivas, *No man's land*.

Jeudi 30 octobre :

ACTRICES

10 h. 30 Leni-Jessner, *L'escalier de service* : Henny Porten - 14 h. 15 Gad, *L'escalier de cérémonie* + *Roses blanches* : Asta Nielsen - 16 h. Czinner, *Fräulein Else* : Elisabeth Bergner - 17 h. 45 Junghans, *Telle est la vie* : Vera Baranovskaïa - 19 h. 30 May, *Le retour du prisonnier* : Dita Parlo - 21 h. 30 Dupont, *Variété* : Lya de Putti.

Vendredi 31 octobre :

FILMS RARES

10 h. 30 Murnau, *Phantom* - 14 h. 15 Murnau, *Schloss Vogelhöd* - 16 h. Murnau, *Der Gang in die Nacht* + *La terre qui flambe* - 17 h. 45 Lupu Pick, *Le rail* - 19 h. 30 Dreyer, *Michaël* - 21 h. 30 Brecht-Pabst, *L'Opéra de quat'sous* (vers. all.).

Samedi 1^{er} novembre :

LA SOCIÉTÉ

10 h. 30 Jutzi, *L'enfer des pauvres* - 14 h. 15 Jutzi, *Notre pain quotidien* + Granowski, *Le chant de la vie* - 16 h. Siodmak, *Abschied* - 17 h. 45 Tintner, *Cyankali* - 19 h. 30 Zelnik, *Les tisserands* - 21 h. 30 Brecht-Dudow, *Ventres glacés* + *Bulles de savon*.

Dimanche 2 novembre :

ACTEURS

10 h. 30 Ozep, *Le cadavre vivant* : Poudovkine - 14 h. 15 Boese, *Le dernier fiacre de Berlin* : Lupu Pick - 16 h. 15 Grüne, *Les frères Schellenberg* : Conrad Veidt - 17 h. 45 Ozep, *Les frères Karamazov* : Fritz Kortner - 19 h. 30 Grüne, *Jalousie* : Werner Krauss - 21 h. 30 Dieterle, *Sexe enchaîné* : Wilhelm Dieterle + May, *La tragédie de l'amour* : Emil Jannings.

L'Histoire n'a retenu du cinéma allemand que les beautés et les mirages de l'expressionnisme. Un autre courant, social et réaliste, s'est forgé et renforcé au fil des années, aussi riche, aussi révélateur, aussi conscient de lui que le néo-réalisme italien...

Au pays des démons et des montreurs d'ombres, le réalisme a été et il demeure encore la voix de l'insoumission.

« Quoi qu'on dise, il faudra le dire sans vaines recherches, sans recourir à « l'expérience », ni à « l'expressionnisme », sans contorsion aucune ; il faudra le dire en étant déterminé par la volonté révolutionnaire, des buts simples, ouvertement révolutionnaires. Ce qui exclut, a priori, tous les styles et tous les problèmes néoromantiques, expressionnistes ou autres, problèmes tous issus des revendications individuelles et anarchisantes de l'artiste bourgeois. » (Piscator.)

Le X^e Congrès Indépendant du Cinéma International, pour « rattraper » dans sa numérotation les deux premiers de 1929 et 1930, comprendra cette saison 1969-1970 trois Sessions :

— A Lyon, du 27 octobre au 2 novembre : LE CINEMA REALISTE ALLEMAND, avec le concours de la Cinémathèque de la R.D.A. et de la Cinémathèque de Belgique. La présente plaquette en constitue le programme.

— A Bruxelles, début juillet : CINEMA AMERICAIN DES ANNEES 30, avec le concours de la Cinémathèque de Belgique. Programme à paraître.

— A Lausanne, à la Toussaint 1970 : CINEMA FRANÇAIS : LA SAISON 1938-1939 ; avec le concours de la Cinémathèque Suisse.

Nous remercions MM. Roger Planchon et Robert Gilbert qui nous permettent les projections de cette première Session dans leur salle du CNP Gratte-Ciel, ainsi que MM. Jacques Ledoux, Freddy Buache et Raymond Borde : c'est grâce à leur activité de conservateurs de cinémathèques que ces films ont pu être rassemblés.

Tous renseignements pratiques à CINEMA EN FRANCE-PREMIER PLAN, 28, rue Villeroy, Lyon 3.

LE CINEMA REALISTE ALLEMAND : BIBLIOGRAPHIE

Choisis dans une rétrospective présentée au début de cette année par la Cinémathèque Royale de Belgique « Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933 », les films que nous montrons ont fait l'objet de notes critiques dans une plaquette au titre identique, publiée par le Musée du Cinéma, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Aux cinéphiles à la mémoire longue, rappelons aussi le panorama « Images du cinéma allemand 1896-1956 » que présenta début 1956 la Cinémathèque française, dont le programme ronéotypé comporte un texte d'introduction, non signé, riche en aperçus et raccourcis féconds.

En attendant que paraisse, enfin, une traduction française (en Suisse, avec le concours de F. Buache) du **From Caligari to Hitler** de Sigfried Kracauer, et après avoir cité les travaux historiques que publie le cinéaste Gerard Lamprecht à la Cinémathèque de Berlin, rappelons que si plusieurs monographies ont été publiées sur Lang et Murnau, puis Pabst et Lubitsch, la bibliographie de tout ce qui n'est pas l'expressionnisme (sur lequel l'excellent ouvrage de Lotte Eisner demeure indispensable) est mince : F. Buache a écrit un essai sur **Paul Leni** en 1968 ; le Goethe Institut

a organisé une exposition de photos et publié une plaquette sur le film muet allemand en 1965 ; signalons aussi la réédition récente de la plaquette hollandaise de Simon Koster DUITSCHE FILMKUNST (Rotterdam 1931).

En 1965 toutefois, deux pas avaient été faits pour une meilleure connaissance du cinéma allemand : une rétrospective à Venise, organisée par Francesco Savio, des « films de dénonciation de l'Allemagne de Weimar ». Le catalogue de la Mostra est à consulter, ainsi qu'un intelligent compte rendu de E.G. Laura dans *Bianco e nero* de décembre 1965. La même année, la SERDOC publiait un ouvrage où Raymond Borde, Freddy Buache et Francis Courtade avaient repris et considérablement augmenté un volume ronéotypé édité auparavant par la Cinémathèque Suisse sous le même titre : LE CINEMA REALISTE ALLEMAND. Nous ne pouvons que conseiller de se reporter à cet ouvrage, qui en 344 pages avec 88 illustrations, analyse dans le détail 27 films, avant d'en venir au cinéma réaliste allemand après 1945.

RAPPELS HISTORIQUES

— Vers 1910, Pathé et Eclair fondent en Allemagne des filiales que dirigeront Erich Pommer et Oscar Messter. Réalisateur : Carl Froelich.

— La Compagnie danoise Nordisk tourne en Allemagne : Frantz Porten met en scène Henny Porten et Urban Gad, sa femme Asta Nielsen.

— En 1918 Krupp, sous l'instigation de Ludendorff, fonde la UFA. L'Etat allemand s'occupera du cinéma, industrie et art.

— En germe avant 1914, l'expressionnisme influencera ensuite (*Caligari*, 1919) tout le cinéma allemand. Importance des décorateurs (Rohrig, Warm, etc.), des opérateurs (Freund, Schufftan, F.A. Wagner, Rittau).

— Issu du Film d'art italien et de la tradition théâtrale allemande, le film historique à grand spectacle aura de l'importance : (une époque de) Lubitsch, Oswald, Buchowitzi.

— Le metteur en scène de théâtre Max Reinhardt n'a réalisé pour le cinéma que *Le songe d'une nuit d'été* (U.S.A., 1935) mais, Directeur du Deutsches Theater de 1905 à 1932, il a formé et influencé presque tous les réalisateurs et acteurs allemands.

— Rôle personnel considérable du producteur (ou plutôt du « producer ») Erich Pommer. Débutant à la Gaumont-Paris en 1909, il produisit entre autres *Caligari*, *Docteur Mabuse*, *Le dernier des hommes*, *Variétés*, *Faust*, *Métropolis*, *Les Niebelugen*, *Rêves de valse*, *Le retour du prisonnier*, *Asphalt*, *L'ange bleu*, *Le congrès s'amuse*, puis, fuyant le nazisme, *Lillom* de Lang en France, *L'auberge de la Jamaïque*

d'Hitchcock en Angleterre ; en 1955 il produit, de nouveau en Allemagne, *Des enfants des mères et un Général* de Benedek. Pommer est mort récemment, sans qu'une revue de cinéma lui consacre l'article qu'il méritait.

— Carl Mayer fut pour le cinéma allemand davantage encore que Zavattini pour le néo-réalisme italien. Evoluant du strict expressionnisme (*Caligari*) au Kammerspiel (*La nuit de la Saint-Sylvestre*) et au réalisme social (*Le dernier des hommes*) et de l'unanimisme (*Berlin, symphonie d'une grande ville*) à l'intimisme psychologique (*Ariane*) il fut plus qu'un scénariste : l'inspirateur de nombreux films importants.

— Continuité de l'avant-garde. Outre Ruttman, il faut rappeler Eggeling, Fischinger, Hans Richter, et les chercheurs de l'animation : Bela Bartosch (mort récemment), Lotte Reiniger.

— Devant les grands succès du cinéma allemand, Hollywood chercha à s'annexer les concurrents, comme plus tôt avec le cinéma suédois (Sjöström, Stiller) ou plus tard avec le cinéma français (Feyder, Clair, Duvivier, etc.) : Lubitsch, Murnau, Leni, Lupu Pick partirent, et Jannings, Veidt, Lya de Putti, Pola Negri...

— 1919. A Berlin, soulèvement révolutionnaire ; écrasement des spartakistes ; assassinats de Karl Liebknecht et de Rosa Luxembourg.

1923. A Munich, échec du putsch de Hitler. Occupation de la Ruhr. Inflation.

1925. Stabilisation économique. Développement des formations para-militaires : S.A. Rot Front, etc.

1930-1932. Crise. Les nazis passent de 18 % à 36 % des voix.

1933. Le 30 janvier, Hitler devient chancelier du Reich. Il y a 10 millions de chômeurs.

— Kammerspiel, Nouvelle Objectivité, « gifles naturalistes aux snobs expressionnistes » (Lupu Pick) et réalismes de tous ordres ont utilisé, bien sûr, recherches et trouvailles de l'expressionnisme, mettant en pratique la phrase de Thomas Mann : « La situation ne sera bonne en Allemagne, et cela se fera naturellement, que lorsque Marx aura lu Hölderlin ».

NOTE GEOGRAPHIQUE

Pour éviter le ridicule de certains développements sur « l'âme germanique » : Max Reinhardt, Fritz Lang, Josef Von Sternberg, Erich Von Stroheim, Erich Pommer, sont des israélites nés à Vienne (Autriche). Nés aussi à Vienne, Billy Wilder et Otto Preminger, tandis que Ernst Lubitsch (d'origine juive) était né à Berlin, et F.W. Plumpe à Murnau (Westphalie). Robert Siodmak est né à Memphis-Tennessee

de père autrichien d'origine israélite, mais son frère Curt (spécialiste du film d'épouvante) est né à Dresde. Edgar George Ulmer, né à Vienne bien sûr, collaborateur de Murnau, dirigea aux U.S.A. en 1937-1938 deux films en langue yiddish. Fred Zinneman, né à Vienne, qui travailla avec eux aux **Hommes le dimanche**, collabora aux U.S.A. avec Berthold Viertel qui, israélite né à Vienne, quitta l'Allemagne après avoir réalisé un film à la fois formaliste et social, **Les aventures d'un billet de 10 marks**. Paul Czinner était d'origine hongroise, mais travailla à Vienne ; Lupu Pick était né en Roumanie, mais de père autrichien, comme Pabst, né, lui, en Bohême. Fredrich Zelnik né aussi en Roumanie, fit ses études à Vienne mais dut en 1933 quitter Berlin pour Londres à cause de ses origines juives, tout comme l'acteur Fritz Kortner. Joe May était né à Vienne, de famille israélite ; Carl Grüne est né à Vienne. On peut avancer sans grands risques que le cinéma allemand n'a pas eu pour auteurs les seuls allemands ! C'est ce que faisaient remarquer les auteurs du CINEMA REALISTE ALLEMAND en parlant de Carl Mayer qui — à tout seigneur tout honneur, nommons-le à la fin — était autrichien.

OMISSIONS

Nous avons délibérément écarté de cette rétrospective certains films importants, mais que nous avons déjà montrés au cours de précédents C.I.C.I., et à Lyon au Ciné-Club (comme **Berlin Alexanderplatz**) : ainsi **Les hommes le dimanche**, **Jeunes filles en uniforme**, **Le dernier des hommes**, **L'ange bleu**, de même que plusieurs Pabst (**Loulou**, **Trois pages d'un journal**, **La tragédie de la mine**, **Quatre de l'infanterie**). Des Lubitsch des débuts auraient pu trouver place dans ce panorama réaliste : nous les avons réservés pour une présentation d'ensemble à Bruxelles.

Peut-être manquerait-il, si l'on voulait prétendre à l'exhaustivité, les **Déshérités de la vie** de Lamprecht (mais ses **Bâtards**, de semblable inspiration, a été retrouvé), la version de Richard Oswald du **Capitaine de Kopenick** (1931), **Les aventures d'un billet de dix marks** de Balasz, Viertel et Freund, **La nuit de la Saint-Sylvestre** de Lupu Pick et, malgré son expressionnisme incontestable, le film du co-scénariste de **Berlin Alexanderplatz** Karl-Heinz Martin : **De l'aube à minuit** — on voudra bien excuser les prospecteurs de copies ! Féliciter plutôt, car le présent panorama permet un fort satisfaisant « tour de la question ». Comme d'ordinaire dans nos plaquettes C.I.C.I., les « notes sur les films » qui suivent n'ont d'autre prétention que de fournir quelques repères, à travers les citations d'historiens. Le C.R.A. demeurant la base de référence !

B. C.

10^e CICI : NOTES SUR LES FILMS

LE CRIMINEL

Le thème de l'homme criminel et traqué est ici, sur le plan formel, magistralement mis en valeur.

Les explications sociales et réalistes de Fritz Lang lui-même paraissent peut-être un peu appliquées, mais il n'en reste pas moins que, comme dans **Le maudit**, les arrière-plans sont significatifs : son surhomme criminel reflète aussi son milieu et son moment. « Il eut certains traits de Fantômas — a écrit Georges Sadoul, la caution n'est pas bourgeoise — mais le tripot dont il était le tenancier fut une image de la dépravation de l'Allemagne, au temps de l'inflation : les combats entre bandits et policiers se souvinrent des batailles de rues qu'ordonnait alors Noske... ». Bref, bien que M^{me} Von Harbou, sa scénariste et épouse, appartint au Parti Nazi, le film de Lang fut interdit par Goebbels.

AUTOUR D'UNE ENQUETE (VORUNTERSUCHUNG) de Robert Siodmak (1931)

Sc. Robert Liebmann, d'après la pièce de Max Alsberg et Otto Ernst Hesse - Op. Konstantin Tschetwerikow, Otto Baecker - Déc. Erich Kettelhut - Inter. : Albert Bassermann (avocat), Hans Brausewetter (Walter, son fils), Charlotte Ander (Gerda, sa fille), Gustav Froelich (Fritz Bernt, étudiant), Edith Meinhard (la prostituée) - Prod. Erich Pommer-UFA.

Robert Siodmak, assez méconnu aujourd'hui, réalisa en 1929 **Les hommes le dimanche** sur un scénario de Billy Wilder, avec la collaboration de Edgar G. Ulmer et des images de Eugen Schufftan : œuvre de jeunesse dont le réalisme impressionniste sait encore nous toucher. Après plusieurs films dont une version française, **Tumultes**, il dirigea notamment en France **La crise est finie**, **Mister Flow**, **Mollenard**, avant d'émigrer aux U.S.A. où il devint l'un des grands spécialistes du « film noir » : c'est en 1947 que nous vîmes coup sur coup **Deux mains la nuit**, **Les mains qui tuent**, **Les tueurs**, **Pour toi j'ai tué**, etc. Siodmak est aussi l'auteur du **Corsaire Rouge** avec Burt Lancaster. De nouveau en Allemagne en 1955 il signe **Les rats**, **Les S.S. frappent la nuit** ; en France, **L'affaire Nina B.**

Autour d'une enquête (dont Henri Chomette, le frère de René Clair, dirigea une version française avec Jean Périer, Pierre Richard Wilm, Annabella, Jacques Maury, Gaston Modot, Florelle et Colette Darfeuil) d'après une pièce écrite par un avocat, met en cause la procédure de la garde à vue. Le film vaut surtout par son atmosphère, le choix des gros plans typiques et une mobilité de caméra inspirée de Sternberg.

LE DOCTEUR MABUSE (Dr MABUSE, DER SPIELER) de Fritz Lang (1922)

Sc. Fritz Lang, d'après le roman de Norbert Jacques - Op. Carl Hoffmann - Déc. Otto Hunte, Stahl-Urach - Inter. : Rudolf Klein-Rogge (Dr Mabuse), Aud Egede Nissen (Cara Carozza, la danseuse, sa maîtresse), Gertrud Welcker (la comtesse Told), Alfred Abel (le comte Told), Bernhard Goetzke (le juge d'instruction Wenck) - Prod. Decla-Bioscop.

« La toile de fond de ce film était le présent d'alors, les années qui suivirent immédiatement la première guerre mondiale. Les hommes de cette époque devaient, pour la première fois, affronter une situation qui leur était inconnue : l'inflation. Ce fut une période d'incertitude, d'hystérie et de corruption effrénée. Je m'inspirai, consciemment, d'épisodes réellement survenus en Allemagne et ailleurs (par exemple, le Fort Chabrol en France, les barricades en Allemagne et l'assassinat de Rathenau, Al Capone en Amérique) ». Fritz Lang.

LE TESTAMENT DU Dr MABUSE (1933)

Sc. Fritz Lang, Thea von Harbou - Op. F.A. Wagner, Karl Vass - Déc. Karl Vollbrecht, Emil Hasler - Inter. : Rudolf Klein-Rogge (le Dr Mabuse), Otto Wernicke (le commissaire), Theodor Loos (le docteur Baum), Gustav Diessl (Thomas), Camilla Spira (Lilli) - Prod. Nero-Film. Une version française fut dirigée par René Sti.

« On a voulu faire avec ce film une allégorie destinée à montrer les procédés terroristes utilisés par Hitler. Les slogans et les doctrines du 3^e Reich ont été placés ici dans la bouche de criminels. Ainsi souhaitais-je exposer la théorie nazie de la nécessité de détruire délibérément tout ce qui est précieux à un peuple, afin que celui-ci, jeté dans un profond désespoir, cherche de l'aide du côté du nouvel ordre ». Fritz Lang, 1943.

C'est donc le lieu de rappeler que l'acteur Theodor Loos sera plus tard exécuté à la hache par les nazis.

LA RUE

« Une place se dessine. Telle une ombre ! Dans les reflets de maintes lumières. Et du trafic ! Des autos ! Des tramways ! Des voitures ! Des hommes ! Des enseignes lumineuses - Des autos ! Une seule masse emmêlée. Dont les éléments se distinguent à peine ».

(Carl Mayer)

LA RUE (DIE STRASSE) de Karl Grüne (1923)

Sc. Karl Grüne et Julius Urgiss, d'après un projet de Carl Mayer - Op. Karl Hasselmann - Déc. Karl Görge, Ludwig Meidner - Inter. : Eugen Klöpfer (le bourgeois), Aude Egede Nissen (une fille), Lucie Höflich - Prod. Stern-Film.

« Une tranche de vie (M. Lapière) - Une histoire d'entôlage terminée par un assassinat (Bardèche et Brasillach) - Les sources de la poésie du ruisseau (Jeanne et Ford) - Directement influencé par le Kammerspiel, se déroule en une nuit ; histoire contée sans sous-titres, presque totalement réalisée en studio. Un peu théâtral... Une source de **La chienne** (Sadoul) - Une sorte de symphonie de l'ombre, d'où toute lumière est absente, jusque dans sa morale, et malgré celle-ci... La définition de Pierre Mac Orlan « un fantastique social » est pleinement justifiée (LE C.R.A.) - Œuvre dominante... en des images composées avec un goût d'aquafortiste, la tristesse des quartiers mal famés, leur luxe grossier et parfois l'âcre poésie des dancings et des tripots à filles (Carl Vincent).

BERLIN SYMPHONIE D'UNE GRANDE VILLE de Walther Ruttmann (1927)

Sc. W. Ruttmann et Karl Freund, d'après une idée de Carl Mayer - Op. Reimar Kuntze, Robert Baberske, Laszlo Schaffer - Déc. Erich Kettelhut - Mus. Edmund Meisel - Prod. Fox Europa.

Ami de Eggeling et Richter, Ruttmann (1887-1941) réalisa ses **Opus** d'avant-garde vers 1923, quelques séquences de rêve pour des films de Lang, Wegener ou Gance, pour la pièce de Toller **Hop là nous vivons** mise en scène par Piscator. Son **Berlin** est très influencé par **L'homme à la caméra** de Dziga Vertov et, après un essai de « film sonore sans images » il réalise en 1929 **Mélodie du monde**, participe au premier C.I.C.I. en Suisse. En 1933, il tourne en Italie **Acier**, scénario de Pirandello et Soldati, et en 1937 en Allemagne un documentaire lyrique que l'on dit éblouissant, **Mannesmann**. Puis il collabore avec Leni Riefensthal, se spécialise dans les montages documentaires sur l'arme-

ment de l'armée nazie, signe **La guerre à l'Ouest** sur la campagne de France et meurt sur le front de l'Est, loin de Piscator.

LA TRAGÉDIE DE LA RUE (DIRNENTRAGÖDIE) de Bruno Rahn (1927)

Sc. Ruth Goetz, Leo Heller, d'après la pièce de Wilhelm Braun - Op. Guido Seeber - Déc. Carl Ludwig Kirmse - Inter. : Asta Nielsen (la vieille prostituée), Hilde Jennings (la jeune prostituée), Oscar Homolka (le souteneur), Werner Pittschau (l'étudiant) - Prod. Asta Nielsen-Film.

Bruno Rahn ne dirigea que deux films avant sa mort en 1927, tous deux d'un naturalisme quelque peu complaisant, dont le style rappelle Pabst, faits pour mettre en valeur le jeu d'une Asta Nielsen « peu réaliste, mais incomparable » : baudelairienne, a-t-on dit.

Les historiens Paul Rotha et S. Kracauer y voient l'une des illustrations les plus typiques des « films de rue » - la rue avec ses pavés, ses lampes, ses reflets, les pieds des passants... Mais ces films sont aussi « des structures oniriques d'images constituant une sorte de code secret ». « Dans les films allemands — a écrit Lotte Eisnez — la rue représente l'appel du Destin, surtout la nuit, avec ses coins déserts où l'on plonge comme dans un abîme, son trafic fulgurant, ses réverbères allumés, ses enseignes lumineuses, ses phares d'autos, son asphalte brillant d'usure ou de pluie, les fenêtres éclairées de ses mystérieuses maisons, le sourire de ses filles au visage peint. C'est l'appât énigmatique, la séduction voluptueuse pour les pauvres bougres qui, las de leur terne foyer et de la monotonie de leur vie, sont à la recherche de l'aventure, de l'évasion. »

DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA RUE (JENSEITS DER STRASSE) de Leo Mittler (1929)

Sc. Willy Döll, Jan Fethke - Op. Friedel Behn Gund - Déc. Robert Scharfenberg, Karl Haacker - Inter : Lissi Arna (une fille), Paul Rehkopf (un mendiant), Fritz Genschow (un chômeur), Friedrich Gnass (un marin), Siegfried Arno (un recéleur), Margarethe Kupfer (une logeuse) - Prod. Prometheus Film.

Les comptes rendus de l'époque louèrent l'auteur d'avoir adapté avec bonheur l'exemple des maîtres russes, dans le montage notamment. La nature (Hambourg), les gros plans, les images de la rue illustrent de façon convaincante un drame du sous-emploi à travers l'histoire d'un collier de perles.

L'œuvre fut produite par Prometheus, un collectif de cinéastes de gauche qui rassemblait les mêmes collaborateurs que **L'enfer des pauvres** de Jutzi.

LA RUE SANS JOIE (DIE FREUDLOSE GASSE) de G.W. Pabst (1925)

Sc. Willy Haas, d'après le roman de Hugo Bettauer - Op. Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach - Déc. Hans Sohnle, Otto Erdmann - Inter. : Greta Garbo (Greta Rumfort), Asta Nielsen (Marie Leschner), Valeska Gert (la Greifer), Werner Krauss (le boucher) - Prod. Sofar-Film.

« La ville et la rue sont le grand thème de l'époque, tant en Europe qu'en Amérique, adopté en même temps par le cinéma, la peinture, le roman, la photographie, le documentaire, la poésie, la chanson « réaliste »... Pour l'expressionnisme, le Kammerspiel et leur postérité, la rue est femme, la rue est putain, la rue est destin. Elle promet le meilleur et presque toujours elle n'apporte que le pire. Mais dans le film de Pabst, la rue cesse d'être la jungle qu'elle était, pour devenir aussi le refuge des proscrits, des bannis, trop « purs » pour la société bourgeoise. C'est son côté révolté. » (B. Amengual).

EMILE ET LES DÉTECTIVES de Gerhard Lamprecht (1931)

Sc. Billy Wilder, d'après le roman d'Erich Kastner - Op. Werner Brandes - Mus. Allan Gray - Inter : Rolf Wenkhaus (Emil), Fritz Rasp (Mr Grundeis), Kathe Haack (M^{me} Tischbein), Hans Richter (Jelen) - Prod. UFA.

« Fritz Rasp — qui fut un des acteurs favoris de Pabst — crée un personnage inoubliable. Il est gluant, équivoque et grossier avec un naturel parfait et offre par moment d'étranges ressemblances avec Hitler, ce qui semble venir à l'encontre des thèses de Kracauer, qui considère **Emile et les détectives** comme un des derniers sursauts de l'esprit démocratique, figuré par les enfants, le voleur étant l'élément malsain qui menace l'Allemagne. Les enfants sont parfaits. » (Paul Davay).

LA SOCIÉTÉ

Le réalisme a été un dépassement et un refus. Un dépassement d'une optique théâtrale qui aboutissait à une impasse. Un refus de poser les problèmes de l'individu sans se référer à son milieu, d'envisager un Homme-en-soi dans l'univers abstrait de l'écran démoniaque. L'expressionnisme fait de l'homme le jouet d'une puissance supérieure, invisible et irrésistible. L'homme réagit après, jamais avant. Incapable d'infléchir son destin, il est de

toute façon un condamné d'avance. C'est à ce pessimisme que les réalistes ont voulu mettre un terme. Avec eux, l'homme garde ses chances, il peut lutter, mourir, mais aussi triompher. A des êtres-symboles, sans individualité propre, succèdent des hommes véritables (**Le C.R.A.**).

L'AMOUR DE JEANNE NEY de G.W. Pabst (1927)

Sc. Ladislaus Vajda, d'après le roman de Ilya Ehrenbourg - Op. F.A. Wagner, W.R. Lach - Déc. Otto Hunte, Victor Trivas - Inter.: Edith Jeanne (Jeanne Ney), Uno Henning (Andreas), Fritz Rasp (Kalibiev), Vladimir Sokolov (l'ami bolchevik), Brigitte Helm (la jeune aveugle) - Prod. UFA.

« Le plus brillant des films de Pabst » dit **LE C.R.A.** ; un film d'amour, une peinture corrosive de la petite bourgeoisie, le portrait d'une fripouille... Cependant, B. Amengual reproche à l'auteur d'esquiver l'accusation sociale ; et un journaliste du *Kinematograph* berlinois pouvait écrire en 1927 : « Le film n'est pas à tendance : il peint mais ne politise pas... ». La vérité est que, comme disait Ehrenbourg à l'époque : « Le vrai responsable des travaux de la UFA est M. Hugenberg, le patron des « casques d'acier », dont les idées n'ont rien à voir avec celles de Pabst et de Ilya Ehrenbourg ». Des coupures et des modifications furent en effet imposées ; mais l'essentiel demeure : des portraits, des scènes, des détails, cette « micro-description romanesque » où Pabst excella.

NJU (A QUI LA FAUTE ?) de Paul Czinner (1924)

Sc. P. Czinner, avec la collaboration de Carl Mayer, d'après la pièce de Ossip Dymov - Op. Axel Graatkjar, Reimar Kuntze - Déc. Paul Rieth, Gottlieb Hesch - Inter.: Emil Jannings (le mari), Elisabeth Bergner (la femme), Conrad Veidt (l'amant), Mijo Bond - Prod. Rimax-Film.

L'apogée du Kammerspiel, a-t-on pu dire. « *Nju* donne un sentiment d'éternité... une histoire simple, sans éléments superflus, faite de sentiments humains contrastés. Il sortit sur les écrans pendant la période de transition entre les productions esthétisantes et les productions naturalistes... Une indescriptible atmosphère de vide et de fatalité... C'est la représentation directe des faits tels qu'ils sont. » (Paul Rotha).

PAR LA PORTE DE BRANDEBOURG (DURCHS BRANDENBURGER TOR) de Max Knaake (1929)

Op. Charles Stumar - Déc. Fritz Maurischat - Inter.: Paul Henckels (le cordonnier), June Marlowe (sa fille), Arlbert Mog (Fritz, son neveu) - Prod. Universal.

Une « tranche de vie », à travers l'histoire des membres d'un petit atelier. Marivaudages ; la guerre ; l'inflation.

Le passage d'un Zeppelin, les nouveaux riches, le retour des prisonniers. Un film « typiquement berlinois », à la mise en scène incisive.

LES BATARDS (DIE UNEHELICHEN) de Gerhard Lamprecht (1926)

Sc. Luise Heilborn-Korbitz, G. Lamprecht - Op. Karl Hasselmann - Déc. Otto Moldenhauer - Inter.: Ralph Ludwig (Peter), Alfred Grosser (Paul), Margot Mish (Lotte), Bernard Goetzke (Lorenz) - Prod. G. Lamprecht.

Le premier film de G. Lamprecht fut en 1923 une adaptation des *Buddenbrocks* de Thomas Mann. Suivirent les *Déshérités de la vie* (Die Verrufenen) et *Les bâtards*, avec les mêmes collaborateurs, dont le dessinateur Heinrich Zille, puis d'autres films réalistes comme *117 bis grande rue*, *Sous la lanterne* et un remake de la *Tragédie de la rue*. Après *Emile et les détectives*, les films parlants de Lamprecht délaissèrent le style réaliste pour la calligraphie : *Turandot*, *Madame Bovary*, *Le joueur*. Il tourna prudemment pendant la guerre, et après (*Quelque part à Berlin*) jusqu'en 1955. A sa sortie, *Les bâtards* divisa la critique : les uns saluèrent un Zola de l'écran, sachant observer et saisir la réalité prolétarienne ; d'autres trouvèrent que l'accusation sociale dégénérait en « paisible sermon pastoral ». 43 ans après...

ASPHALT de Joe May (1929)

Sc. Fred Majo, Hans Szekely Rolf E. Vanloo - Op. Gunther Rittau - Déc. Erich Kettelhut - Inter.: Gustav Froelich (le policier), Albert Steinruck (son père), Else Heller (sa mère), Betty Amann (l'aventurière) - Prod. Joe May pour Erich Pommer pour UFA.

La description de la rue et la scène de séduction du policier par l'étonnante Betty Amann sont deux moments extraordinaires d'un film dont les tendances anarchiques et érotiques ont été « gommées » pour faire réapparaître le remords, le mélo édifiant. La maîtrise, la souplesse de la caméra restent éblouissantes.

Joe May (1880-1954) dirigea d'abord des sérials policiers avec sa femme Mia May (*Veritas Vincit*, *Le tombeau hindou*, etc.) avec un alliant dont *La tragédie de l'amour* participe encore puis, à la fin du muet, *Dagfin le skieur* et ses œuvres les plus célèbres que nous montrons : *Heinkehr* et *Asphalt*. Il réalise ensuite des comédies quelconques à Berlin et à Paris (*Paris-Méditerranée*, *Tout pour l'amour*) enfin une dizaine de films à Hollywood, dont on a vu *Le retour de l'homme invisible* et *Surprise partie*.

NO MAN'S LAND (NIEMANDSLAND) de Victor Trivas (1931)

Sc. Victor Trivas, d'après une œuvre de Leonhard Frank - Op. Alexander Lagorio, Georg Stilianudis - Déc. Arthur Schwartz - Mus. Hanns Eisler, Kurt Schroder - Inter.:

Georges Pécelet (le français), Rose Maï (la française), Ernst Busch (l'allemand), Renée Stobrawa (sa femme), Douglas Hughes (l'anglais), Louis Douglas (le noir), Vladimir Sokolov (le tailleur juif), Elisabeth Lennartz (sa femme) - Prod. Resco.

Né en Suisse de parents hongrois, Victor Trivas était architecte ; il travailla en Allemagne à la fin du muet avec Pabst et Ozep. Après ce film, il dirigea en France **Dans les rues** « sombre film optimiste » (H. Colpi) ; on le retrouve au scénario du **Criminel** d'Orson Welles en 1946 ; en 1959 il dirige en Allemagne Michel Simon dans **La femme nue et Satan**. Signalons que :

Vladimir Sokolov fut acteur en France, puis aux U.S.A. Georges Pecelet, médiocre interprète, deviendra réalisateur médiocre de films d'aviation.

Ernst Busch acteur et chanteur « de gauche » sera l'un des piliers du Berliner Ensemble.

Hanns Eisler composa pour le film l'une de ses plus importantes partitions.

ACTRICES

« Le « miracle Louise Brooks » dont témoigne **Loulou**, se reproduisit dans **Trois pages d'un journal**. Porté par la sensualité lyrique de son interprète et jugeant avec la même lucidité accusatrice le monde corrompu de la bourgeoisie, Pabst conserve son élan vers la libération sexuelle, mais en même temps sa critique sociale devient plus âpre. (Le film) dresse un portrait détaillé et frémissant de la bourgeoisie de l'Allemagne pré-nazie qui pataugeait dans la licence et qui n'avait foi qu'en l'armée ou la police. Sous l'action de ce révélateur ultra-sensible qu'est Louise Brooks, divers milieux d'une même société apparaissent sous nos yeux. » (F. Buache).

Après ce salut à Louise Brooks, pour rappeler son rôle dans l'œuvre de Pabst, mettons en relief quelques autres actrices.

L'ESCALIER DE SERVICE (DIE HINTERTREPPE) de Paul Leni et Leopold Jessner (1921)

Sc. Carl Mayer - Op. Karl Hasselmann, Willy Hameister - Déc. Paul Leni - Inter. : Henny Porten (la servante), Fritz Kortner (le facteur), Wilhelm Dieterle (l'amant) - Prod. Henny Porten.

Henny Porten. Débute toute jeune, avec ses parents : elle était déjà célèbre avant 1910 dirigée par Oscar Messter

puis jouant avec son mari Curt Stark, avec Rudolf Biebrach. En 1920 commença sa vraie carrière, avec **Rose Bernd** de G. Hauptman : films de Lubitsch, de Carl Froelich, rôles dans le **Marchand de Venise**, **Inri** ou **Baruch** qui lui firent oublier l'insuccès public de **L'escalier de service**. **Amour de mère**, **L'optimiste**, **Les comédiens** (de Pabst) furent ses plus grands succès : elle jouait encore en 1955. Pendant des décennies, Henny Porten fut l'actrice la plus typique et la plus populaire d'Allemagne.

Né en 1885 à Stuttgart, attiré par la peinture, Paul Leni participa au mouvement « Der Sturm » et fut décorateur et costumier jusqu'en 1926. Parallèlement, dès 1916, il réalisa six films (aujourd'hui perdus) et, après **L'escalier de service** et **Le cabinet des figures de cire**, partit pour Hollywood où il dirigea quatre films pour Universal (**La volonté du mort**, **Le perroquet chinois**, **L'homme qui rit** et **Le dernier avertissement**) avant de mourir à 44 ans. Paul Jessner (1888-1945) dirigea le Théâtre d'Etat de Berlin pendant les années 20, tirant les œuvres dans le sens de la mise en scène pure. Le style théâtral et symbolique de **L'escalier** lui doit certainement beaucoup. En 1922, il dirigea Asta Nielsen et Albert Bassermann dans un **Loulou** d'après Wedekind.

L'ESCALIER DE CEREMONIE ET L'ESCALIER DE SERVICE (VORDERTREPPE-HINTERTREPPE) de Urban Gad (1913)

Op. Axel Graatkjar, Karl Freund - Inter. : Asta Nielsen (Sabine, fille du tailleur), Paul Otto, Viktor Arnold - Prod. AG Union.

ROSES BLANCHES (WEISSE ROSEN) de Urban Gad (1913)

Inter. : Asta Nielsen (Thilda), Max Landa (Lord Kenley), Ernst Hofmann (Adam de Rochard) - Prod. AG Union.

Asta Nielsen. « Baissez les drapeaux devant elle, car elle est unique », s'écriait le grand théoricien et critique hongrois Bela Balazs, reflétant l'admiration unanime des contemporains, dont on peut retrouver les échos dans toutes les Histoires du cinéma. Tandis qu'en 1969, le critique belge Paul Davay semble mesuré lorsqu'il écrit : « Asta Nielsen, qui fut souvent exaspérante de laideur et d'exacerbation du jeu dans d'autres films de son mari et d'autres cinéastes (elle est par exemple crispante dans le **Hamlet** de Svend Gade, dans **La rue sans joie** de Pabst, dans **La tragédie de la rue** de Rahn), est dans **Roses blanches** d'une sobriété et même d'un certain charme qu'on lui connut rarement. Cette comédienne, qu'à l'époque l'on considérait comme « particulièrement érotique » nous laisse rêveurs quant aux modes en cette matière ». Laissons Lotte Eisner arbitrer : « La génération d'aujourd'hui ne peut comprendre ce que son masque blême aux yeux immenses et brûlants signifiaient pour les années 10 et 20 ».

Il faut avouer que cette star semble aujourd'hui d'un intellectualisme bien « modern style » rappelant, plus encore que la Duse ou Sarah Bernhardt, quelque chose d'Isadora Duncan. Quoi qu'il en soit, elle est représentative du style littéraire nordique, d'Ibsen à Strinberg, et les « diva » italiennes s'inspireront de son jeu...

Urban Gad (1879-1947) son premier mari, danois comme elle, la dirigea dans une douzaine de films entre 1910 et 1922 (ne pas confondre avec Svend Gade, 1887-1952, qui ne la dirigea que dans **Hamlet** — autre metteur en scène danois, qui travailla à Hollywood et fit du théâtre à Copenhague).

FRAULEIN ELSE de Paul Czinner (1929)

Sc. P. Czinner d'après un argument de Arthur Schnitzler - Op. Karl Freund, Adolf Schlasny, Robert Baberske - Déc. Erich Kettelhut - Inter. : Albert Basserman (l'avocat), Elisabeth Bergner (sa fille), Albert Steinruck (Von Dorsday) Prod. Poetic-film.

Elisabeth Bergner connut Paul Czinner, qu'elle épousa, lorsqu'elle interprétait Anitra de **Peer Gynt** et **Sainte Jeanne** de Shaw à la Volksbühne de Reinhardt ; elle interpréta sous sa direction une douzaine de films, dont **Ariane** en Angleterre, aux U.S.A. **La grande Catherine**, etc. « Vibrante, sensitive, animée d'une intellectualité nerveuse — écrit Lotte Eisner — Elisabeth Bergner avait pris la succession d'Asta Nielsen. Elle incarne l'esprit d'une époque... Mais elle était toujours le reflet d'une époque regrettée et lointaine... Son attitude comme son aspect semblait déjà porter en eux toute la quintessence du Kammerspiel. Paul Czinner trouva en elle une interprète idéale ».

La nouvelle de Arthur Schnitzler a été transformée par Czinner, mais aussi sous l'influence de Albert Basserman, l'un des « plus grands acteurs du monde », disaient les journaux de l'époque.

TELLE EST LA VIE (SO IST DAS LEBEN) de Karl Junghans (1929)

Sc. Karl Junghans - Op. Laszlo Schaffer - Déc. Ernst Meiwers - Inter. : Vera Baranovskaïa (la lavandière), Theodor Pistek (le mari), Manja Zeniskova (la fille), Wolfgang Zilzer (l'amant) - Prod. Bukac, Pistek.

Vera Baranovskaïa fit du théâtre, puis du cinéma à Moscou avant d'être universellement connue comme l'interprète de **La mère** de Poudovkine, puis de **Telle est la vie**, qui furent ses deux grands rôles (elle apparaîtra encore dans quelques comédies : de Carl Anton à Prague, de Leo Mittler à Berlin, de Alexis Granovski à Paris). « L'œuvre est admirable. En apparence, c'est le simple réalisme, l'histoire d'une blanchisseuse, sa vie, sa mort. Mais le visage de Vera Baranovskaïa nous enseigne dès l'abord que cette

figure de femme du peuple sans aucun pathos, sans déclamation, dépasse l'anecdote individuelle. Et surtout, l'art du peintre est incomparable... Il semblait que le cinéma muet, avant de disparaître, nous donnait son chant du cygne. Avec **Telle est la vie** le cinéma de l'école allemande avait rempli sa destinée : transmuier le réalisme en poésie ». (Bardèche et Brasillach).

Né à Dresde en 1887, Carl Junghans est d'abord monteur ; il réalise à Berlin **Deux mondes** en 1925 ; **Telle est la vie** à Prague, autofinancé non sans difficultés : le film, bien qu'encore muet, est un succès. En 1931, il tourne un film d'aventure en Afrique **Ombres fuyantes**, en 1935 un film en Yougoslavie sur les pêcheurs. En 1939, son adaptation d'un roman de Fallada est interdite ; il part pour Paris, puis les U.S.A. (scénarios, documentaires, photo). Qu'il ait ou non travaillé au montage nazi **Années décisives** (cf **Cinéma 66**, N^{os} 96 et 102) Junghans déclare aujourd'hui : « Je n'ai pas d'idéologie, tout en me tenant à l'écart de la politique ».

LE RETOUR DU PRISONNIER (ou LE CHANT DU PRISONNIER HEIMKEHR) de Joe May (1928).

Sc. Fred Majo, Fritz Wendhausen, d'après « Karl et Anna » de Leonhard Frank - Op. Gunther Rittau - Déc. Julius Von Borsody, Arthur Schwartz - Inter. : Lars Hanson (Richard), Dita Parlo (Anna), Gustav Froelich (Karl) - Prod. Joe May pour Erich Pommer pour UFA.

Dita Parlo. Lancée en 1928 par Erich Pommer dans une comédie de W. Thiele, Dita Parlo tourna dans quelques films orientaux ou danubiens, fit une apparition à Hollywood en 1933 et un mémorable « coming back » en France : **L'Atalante**, **Mademoiselle Docteur**, **La grande illusion**. En 1928, elle joue dans six films français (dont un remake de **La rue sans joie**) ; on peut la voir en 1940 dans **L'Or du Cristobal**, en 1950 dans **Justice est faite**...

Leonhard Frank collaborait, avec Werfel notamment, à la revue pacifiste et internationaliste « Die Weissen Blätter ». Son socialisme humanitaire assez vague peut être caractérisé par le titre d'un de ses livres : **L'homme est bon**... Les amants de sa nouvelle **Karl et Anna** (1926) font songer à ceux de **Pelléas et Mélisande**, s'ils avaient lu **Le diable au corps** ; Joe May semble croire à une certaine vertu révolutionnaire de la psychanalyse (comme dans **Narcose** ou **Les mystères d'une âme**) ; le romanesque des « droits de l'amour » est renouvelé par « la force du destin » sur la toile de fond du message anti-belliciste. La magie visuelle de l'œuvre — plus connue à l'étranger qu'en France — reste indéniable : « un des plus certains chefs-d'œuvre de l'école réaliste allemande » dit Jeanne et Ford.

VARIETE de Ewald André Dupont (1925)

Sc. E.A. Dupont et Leo Birinski, d'après le roman « Le serment de Stephan Huller » de Félix Hollander - Op. Karl

Freund - Déc. O.F. Werndorff - Inter. : Emil Jannings (Boss), Maly Delschaft (sa femme), Lya de Putti (une jeune orpheline), Warwick Ward (Artinelli), Kurt Gerron - Prod. Erich Pommer pour UFA.

Lya de Putti, allemande née à Budapest en 1901 de père italien et de mère hongroise, mourut en Amérique en 1933. Elle débuta dans **La terre qui flambe**, puis dans **Phantom** de Murnau, joua dans **Le tombeau hindou** de May, dans **Jalousie** de Grüne avant d'interpréter dans **Variété** « cette folle — disait le journaliste de 1925 — venue de nulle part, érotique jusques aux bouts des doigts et vicieuse jusqu'aux tréfonds de l'âme. Lya de Putti l'incarne à merveille, lui donne vie et lui confère cette beauté exotique qui nous fait comprendre comment elle est capable de mener n'importe quel mâle par le bout du nez ». Elle avait d'abord été danseuse, mais elle se cantonna dès lors, dans les quelques films qu'elle tourna aux U.S.A., dans ce rôle de vamp.

E.A. Dupont (1891-1956) avait débuté dans le sérial avant de se faire connaître par deux œuvres majeures : **Baruch** et **Variété**. Tous ses autres films, depuis **Moulin rouge**, **Picadilly** et **Saut mortel** jusqu'à un **Retour à l'île au trésor** en 1954, semblent dénués d'intérêt.

« **Variété** apportait encore, pour hausser son sujet, d'une commune simplicité humaine, la vérité plastique habituelle aux grands réalisateurs allemands et une forme de récit d'une mobilité, d'une diversité de modes vraiment exceptionnelles allant de l'objectif au subjectif... On n'avait plus l'impression d'une vie recréée, mais plutôt captée à la minute même où elle portait en elle le plus d'expression ». (Carl Vincent).

FILMS RARES

Nous ferons nôtre ici l'hommage rendu par la Cinéma-thèque de Belgique à la Cinéma-thèque de la R.D.A. : « Nous ne pouvons mieux rendre hommage à la Staatliches Filmarchiv de la République Démocratique Allemande, véritable auteur de cette rétrospective unique, qu'en montrant trois films d'auteurs célèbres — Murnau, Lupu Pick, Dreyer — qui étaient considérés comme perdus à jamais et dont les copies ont été retrouvées grâce à l'action de cette cinémathèque exemplaire ».

PHANTOM de F.W. Murnau (1922)

Sc. Thea Von Harbou, Hans Heinrich Von Twardowski, d'après le roman de Gerhard Hauptmann - Op. Axel Graatkjar, T. Ouchakow - Déc. Herman Warm - Inter. : Alfred Abel

(Lorenz Lubota), Frida Richard (sa mère), Aud Egede Nissen (sa sœur), Von Twardowski (son jeune frère), Karl Ettlinger (Starke), Lil Dagover (sa fille Marie), Grete Berger (M^{me} Schwaber), Anton Edthofer (Vigotschinski), Ilka Gruning (la baronne), Lya de Putti (sa fille Melitta) - Prod. Decla Bioscop.

Voici quelques extraits des quotidiens allemands après la première les 14, 15 et 16 novembre 1922 :

« Dans le programme Gerhard Hauptmann dit « aucun autre art ne s'impose au peuple comme le cinéma » ; dans son film **Phantom**, où le succès s'accompagne de valeurs culturelles, il atteint son but ». — « Cette œuvre décidée comme hommage au 60^e anniversaire de Hauptmann est surtout une évolution mémorable de l'histoire du film ». — « On n'a jamais pu réaliser pour le film muet, avec des moyens aussi simples, une impression aussi efficace. Ce film est un poème ». — « Une mise en scène magnifique, applaudie frénétiquement : l'attelage de chevaux blancs, la scène au bar, les maisons s'écroulant, les ombres géantes... » — « L'homme basculant, qui tout en étant innocent devient coupable, porte le signe de la fatalité à la Hauptmann. F.W. Murnau est digne de Hauptmann. Il aime la douceur de l'âme, il voit et lit les tragédies sur les physionomies ». — « Ce qui est surtout remarquable, c'est que la technique n'est jamais importune, elle souligne seulement et crée l'atmosphère désirée. Un progrès réel de l'art du film ».

SCHLOSS VOGELOD de F.W. Murnau (1921)

Sc. Carl Mayer, Berthold Viertel, d'après le roman de Rudolf Stratz - Op. F.A. Wagner, Lazslo Schaffer - Déc. Herman Warm - Inter. : Arnold Korff (le châtelain Von Vogelschrey auf Vogelöd), Lulu Keyser-Korff (sa femme), Lothar Mehnert (le comte), etc. - Prod. Decla-Bioscop.

« Ce n'est pas un film d'horreur » dit Lotte Eisner ; nous ne prétendons pourtant pas y voir une œuvre d'inspiration réaliste ; ce qui a paru le plus important était surtout... sa rareté ! Atmosphère impressionniste, « stimmung » certes, mais aussi, il faut le reconnaître, efforts de l'équipe (Murnau le metteur en scène, Mayer et Viertel les adaptateurs, Warm le décorateur, Wagner l'opérateur) pour présenter de la façon la plus convaincante possible une intrigue bien embrouillée.

DER GANG IN DIE NACHT de F.W. Murnau (1920)

Sc. Carl Mayer d'après « Le vainqueur » de Harriet Bloch - Op. Max Lutze - Déc. Heinrich Richter - Inter. : Olaf Fonss (le médecin), Erna Morena (Helen), Gudrun Bruun (Lily), Conrad Weidt (le peintre) - Prod. Goron-Films.

Au départ, un mélo, que Carl Mayer lui-même ne pouvait guère transformer en chef-d'œuvre. Des interprètes dont

le jeu date (Murnau a-t-il été influencé par la direction d'acteurs du cinéma danois des années 1915 ?) : Olaf Fonss pourtant célèbre, Conrad Veidt dont le style expressionniste n'est guère en situation ici. Ajoutons que les sous-titres manquent sur cette copie. Mais la subtilité, le goût, l'essentiel du style de Murnau n'apparaissent que mieux à travers ces contraintes dans ce film — le 7^e de sa carrière.

LA TERRE QUI FLAMBE (DER BRENNENDE ACKER) de F.W. Murnau (1922)

Sc. Willy Haas, Thea Von Harbou, Arthur Rosen - Op. Carl Freund, F.A. Wagner - Déc. Rochus Gliese - Inter. : Werner Krauss (le vieux Rog), Eugen Klopfer (Peter), Vladimir Gajdarow (Johannes), Eduard Von Winterstein (le comte), Lya de Putti (sa fille) - Prod. Goron-deulig.

« L'un des films les plus intéressants, les plus personnels de toute la production allemande de cette époque. C'est que Murnau, sans faire le moindre appel aux recettes expressionnistes, a traité ce sujet banal, mais humain, avec une froide violence qui atteint parfois des effets hallucinants... Le premier film allemand où le conflit des âmes relègue au second plan le pittoresque extérieur ». (Jeanne et Ford).

LE RAIL (SCHERBEN) de Lupu Pick (1921)

Sc. Carl Mayer, Lupu Pick - Op. Friedrich Weinmann, Guido Seeber - Inter. : Werner Krauss (le père), Edith Posca (la mère), Hermine Strassmann-Witt (la fille), Paul Otto (l'inspecteur) - Prod. Rex-Film.

Né en 1886, Lupu Pick mourut en 1931 à 45 ans. Il fut acteur, producteur et réalisateur — médiocre — citons **Napoléon à Sainte-Hélène** sur un scénario de Gance, **Une nuit à Londres**, **Les quatre vagabonds** au début du parlant. Mais il restera surtout comme l'auteur de deux œuvres majeures qu'il signa en 1921-22 : **Le rail** et **La nuit de la Saint-Sylvestre**, qui introduisirent vraiment le réalisme, le vérisme même dans le cinéma allemand.

« Ses œuvres apportaient, en plus de leur valeur émotive intrinsèque, les premiers efforts d'un récit dramatique basé, sans aucun secours des sous-titres, sur la seule vertu de l'image. Les scénarios de ces films avaient été imaginés par Carl Mayer. Lupu Pick poursuivit une longue et fort heureuse collaboration avec ce scénariste, jusqu'au jour où un différend au sujet du caractère à donner au portier du **Dernier des hommes** les sépara. A l'origine, ce film devait constituer la troisième partie d'une trilogie commencée avec **Le Rail**, et poursuivie avec **La nuit de la Saint-Sylvestre**. Lupu Pick devait non seulement donner vie au scénario mais encore incarner son pitoyable héros.

Ce différend fit que Murnau reprit la mise en scène et confia à Jannings le rôle du portier. Ce n'est donc qu'incidemment qu'il réalisa lui aussi un film sans sous-titres ». (Carl Vincent).

MICHAEL de C.T. Dreyer (1924)

Sc. Thea Von Harbou, C.T. Dreyer d'après le roman de Hermann Bang - Op. Karl Freund, Rudi Maté - Déc. Hugo Haring - Inter. : Walter Slezak (Michael), Nova Gregor (la princesse), Robert Garrison (le journaliste), Benjamin Christensen (Claude Zoret, le peintre) - Prod. Erich Pommer pour UFA.

Benjamin Christensen, qui joue le peintre Claude Zoret, est par ailleurs l'auteur de **La sorcellerie à travers les âges** ; il dirigea une dizaine de films en Allemagne, aux U.S.A. et au Danemark, jusqu'en 1942. Il était ami de H. Bang, grand auteur danois « fin de siècle » dont **Michael** est comme le testament.

Michael est, de ses huit films qui précèdent **Jeanne d'Arc**, celui que préférerait Dreyer. A Berlin, il avait déjà réalisé **Aimez-vous les uns les autres** (ou **Les deshérités**), une fresque sur le sort des juifs en Russie pendant la Révolution de 1905. **Michael** est au contraire une peinture psychologique intimiste. Le critique E.G. Laura remarque que les rapports entre Bang et Dreyer peuvent faire songer au travail de Visconti sur le **Senso** de Camillo Boito. Un style raffiné au service d'une action simple, une esthétique post-symboliste dont l'aspect wildien ne plaît ni à Kracauer ni à Sémolué, mais bien au journaliste qui écrivait en 1924 : « C'est une symphonie en mode mineur, qui chante l'amour sans la moindre sentimentalité, mais avec une incomparable chaleur (et qui) déplaît au snobisme international ». Il faut donc voir.

L'OPERA DE QUAT'SOUS (DIE DREIGROSCHENOPER) de G.W. Pabst (1931)

Sc. Leo Lania, Bela Balasz, Ladislos Vajda, d'après la pièce de B. Brecht - Op. F.A. Wagner - Déc. Andrej Andrejew - Mus. Kurt Weill - Inter. : Rudolf Forster (Mackle Messer), Carola Neher (Polly), Reinhold Schunzel (Tiger Brown), Fritz Rasp (Peachum), Valeska Gert (M^{me} Peachum), Lotte Lenya (Jenny), Hermann Thimig (le pasteur), Ernst Busch (le chanteur des rues), Vladimir Sokolov Prod. Warner Bros, First-National, Tobis-Klang-Film, Nero-Film.

On sait l'équivoque du succès même de la pièce en 1928 et le procès finalement fait — et perdu — par Brecht aux producteurs qui, secondés par Pabst il faut le reconnaître, avaient encore accentué le « charme », l'aspect de divertissement chanté de ce qui aurait dû rester une fable explosive.

Un premier traitement fut établi par Slatan Dudow, Caspar Neher, Leo Lania et Brecht. Dans son **Pabst** (Premier Plan N° 39, p. 66, sq) F. Buache analyse les différences entre la version française avec son aspect — d'ailleurs agréable — d'opérette encanaillée et cette version allemande qui, bien que couverte d'un même désaveu par Brecht, est autrement plus dure, plus sociale, plus sèchement dialoguée, éclairée avec des contrastes plus frappants, interprétée surtout de façon beaucoup plus brechtienne par les figurants comme par les acteurs principaux.

LA SOCIÉTÉ

Influencé par le naturalisme d'un dramaturge comme Gerhard Hauptmann et par le populisme du dessinateur et écrivain Heinrich Zille, un groupe se forma, que l'on a appelé « la Nouvelle Objectivité » (Neue Sachlichkeit) et qui, au cinéma, se manifesta par le travail d'un collectif d'artistes de gauche, le groupe « Prometheus ».

Pour ces artistes, conscients et qui voulaient s'organiser, il s'agissait de « renoncer au pathos cosmique et aux fureurs abstraites de l'expressionnisme » et même à l'intimisme psychologique du Kammerspiel, et, dit L. Mittner, « à l'Homme avec un grand H de substituer l'homme de la rue avec un petit h, l'homme quelconque... »

Cette « Nouvelle Objectivité » fut lancée en 1923 par G.H. Hartlaub, directeur du Musée de Mannheim, qui voulait des « livres sans prétextes », des relations objectives — nous dirions presque objectales — et, au lieu d'une participation subjective des auteurs, leur impassibilité. Puisqu'il s'agissait avant tout de constater, le modèle serait le reporter, l'homme à l'appareil de prises de vues. Dziga-Vertov n'est pas loin.

Parenté encore avec ses conceptions du « cine-œil » que le « Queerschnittfilm », sorte de documentaire romancé — mais se voulant moins « psychopathologie de la vie quotidienne » que le Kammerspiel — diorama cinématographique que prônait Balasz, qui écrivit dans ce sens le script des **Aventures d'un billet de 10 marks** (auquel Berthold Viertel fit en le réalisant subir un traitement rappelant celui de Pabst pour Brecht).

En peinture, les post-expressionnistes George Grosz, Otto Dix, Max Beckman, Kathe Kollwitz participèrent de ce courant : voir le précieux volume **Il realismo in Germania** (100 pages, 1.000 liras, F. Fabri, Via Mecenate 91, Milan) comme en littérature — où le roman de Hans Fallada **Petit homme, quoi de nouveau ?** fut un manifeste — Karek

Pinthus ou Bertolt Brecht. L'un des derniers livres que l'on peut rattacher à ce courant est **Berlin Alexanderplatz**, roman de Alfred Döblin, qui tente une synthèse entre un humanisme marxisant et le « flux de la conscience » de la narration joycienne. Un panthéisme lyrique tempéré par l'ironie et l'aspect populaire du milieu décrit.

L'ENFER DES PAUVRES (MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK) de Phil Jutzi (1929)

Sc. Jan Fethke et Willy Döll, d'après des récits de Zille - Op. Phil Jutzi - Déc. Robert Scharfenberg, Karl Haacker - Inter.: Alexandra Schmitt (la mère Krause), Holmes Zimmermann (son fils Paul), Ilse Trautschold (sa fille Erna), Gerhard Bienert (le sous-locataire), Vera Sacharowa (la prostituée) - Prod. Prometheus Film.

Le film est inspiré de récits recueillis par H. Zille, notés avant sa mort par Otto Nagel et retravaillés par le collectif « Prometheus », le tout supervisé par Kathe Kollwitz et Hans Baluschek. Le tournage eut lieu dans le quartier Nord de Berlin, le quartier des pauvres, le Wedding, « le 5° Etat », disait Zille. Plus pessimiste peut-être que la position révolutionnaire du groupe « Prometheus », le film ressort encore d'une poétique expressionniste, mais, comme l'a noté Jean Delmas « on se demande si le cinéma qu'on appelle expressionniste n'est pas plutôt une moisissure comme il s'en développe dans la forêt vierge. Peut-être que la véritable fleur cinématographique de l'expressionnisme pousse plus tard et curieusement s'appelle réalisme ».

NOTRE PAIN QUOTIDIEN (UNSER TÄGLICHES BROT) de Phil Jutzi (1929)

Sc. Leo Lania - Op. Phil. Jutzi - Inter.: Holmes Zimmermann - Prod. Welt-Film.

Phil Jutzi (1894-1945) débuta comme documentariste et opérateur, photographiant avec Golovnia **Le cadavre vivant** de Ozep : il filmera lui-même **Mère Krause** et **Notre pain quotidien**. Réfugié à Vienne au début du nazisme, il est à nouveau opérateur, puis dirigera des films sans grand intérêt : opérettes, aventures, court-métrages. Mais sa trilogie est importante : **Notre pain quotidien** (ou **L'ombre de la mine**) documentaire sur la vie des mineurs de Waldenburg (Silésie), suivi de **Mère Krause part pour le ciel** (ou **L'enfer des pauvres**), enfin en 1931 de **Berlin Alexanderplatz**, avec Henrich George, d'après le roman de Döblin, film expressif, vivant, d'un populisme plus optimiste.

LE CHANT DE LA VIE (DAS LIED VOM LEBEN) de Alexis Granovskl (1931)

Sc. Victor Trivas, H. Lechner, Valter Mehring - Op. Victor Trinkler - Mus. Friedrich Hollander - Inter.: Margot Ferra, Aribert Mog, Fritz Busch - Prod. Filmkunst.

Né à Moscou en 1890, mort à Paris en 1937, Alexis Granovski réalisa ce curieux **Chant de la vie**, puis, toujours en Allemagne avec Leo Lania, **Die koffer des Herrn O.F.** (1931) paraît-il excellent. En France, il signa trois films mineurs : **Les aventures du roi Pausole**, **Nuits moscovites** et **Tarass Boulba** avec Harry Baur.

L'argument : l'amour, le mariage, la naissance. L'idée : un enthousiasme humaniste diffus. Le film : des tableaux symboliques — la mère, la vie — des chansons, des épisodes-prétextes. Et à sa sortie, beaucoup de difficultés avec la censure.

ABSCHIED de Robert Siodmak (1930)

Sc. Emmerich Pressburger, I. Von Cube - Op. Eugen Schufftan - Déc. Max Knaake - Inter. : Brigitte Horney (Hella), Aribert Mog (Peter), Emilia Unda (M^{me} Weber) - Prod. Universum-Film.

Réalisé après **Les hommes le dimanche** sur un scénario de E. Pressburger (hongrois qui après le scénario de **La vie parisienne** que Siodmak tournera à Paris en 1935, deviendra en Angleterre le collaborateur de Michael Powell pour plusieurs films importants). La vie dans une petite pension bourgeoise d'avant-guerre. Les personnages, les voisins, les ragots et la méchanceté qui sépareront deux amants. Des détails, la tristesse du quotidien.

CYANKALI de Hans Tintner (1930)

Sc. Hans Tintner, d'après la pièce de Friedrich Wolf - Op. Gunther Krampf - Inter. : Herma Ford (femme d'ouvrier), Grete Mosheim (sa fille), Nico Turoff (son gendre), Claus Clausen (son ami), Margarethe Kupfer (M^{me} Heye) - Prod. Atlantis-Film.

Après cette œuvre — l'une des plus violentes de cette époque — Hans Tintner retourna à la mise en scène de théâtre. **Cyankali** est d'ailleurs l'adaptation d'une pièce révolutionnaire de Friedrich Wolf (1888-1953) qui écrivit en U.R.S.S. le scénario de **Professeur Mamlock**, film anti-nazi de Rapaport 1938 — dont son fils Konrad Wolf, après **Lissy** et **Etoiles**, dirigera en 1961 une nouvelle version. Le film fut interdit en plusieurs endroits, à la suite de campagne de presse dont le « Danziger Landeszeitung », journal centriste, fournit un exemple : « Nous demandons le boycottage pur et simple. Il est bien évident qu'un catholique, qu'un chrétien digne de ce nom, n'ira pas voir des films douteux, ne serait-ce que par simple curiosité, car ce serait favoriser des tendances immorales. Mais ce n'est pas encore suffisant. Il faudrait également boycotter les films ultérieurs du cinéma qui a projeté ce film censuré. On devrait éventuellement étendre le boycottage à tous les films de la Société qui produit de tels films ».

LES TISSERANDS (DIE WEBER) de Friedrich Zelnik et Alfred Kern (1927)

Sc. Fanny Carlsen, Willy Haas, d'après la pièce de Gerhard Hauptmann - Op. Friedrich Weinmann - Déc. Andrej Andrejew - Inter. : Georg Burghardt (le pasteur), Emil Lind (Pfeiffer), Wilhelm Dieterle (Moritz Fager), Herman Picha (Baumert) - Prod. F. Zelnik.

F. Zelnik (1885-1950) acteur, joue d'abord en Pologne avec sa femme Lya Mara, puis fonde à Berlin une Société de production ; il dirige trois ou quatre films par an, de danse et de divertissement pour la plupart. Il est en Hollande en 1938, puis en Angleterre où il ne fait plus que de la production. On peut considérer l'adaptation des **Tisserands** comme une exception dans sa carrière. Guillaume II considérait Hauptmann comme l'un des plus grands écrivains allemands « mais ne pouvait lui pardonner ses **Tisserands** ». Œuvre de jeunesse, elle est en effet assez révolutionnaire, ou plutôt, met en scène la révolte, une révolte violente de petits artisans, d'ouvriers. La pièce fut longtemps interdite ; son sujet — la défense désespérée des bras des pauvres contre les machines des riches — rappellera à Lyon les Canuts brisant les mécaniques de Jacquard. On parla d'influence soviétique, dans le style et dans les idées ; il s'agit plutôt de peinture psychologique ; **Les tisserands** n'est pas **Ventres glacés**.

VENTRES GLACES (KUHLE WAMPE) de Slatan Th. Dudow (1932)

Sc. Bertolt Brecht, Ernst Ottwald - Op. Gunther Krampf - Mus. Hanns Eisler - Inter. : Hertha Thiele (Annie), Ernst Busch (Fritz), Adolf Fischer (Kurt), Martha Wolter (Gerda) - Prod. Prometheus Film, Praesens Film.

« L'ex-travailleur-étudiant Slatan Dudow a dû s'activer pendant deux ans pour qu'une firme productrice s'intéresse au projet. Quand la firme eut décidé de leur venir en aide, on s'aperçut que l'argent proposé ne suffirait pas pour un grand film, comme Brecht et Dudow l'avaient décidé. Alors ceux à qui l'œuvre serait dédiée, les chômeurs de la colonie du Muggelsee, les gens de Wedding, les plus pauvres des pauvres se cotisèrent. Cette solidarité non seulement dans la vie quotidienne, mais aussi dans la préparation d'une œuvre d'art, était bien la plus belle des choses pour nous tous ». (Adolf Fischer).

« Pour la première fois dans l'histoire du film allemand, on montrait des ouvriers sur l'écran et on exposait leurs besoins, leurs soucis, mais aussi leur combat pour une vie meilleure. Cela ne plut pas aux censeurs : il fallait empêcher cela. Brecht, Eisler et moi-même assistâmes à une réunion déterminante, où à notre grand étonnement, nous constatâmes que le censeur avait bien étudié le film. Non seulement le contenu l'inquiétait fortement, mais aussi la démarche artistique ». (Slatan Dudow).

Le film fut mutilé : son caractère de propagande politique ouverte en reste affaibli. **LE C.R.A.** fait quelques réserves sur les thèmes de base et leur mise en œuvre ; en 1963, Paolo Gobetti avait déjà relevé que l'activisme sportif n'était guère suffisant pour des chômeurs et risquait d'ailleurs d'être récupéré par le nazisme : « le scénario de Brecht et le film de Dudow témoignent de la tragique incapacité du mouvement communiste allemand de cette période à proposer une réelle perspective de vie ». Notons que les ballades sont chantées par Helen Veigel ; Hertha Thiele (Manuela de **Jeunes filles en uniforme**, qui joua aussi dans **Anna et Elisabeth** de Wisbar, dans **Jeunesse** de Froelich) devra quitter l'Allemagne pour la Suisse.

BULLES DE SAVON (SEIFENBLASEN) de Slatan T. Dudow (1933)

Sc. S.T. Dudow - Op. A. Von Barys - Mus. Armand Bernard - Dial. français : Jacques Prévert - Inter. : F. Reinicke (Erna), H. Lorenzen (M. Priepke), H. Henninger (Georges le chauffeur) - Prod. Davis-Film.

Né en Bulgarie en 1903, mort à Berlin en 1963, Dudow dut s'exiler en 1933 : le montage et la sonorisation de **Bulles de savon** furent achevés en France. On a dit que le décorateur Erno Metzner, auteur de court-métrages sociaux et d'avant-garde, y avait collaboré.

Dudow travailla obscurément dans les studios soviétiques jusqu'en 1946, où il devint collaborateur régulier de la DEFA à Berlin-Est. En 1949, il dirigea un bon film, appelé encore **Notre pain quotidien**, sur la vie contemporaine d'une famille berlinoise, avec une musique de Eisler. **La famille Benthin** et **Destins de femmes** étaient gâchés par le didactisme ; nous ne connaissons pas **Werwirung der liebe**, 1958 ; mais en 1954 **Plus fort que la nuit** (scénario de Jane et Kurt Stern) fut une bonne évocation de la lutte clandestine des militants contre les nazis. Son meilleur film d'après-guerre reste cependant **Le capitaine de Cologne**, ironique et corrosif, qui n'est pas indigne de Brecht.

ACTEURS

« Heureux l'acteur dont le jeu est soutenu par une idée »
(Conrad Veidt).

LE CADAVRE VIVANT (DER LEBENDE LEICHNAM) de Fedor Ozep (1929)

Sc. Fedor Ozep d'après l'œuvre de Léon Tolstoï - Op. A. Golovnia, Phil Jutzi - Déc. S. Koslowski, W. Simon -

Inter. : Poudovkine (Fedia), Maria Jacobini (Lisa), Gustav Diessi (Karenine) - Prod. Prometheus-Film, Meschrabpom-Film.

Vsevolod Poudovkine fut acteur de temps à autre, parallèlement à sa carrière de réalisateur, de 1921 dans **La faucille et le marteau** à 1946 dans **Amiral Nakhimov**. Rappelons ses rôles dans **Les aventures de Mister West au pays des bolcheviks** et dans **Ivan le terrible** ; cf. le « Poudovkine » de B. Amengual N° 47 de **Premier Plan**.

Le sujet de Tolstoï avait déjà été porté deux fois à l'écran en Russie, en 1911 et en 1918. Il s'agit ici d'une co-production soviéto-allemande (Meschrabpom-Prometheus). Le tournage débuta à Moscou (les scènes avec les tziganes, les extérieurs) puis continua à Berlin avec les acteurs non russes, Maria Jacobini et Gustav Diessi. « Un bon film allemand, cousin du réalisme de Pabst » (J.P. Jeancolas). Outre son rôle, Poudovkine participa au montage. Sa composition, quelque peu appuyée, reste fascinante par son intelligence.

LE DERNIER FIACRE DE BERLIN (ou ALTE HERZEN, NEUE ZEITEN - VIEUX CŒURS, TEMPS NOUVEAUX) de Carl Boese (1926)

Sc. Leo Heller, Rudolf Strauss - Op. Antonio Frenguelli - Déc. Franz Schroeder - Inter. : Lupu Pick (le cocher), Hedwig Wangel (sa femme), Maly Delschaft (leur fille), Werner Pittschau (leur fils) - Prod. Rex-Film.

Lupu Pick fut acteur dans deux de ses propres films d'avant 1920 (**L'imbécile** et **Au bonheur des dames**) et, plus tard, dans **Le dernier fiacre de Berlin** de Boese, dans **Les espions** de Lang et quelques autres.

Carl Boese travailla avec Wegener, puis dirigea Henny Porten et Asta Nielsen dans des drames réalistes avant de se spécialiser dans la comédie avec Ossi Oswald ou le clown Grock, puis de devenir un prolifique tâcheron du film commercial : il tournait encore en 1957.

Son **Dernier fiacre** avait été autrement ambitieux : « C'était une gifle naturaliste aux snobs expressionnistes » en a dit plus tard, on ne peut plus clairement, Lupu Pick. Le film force un peu sur l'émotion, mais il sait choisir les visages, restituer un climat. On peut lui appliquer ces lignes de Marcel Martin à propos de **La nuit de la Saint-Sylvestre** : « Contre l'expressionnisme, le Kammerspiel restaure l'analyse psychologique en profondeur, la description précise des milieux sociaux, la transcription de l'ambiance morale par des moyens plus dépouillés, la personnalisation des acteurs en tant qu'êtres vivants et non plus seulement figures symboliques. C'est une résurgence du réalisme dans l'univers fantasmagorique du cinéma allemand ».

LES FRERES SCHELLENBERG de Karl Grüne (1926)

Sc. Willy Haas, Karl Grüne d'après le roman de Bernhard Kellermann - Op. Karl Hasselmann - Déc. Karl Gorge, Kurt Kahle - Inter.: Conrad Veidt (double rôle de Michel et de Wenzel Schellenberg), Lil Dagover (Esther Raucheisen), Henry de Vries (Raucheisen), Liane Haid (Jenny Florian) - Prod. UFA.

Conrad Veidt, formé à l'école de Max Reinhardt, interpréta plusieurs films dès 1917 sous la direction de Oswald et Leni, avant d'incarner l'automate Cesare du **Docteur Caligari**, puis des dizaines de rôles jusqu'en 1933 où il part pour l'Angleterre. Il y poursuit sa carrière, qu'il continua à Hollywood jusqu'à sa mort en 1943.

Au départ, un roman, dont l'auteur aurait voulu que l'on soulignât les implications économiques et sociales. Le film est au contraire très psychologique, comme disait un critique allemand lors de la sortie : « Un scénariste littéraire et le plus littéraire de tous les metteurs en scène, Karl Grüne, ont fait un film d'un roman feuilleton essentiellement littéraire et conçu comme tel. Malgré tout, c'est Grüne qui reste le plus intéressant de tous les coupeurs de

LES FRERES KARAMAZOV (DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOV) de Fedor Ozep (1931)

Sc. Leonhard Frank, Fedor Ozep, Victor Trivas, sur des thèmes de Dostoïevski - Op. Carl Hoffmann - Déc. Heinrich Richter, Victor Trivas - Inter.: Fritz Kortner (Dimitri), Bernhard Minetti (Hans Broder), Max Pohl (Hans Fader), Anna Sten (Grouchenka), Hanna Waag (Katia), Liese Neumann (Fenia), Fritz Rasp (Smerdiahov) - Prod. Terra-Film.

Fritz Kortner débuta en 1920. On le voit dans **L'escalier de service**, dans un **Frères Karamazov** dirigé par Froelich, avec Jannings et Krauss, dans **Les mains d'Orlac**, **Loulou** et bien d'autres films. En 1932, il dirige lui-même deux films que nous ne connaissons pas, puis doit quitter l'Allemagne : il jouera aux U.S.A., surtout dans des films anti-hitlériens, revient en Allemagne en 1949, où Kautner le dirige ; en 1955, Fritz Kortner signe encore la réalisation d'un film.

Fedor Ozep (1895-1949) dirige déjà Ivan Mosjoukine en 1919 et collabore avec Protozanov. En 1927, il se fait connaître avec **Le calvaire d'une mère** avec Anna Sten, qu'il dirigera souvent. Après **Le cadavre vivant**, il reste en Allemagne où l'on remarque ce **Criminel Dimitri Karamazov** raffiné, décadent parfois mais « très cinéma ». A Paris ensuite, il réalise des films fins mais sans grand intérêt, quitte pendant la guerre le Maroc pour le Canada où il dirige Madeleine Ozeray dans **Le père Chopin**, puis Anna Sten encore à Hollywood dans **Trois jeunes filles russes**. Il tournera encore deux films avant de mourir en 1949.

JALOUSIE (EIFERSUCHT) de Karl Grüne (1925)

Sc. Paul Czinner - Op. Karl Hasselmann - Déc. Karl Gorge - Inter. : Werner Krauss (le mari), Lya de Putti (la femme), Georg Alexander (l'ami) - Prod. Stern-Film.

Werner Krauss fut acteur dans plus de cent films muets parmi les plus importants. Aussi inquiétant pour ses amis que le **Docteur Caligari**, il se rallia au nazisme, du **Docteur Koch** à **Paracelsus** de Pabst. Jannings fut plus connu sur le plan international, mais, quant au cinéma allemand, Werner Krauss demeure plus représentatif.

« Karl Grüne — a écrit Carl Vincent — a été l'un des hommes les plus actifs de l'âge d'or du cinéma germanique. Il réalise de nombreux drames sombres, des films historiques, notamment **Le comte de Charolais**, **La reine Louise** et **Waterloo** (1928). Son œuvre dominante est **La rue** ; on peut retenir aussi **Jalousie**, où il traite son sujet par le détour de la suggestion, plutôt que par la notation directe ». Il dirigeait Lya de Putti encore en 1936.

SEXE ENCHAINE (GESCHLECHT IN FESSELN) de Wilhelm Dieterle (1928)

Sc. Herbert Juttke, Georg. C. Klaren - Op. W.R. Lach - Déc. Max Knaake, Fritz Maurischat - Inter. : Wilhelm cheveux en quatre du cinéma ».

Dieterle (Franz), Mary Johnson (sa femme), Gunnar Tolnaes (l'amant), Hans Heinrich Von Twardowski - Prod. Essen-Film.

Wilhelm Dieterle, pendant la décennie du muet, fut acteur dans de nombreux films ; en 1923 il débute dans la réalisation en dirigeant et en jouant aux côtés de la débutante Marlène Dietrich. Un autre film le fait remarquer par Hollywood, où il s'occupe d'abord de versions allemandes, jouant encore (dans le **Moby Dick** de L. Bacon). Il débute comme réalisateur à la Warner en 1932 avec **Six heures à vivre** ; désormais, William Dieterle tournera sans interruption, dirigeant, entre bien d'autres, Paul Muni, Albert Bassermann, Marlène Dietrich.

Sexe enchaîné « prise de position pour la réforme des prisons » (Kracauer) eut des ennuis avec la censure ; on pouvait lire dans les journaux : « Le film analyse les besoins sexuels du prisonnier. Un sujet très sérieux, respectable, mais tout de même un peu scabreux... Il est possible que ce soit là le genre de sujet à ne jamais filmer ».

LA TRAGEDIE DE L'AMOUR de Joe May (1923)

Sc. Leo Birinski, Adolf Lantz - Op. Karl Platen - Déc. Paul Leni - Inter. : Emil Jannings (le meurtrier), Erika Glassner (la coquette), Arnold Korff (le détective), Mia May - Prod. May Film.

Emil Jannings (1884-1950) débuta avec Reinhardt et fut formé pour l'écran par Lubitsch dans ses films historiques. Il tourna dans **Othello** avec Werner Krauss et Lya de Putti. Il incarna Pierre le Grand, Néron et, après **La tragédie de l'amour** et **Nju**, joue en 1925 dans ses plus grands films : **Le dernier des hommes**, **Tartuffe**, **Variété**, **Faust**. Il dirigea aussi lui-même un film que l'on a dit intéressant : **Tout pour l'argent**.

Paramount lui offre un contrat de 4.000 dollars par semaine ; en 1927, 1928 et 1929, il sera à Hollywood dirigé par Stiller, Milestone, Lubitsch (**Le patriote**), Sternberg : **Crépuscule de gloire**, et le premier sonore de la UFA : **L'ange bleu**. Jannings devient l'acteur officiel de l'Allemagne nazie, comblé d'honneurs après **Ohm Kruger** de Steinhoff. Un surhomme bourgeois, a-t-on pu dire, qui commença dans le romantisme et termina (non pas emprisonné pour son nazisme comme un autre grand acteur, Henrich George) mais dans l'opulence satisfaite de son château autrichien.

Comportant une partie sociale, un aspect pathétique, des épisodes d'aventures, une description exotique du monde des apaches et l'humour, la variété, le brillant du jeu de Jannings, **La tragédie de l'amour** est pourtant, de plus et surtout, une démonstration de la maîtrise et des qualités proprement cinématographiques de Joe May.

Plusieurs œuvres capitales se construisent, au début du sonore, en prise directe sur la situation nationale, sur un socialisme en nœud coulant, sur le drame collectif et la course à l'abîme, lançant des cris d'alarme tandis que s'instaure légalement la tyrannie... Ces films témoignent violemment d'un ultime sursaut des énergies créatrices et des consciences lucides. Ces œuvres ne sont pas nées de rien ; et si elles assimilent à des fins de plus haute expressivité l'une ou l'autre des formes chères à l'expressionnisme, elles en refusent l'éthique et la contestent. Elles poursuivent, sans hiatus, les conquêtes entreprises dès 1920 par les metteurs en scène allemands qui n'ont cessé de garder les yeux ouverts et qui, à l'instar d'un George Grosz, ont su nouer en unité esthétique la description et la revendication. Les meilleurs d'entre eux s'appuyèrent sur Marx et sur Freud. Mais ils furent obligés, en général, d'insérer la critique sociale sous le mélodrame, ce qui n'a pas suffi à dissimuler les arêtes vives de leur réalisme décapant. (Le C.R.A.)

« Derrière les plus grands films de Fritz Lang : l'enseignement de Gordon Graig ; derrière Murnau : Reinhardt et **Le miracle** ; derrière **Hintertreppe** : Jessner ; derrière **Vanina** : Von Gerlach ; derrière Lupu Pick : le Kammerspiel ; derrière Oswald et Dupont : Paul Leni ; derrière le **Danton** de Buchowitzki, le **Danton** du Deutsches Theatre et, lorsqu'on croit que le cinéma allemand s'évade de ces influences, on trouve Stanislavski. Le cinéma allemand est donc entièrement dominé, à partir de **Caligari**, par ses rapports et un dialogue constant avec le théâtre.

A ce courant (tourné vers la réalité sociale) du cinéma allemand, répond encore une fois un courant infiniment plus vaste et général qui a bouleversé jusqu'au théâtre allemand ; donnant naissance à une conception toute nouvelle de l'art dramatique, dont aujourd'hui encore Brecht est le porte-drapeau.

C'est pourquoi il nous faut bien constater qu'au moment même où le cinéma allemand semble échapper au théâtre, au contraire le dialogue théâtre-cinéma s'engage à nouveau sur des bases nouvelles et va donner au cinéma allemand la possibilité de se réaliser à l'événement du parlant et d'atteindre à sa plus haute expression.

Au moment où le cinéma français sombre dans l'artificiel et le faux du théâtre filmé, le parlant a pour seul résultat en Allemagne d'accélérer l'évolution du cinéma allemand vers le naturel, vers la vérité. Il doit cela à son théâtre et cette influence du théâtre, catastrophique à Paris, est source de chefs-d'œuvre à Berlin. Jamais le jeu des interprètes n'a été si cinématographique, d'un réalisme si éloigné de l'art théâtral, et c'est pourtant au théâtre qu'on est allé les chercher et le théâtre qui les a formés. Seuls les visages de Garbo et de Louise Brooks, dénués de tout artifice, modelés par le naturalisme suédois et le naturalisme américain, et si merveilleusement réels, nous font oublier que ce sont les compositions d'Asta Nielsen, de Werner Krauss, de Valeska Gert dans **La rue sans joie**, les stylisations du jeu de Kortner et de Lederer dans **Loulou** qui expriment et répondent au vouloir d'un Pabst...

Jamais films ne sont allés si loin dans la synthèse de l'image, du son et de la parole, et c'est à des réalisateurs de théâtre qu'on les doit. Le cinéma allemand triomphe, non contre son théâtre, mais grâce à son théâtre renouvelé et tourné vers la réalité et le réalisme.

Si bien que Pabst n'aurait jamais pu tourner **Westfront** ou **La tragédie de la mine** et Fritz Lang **Le maudit** sans l'appui moral et le triomphe au théâtre des mises en scène de Piscator et de Brecht.

Ainsi les années 30 répètent les années 20 : les deux grandes époques du cinéma allemand sont entièrement dominées par le dialogue théâtre et cinéma. »

(Cinémathèque française, **Images du cinéma allemand**, janvier 1956.)

« Certes, Brecht n'a jamais prétendu ni réclamé une objectivité absolue. Mais toute son œuvre est un effort de la subjectivité vers l'objectivité : la transformation de la conscience en savoir, en un **savoir utile et concret**. Il aimait à le déclarer : « Le poète ne parle pas un langage sacré. Il doit parler un langage vrai. Le théâtre n'est pas au service du poète, il est au service de la société. »

Or, c'est contre une telle position fondamentale que s'inscrit en faux la critique cinématographique, telle du moins qu'elle se pratique aux **Cahiers**. Certains de ses mots d'ordre, comme celui de la **politique des auteurs**, utile à son heure, risquent de l'engager dans les voies d'un subjectivisme aveugle, voire de ce qu'André Bazin appelait « le culte esthétique de la personnalité ». Mais d'autres parmi ses slogans vont encore plus loin : l'exigence d'une « spécificité cinématographique », le « primat absolu de la mise en scène », celle-ci étant considérée comme « acte de connaissance », la définition du cinéma comme moyen d'accéder à la beauté immédiate du réel, etc., relèvent d'une vision magique du monde et de l'art, le cinéma étant de surcroît tenu pour le seul art, pour un art privilégié. Ainsi, fascinée par son objet (le cinéma), cette critique tend de plus en plus à l'isoler, à le couper des significations qu'il pourrait assumer, à nier sa fonction de **médiation**, pour le réduire à une affirmation de sa propre essence. Et, ce faisant, elle se détruit elle-même en tant que critique.

Il est donc temps qu'une nouvelle critique vienne prendre le relais de cette scholastique, qu'elle brise le cercle vicieux dans lequel cette dernière s'enferme progressivement, qu'elle introduise, dans ce jeu de miroirs où les films se volatilisent, une dimension nouvelle, réelle : celle de l'œuvre comprise au niveau, non des intentions « humanitaires » de son auteur, mais de ses significations, comprise comme **médiation**.

Ce pourrait être la fonction d'une réflexion brechtienne sur le cinéma qui, sans négliger l'apport incontestable que constituent certaines des analyses effectuées par nos critiques métaphysifiants, mettrait en question le cinéma actuel, ses fins et ses moyens, dans une perspective historique. En interrogeant l'œuvre sur sa responsabilité, celle de ses moyens par rapport à sa **fable**, celle de sa mise en scène par rapport à ses significations, celle de cette œuvre elle-même par rapport à son public, une telle critique restituerait au cinéma son statut de langage et sa fonction d'art. Elle le ferait échapper à une fascination bien dangereuse : celle de son propre mythe.

Si j'ignore encore comment des cinéastes pourront être « brechtiens », je sais qu'une critique cinématographique brechtienne est possible et nécessaire, aujourd'hui. Un peu de brechtisme éloigne peut-être du cinéma ; beaucoup de brechtisme ne peut qu'y ramener impérieusement, car, moins que tout autre, le cinéma ne saurait se dérober à la question de la responsabilité de ses formes et de ses significations. »

Bernard DORT. (**Cahiers du Cinéma**, décembre 1960.)

SERDOC

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3° - Tél. (78) 60-77-09

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671-07

Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

Paru : **INGMAR BERGMAN**
(Nouvelle édition, refondue et mise à jour)
N° 34 ; 6 F

A partir du N° 51 (Frankenstein), le prix de l'exemplaire de PREMIER PLAN a été fixé à 9 Francs.

Les anciens numéros disponibles (liste au verso) demeurent à 6 Francs.

Nom et adresse complète :

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B.P. 3 Lyon-Préfecture France

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA