

CINEASTES ALLEMANDS

3.14. 1945 - 1946 - 1947 - 1948 - 1949 - 1950 - 1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025

Die deutsche Kinematographie hat in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen. Sie hat sich von einer reinen Dokumentarfilmkunst zu einer komplexen Kunstform entwickelt, die in der Lage ist, die menschliche Existenz in all ihren Facetten zu erforschen. Diese Entwicklung ist das Ergebnis zahlreicher Faktoren, darunter die verstärkte Zusammenarbeit mit internationalen Filmemachern, die Einführung neuer Technologien und die Unterstützung durch staatliche Institutionen.

Die deutsche Kinematographie hat in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen. Sie hat sich von einer reinen Dokumentarfilmkunst zu einer komplexen Kunstform entwickelt, die in der Lage ist, die menschliche Existenz in all ihren Facetten zu erforschen. Diese Entwicklung ist das Ergebnis zahlreicher Faktoren, darunter die verstärkte Zusammenarbeit mit internationalen Filmemachern, die Einführung neuer Technologien und die Unterstützung durch staatliche Institutionen.

Die deutsche Kinematographie hat in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen. Sie hat sich von einer reinen Dokumentarfilmkunst zu einer komplexen Kunstform entwickelt, die in der Lage ist, die menschliche Existenz in all ihren Facetten zu erforschen. Diese Entwicklung ist das Ergebnis zahlreicher Faktoren, darunter die verstärkte Zusammenarbeit mit internationalen Filmemachern, die Einführung neuer Technologien und die Unterstützung durch staatliche Institutionen.

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE AUTOMNE 81
TOUS LES LUNDIS SOIRS A 19H ET 21H
DU 26 OCTOBRE AU 7 DECEMBRE
AUDITOIRE PIAGET UNI 2

QUALIFIER 2011

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
1155 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3333
WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU

CHICAGO UNIVERSITY AUDITORS
TODAY'S LUNDIS BOIS A JAGET 21H
DU 28 OCTOBRE AU 7 DECEMBRE
AUDITORE PIAGET UNI 2

SOMMAIRE

- 2 **Le "Gesamtkunstwerk" comme travail de deuil :**
 Hans Jürgen Syberberg
 Stefan Bodo Würffel
- 6 **Sur l'origine du film dans l'esprit de la musique :**
 Werner Schroeter
 Stefan Bodo Würffel
- A propos d'Hitler, deux films :**
- 9 *Lili Marleen et*
- 13 *Hitler, un film d'Allemagne*
 Hans Jürgen Syberberg
- 10 **Programme**
- 17 **Entre l'expressionnisme et Hollywood :**
 Quelques metteurs en scène allemands des années 20
 Stefan Bodo Würffel
- 21 **Ciné-Club Universitaire : Où, quand, comment ?**
-

LE "GESAMTKUNSTWERK" COMME TRAVAIL DE DEUIL : HANS JURGEN SYBERBERG

Le chemin du cinéaste Syberberg est le chemin de la Passion, un chemin de croix dont les différentes étapes se nomment entre autres Wagner, Hitler, Syberberg. Et le travail de deuil qu'il tente de réaliser en parcourant ces diverses étapes, il le fait au nom de tout un peuple, même si celui-ci se montre récalcitrant à le suivre dans cette voie, au bout de laquelle se trouve, si ce n'est la rédemption définitive, du moins un espoir de rachat grâce à "la naissance d'un art du deuil proprement allemand" (Syberberg).

I. Wagner

Syberberg a débuté comme documentariste, même s'il s'agissait dès le départ de documentaires d'un genre tout à fait personnel : soit qu'il filme le travail de mise en scène de Brecht en 1953, ou qu'il tourne un long métrage sur Fritz Kortner que suivra, à peine un an plus tard, un deuxième : *Fritz Kortner monologue pour le disque* (1966), soit encore qu'il montre Romy Schneider en privé ou au travail ou qu'il tourne en 1967 un long film sur les *Comtes Poggi*, ses films semblent toujours revendiquer une attention particulière, comme si leur personnage central n'avait pris vraiment forme que grâce à la mise en scène de Syberberg, comme s'il leur avait conféré en quelque sorte leur identité. "La réalisation de ces films demande du nerf, toujours il s'agit de Tout ou Rien, des deux côtés, mais la bravoure de cette partie de cœur doit effacer tout l'effet sensationnel du 'tout ou rien'... En fait c'est un film impossible" (Syberberg dans : *Filmbuch*, p. 70).

Dans la concentration sur le protagoniste principal s'articule, déjà à cette époque, à côté de l'admiration pour celui qui se trouve au centre du film, celle pour sa propre personne : chaque fois que Syberberg s'approche avec la caméra de telle ou telle personne, il essaie aussi d'entrer en contact avec elle et risque à chaque fois de perdre la distance critique dans une trop grande identification. L'enthousiasme pour ses "objets" que l'on retrouve dans les photos, amoureusement conservées, du petit garçon en culottes courtes mais avec déjà une longue distance focale, se glisse comme un filtre devant l'œil de la caméra, du moins comme un "flou artistique" qui efface les contours.

Cette particularité du cinéaste Syberberg se laisse facilement déceler dans les nombreux commentaires qui accompagnent ses films et dans lesquels il caractérise son propre travail à l'aide de formules de dévotion : "Celui qui fait un tel documentaire doit savoir servir, dans un sens vieillot, presque monacal. Il doit savoir se retirer et devenir transparent pendant l'enregistrement, malgré une prise de conscience plus aiguë et une supériorité due à sa connaissance de la finalité et de tous les recouplements du 'déjà dit' et du 'encore à dire'. Il n'a pas le droit d'apparaître" (*Filmbuch*, p. 85).

Ceci, Syberberg le fait jusqu'au renoncement total à soi-même, dernièrement encore dans le super-long-métrage de cinq heures sur *Winifred Wagner et l'histoire de la maison Wahnfried de 1914 à 1975*. Planifié à l'origine comme montage vidéo, ce film est d'une authenticité frappante parce que Syberberg a réussi à entraîner la belle-fille de Richard Wagner dans une représentation

personnelle sans fard ni artifice. Que cette réussite repose en grande partie sur le fait que l'enthousiasme de Syberberg, qui mit la vieille dame en confiance, n'est nullement factice, mais bien réel, est une hypothèse que vérifient les commentaires du film : au lieu d'être distants et critiques, ils sont lourds de significations et de non-dits.

Que ce film puisse néanmoins avoir été décrété comme "travail de deuil pour Bayreuth" (Syberberg) ne dépend pas seulement de la date de sa parution (qui concorde avec le centenaire de Bayreuth), pas plus que ce n'est le résultat de l'exaltation souvent peu critique que l'on retrouve dans la plupart des films de Syberberg, même si elle est cachée par un certain intellectualisme. Non, ce "décret" résulte de l'aura personnelle dont s'entoure Syberberg et qui n'est pas éloignée de celle d'un martyr. Il est toujours celui qui filme pour les autres, pour tout un peuple qui n'est pas capable ou pas disposé à assimiler ou à assumer sa propre histoire. Ainsi Syberberg s'apprête avec élan à combler cette "faille" de l'industrie cinématographique allemande et avec les diverses parties de son "Gesamtkunstwerk" il se forge encore une fois l'anneau wagnérien – comme auréole.

Le proverbe selon lequel "nul n'est prophète en son pays" est interprété par Syberberg dans le sens qu'est prophète celui qui, pour des raisons discutables, rencontre moins d'écho chez lui qu'à l'étranger. Il faut entendre : un prophète dans le désert d'une "société sans joie", titre de son dernier livre riche en excès. La formule du "film comme continuation de l'existence avec d'autres moyens" (Syberberg) doit dans ce sens être comprise non seulement comme l'expression de sa propre ascèse, mais encore comme un pas sur le chemin de la sacralisation (qui ne saurait être que celle du film). Celle-ci ne pourrait pas être réalisée par la société décrite par Syberberg; ici donc la marginalité et l'isolement – non mérités ou choisis – de l'auteur tourne en suffisance, si ce n'est parfois en présomption.

II. Hitler

Syberberg n'est pas le prophète de l'avenir, mais celui du passé. Aussi ce n'est peut-être pas un hasard si le succès relatif de ses films en Allemagne (on a surtout pu les voir à la télévision) concorde avec le milieu des années 70, époque de la "Tendenzwende" qui vint définitivement relayer l'enthousiasme révolutionnaire du mouvement de 68. Si l'on transfère la formule de Syberberg (sur le "film comme continuation de la vie mais avec d'autres moyens") sur son film en quatre parties sur Hitler, on remarque que Syberberg reprend à son compte un mode de pensée qu'il avait imputé à Hitler (cf. la remarque qui clôt l'exposé sur le cinéma des années 20). Il serait peut-être opportun de se demander ici de quelle vie il s'agit et vers quels buts elle s'oriente.

Dans ce contexte, Syberberg a constaté en 1978, dans une interview accordée à *Cinématographe*, à propos de la critique allemande : "Ils veulent mener le combat contre Hitler, je les comprends parfaitement, mais je préfère, quant à moi... m'accorder le luxe, trente ans plus tard, de prendre une certaine distance et de jouer un peu avec tout ça... non pas pour minimiser Hitler, pour le rendre plus aimable et inoffensif, mais en espérant que cette

forme ludique permettra peut-être de saisir la chose avec moins d'agressivité et de rendre ainsi une victoire sur le mal plus réalisable."

Ce désir de ressusciter le passé par le jeu va de pair avec un "montage avec les moyens cinématographiques de l'irrationnel" (Syberberg). Toutefois, s'il n'y avait le principe du collage repris de Schroeter et avec lequel Syberberg travaille de plus en plus, le spectateur se verrait confronté à un mythe achevé qui ne cherche pas à remettre en question le mythe qu'Hitler s'était créé mais à le résorber. "J'ai tenté le scandale esthétique de combiner la leçon brechtienne du théâtre épique avec l'esthétisme wagnérien, de réunir dans le film le système épique comme cinéma anti-aristotélicien avec les lois d'un nouveau mythe. Les initiés savent ce que cela signifie" (Syberberg dans : *Hitler, ein Film aus Deutschland*, p. 28).

Non, ce n'est pas seulement un scandale esthétique mais également politique, et il n'est pas lié à la question du "qui est initié et par qui". Le scandale politique est la volonté explicite de Syberberg de créer "une nouvelle unité artistique comme continuation de l'existence, une nouvelle métaphysique comme mythe à l'aide du film", et ceci en sacrifiant l'esprit critique et rationnel : "Tout ne doit pas toujours être remis en question par le doute et l'ironie" (*Hitler*, pp. 30-31).

Effectivement, ce n'est guère le cas chez Syberberg, et même l'une des admiratrices du dernier film, Susan Sontag, remarque à ce propos : "Les considérations de Syberberg sur Hitler ont la prétention propre à cette conscience (celle de l'artiste symboliste), l'indifférencié caractéristique de cette structure de la conscience, symboliste et étirée : cela se reflète dans des suites de pensées vagues qui commencent par des formules comme 'parfois je pense aussi...', dans des phrases elliptiques qui sont plus des invocations que des explications. Beaucoup de constatations, mais aucune déduction" (Sontag dans : Syberbergs Hitler-Film, *Arbeitshefte Film 1*, p. 25).

Par son intention admise de sauver le mythe — et quel que soit le sens que Syberberg lui donne — de la revendication exclusive du national-socialisme, de le renouveler en quelque sorte, le metteur en scène risque toujours de se perdre dans le vieux mythe et de le maintenir en vie, au-delà de sa mort, par l'intermédiaire du film.

Ce danger est encore plus frappant dans ses commentaires et ses livres expansifs que dans ses films. En effet, dans ses récits, il renonce à ce principe qui rend ses derniers films — malgré tout — dignes d'être vus : celui du collage qui détermine aussi les décors surréalistes du *Hitler*, ce "désert recouvert de déchets symboliques et allégoriques" (S. Sontag).

Le principe du collage mine toujours l'intention de Syberberg de fixer le film comme nouveau mythe, car il fait constamment appel à cette capacité mentale contre laquelle le cinéaste s'acharne : le bon sens. En opposition à la volonté de leur créateur, les éléments ludiques jouent un rôle anti-irrationnel et mettent le spectateur à distance. Le film est ainsi mis à "l'abri" de la mégalomanie de son auteur : "[...] j'ai essayé de tout mettre dans ce film, commençant avec des étoiles et finissant sur des étoiles, quelque chose d'aussi ambitieux, sinon d'aussi réussi, que Dante ou le Faust, ou le Paradis perdu de Milton" (Syberberg dans : Entretien avec Hans Jürgen Syberberg, *Cahiers du cinéma*).

III. Syberberg

Si le film échappe à la prétention du metteur en scène, il n'en est pas de même pour sa production littéraire. Son dernier ouvrage, *La société sans joie*, une œuvre de quatre cents pages avec le sous-titre "notes de la dernière année" (!), a été soumis dès sa parution à une critique virulente (cf. Peter Hamm : Syberbergs Kampf, dans : *Die Zeit*, Nr. 32, 31.7.1981). La lecture des notes de Syberberg, qui ressemblent plus à des réflexes qu'à des réflexions, confirme la remarque de Susan Sontag précédemment citée sur les "vagues suites de pensées". Dans le cas précis, le lecteur devient involontairement le compagnon de malheur de l'auteur, il souffre de "lui" et de ses formulations : "Jamais l'Allemagne n'a plus été l'Allemagne qu'avec et sous ce Hitler. Comme lui-même disait toujours : 'Hitler, c'est l'Allemagne et l'Allemagne, c'est Hitler.' Une triste méditation : les touristes allemands d'aujourd'hui, en Italie ou à Paris par exemple, en comparaison avec les soldats allemands d'il y a trente-huit ans au même endroit. Deux fois des Allemands à l'étranger : quand étaient-ils plus beaux, plus fiers, plus vrais, plus dignes, plus les représentants de l'Allemagne au cours de ce siècle ? (Nos voisins se réfugient dans les 'comics' et la pornographie SS.)" (*Die freudlose Gesellschaft*, p. 30).

Des phrases pareilles — et le livre de Syberberg en abonde — ne peuvent vraiment plus être "récupérées", pas même par des commentaires étrangers, si différenciés soient-ils (sur le film, pas sur le livre), comme par exemple cette remarque de Yann Lardeau qui met le doigt, peut-être inconsciemment, sur la plaie germanique de Syberberg : "L'Allemagne c'est bien sûr historiquement Hitler, mais ce n'est pas seulement Hitler — sinon dans l'identification nazie du 'Ein Volk, ein Reich, ein Führer', du slogan tautologique d'alors : 'l'Allemagne, c'est Hitler et Hitler, c'est l'Allemagne' (on voit bien le danger que conjure une telle invocation et qui la hante d'autant : qu'une faille advienne dans une si exacte identité, qu'une contradiction vienne en diviser la parfaite unité — sa mort qui se profère en deçà, à l'intérieur même de la conjuration" (Yann Lardeau : *L'art du deuil*).

Même si l'on ne porte pas le jugement sur Syberberg aussi loin que Peter Hamm ("Ce qu'il ne peut absolument pas pardonner à Hitler est qu'il ne pouvait pas le représenter dans l'histoire même, mais seulement au cinéma"), il s'agit toutefois de défendre ses films contre la fausse ou la sur-estimation personnelle de leur auteur, afin qu'un futur chroniqueur du film d'après-guerre n'intitule pas ses réflexions, par analogie à celles de Kracauer, "De Hitler à Syberberg".

Stefan Bodo Würffel

Bibliographie

Hans Jürgen Syberberg — *Syberbergs Filmbuch*, Frankfurt a.M., 1979.

Hans Jürgen Syberberg — *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Reinbek bei Hamburg, 1978.

Klaus Eder (Hrsg.) — *Syberbergs Hitler-Film, Arbeitshefte 1*, München-Wien, 1980.

Hans Jürgen Syberberg — *Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr*, München-Wien, 1981.

SUR L'ORIGINE DU FILM DANS L'ESPRIT DE LA MUSIQUE : WERNER SCHROETER

Tous les films de Schroeter sont des films passionnés, films d'une passion, que celle-ci s'appelle Callas, l'opéra italien ou le Sud. C'est toujours la passion qui le relie à son sujet et c'est avec fougue qu'il fait appel à son public, l'invitant à participer à son enthousiasme.

I. Callas

Les tout premiers films de Schroeter, des 8 mm d'amateur sonorisés à l'aide de bandes magnétiques, témoignent déjà de son véritable intérêt pour la mise en scène d'opéra. A quelques exceptions près ce sont tous des témoignages de l'amour désespéré, mais d'autant plus obsessionnel, du cinéaste pour son idole, la Callas. Son visage devient le point fixe de tout un travail sur l'image. Pendant une longue période elle est son seul modèle sous forme de photos de scène, de couvertures de disques, de journaux et de critiques. Et même dans des films plus récents sa voix rappelle encore ce qui, d'après Schroeter, caractérise le grand art : "De toutes les interprètes féminines que je ne connaisse, Maria Callas est celle qui, par sa force expressive, pouvait immobiliser le temps jusqu'à ce que toute peur nous quitte, même celle de la mort, et que nous fussions envahis par un état semblable au bonheur" (Werner Schroeter dans : *Der Spiegel*, à l'occasion de la mort de Maria Callas).

C'est cet idéal que Schroeter poursuit dans tous ses films, parfois sous la simple forme d'une citation acoustique ou optique, et souvent aussi avec un ralentissement du mouvement, comme si le metteur en scène voulait interrompre le fil du temps au moins dans le film, à défaut de pouvoir le faire dans la conscience du spectateur, faire naître artificiellement le bonheur de faire du Grand Art.

Le film *Salomé* qui date de 1971, une œuvre brillante et compacte, porte encore la trace très nette de cette volonté artistique : ici la durée du récit correspond exactement à celle de l'action, et par l'unité du temps, du lieu et de l'action il atteint une intensité comparable à celle qu'atteignaient les premiers films sur la Callas par leur concentration sur un seul personnage.

Dans les anciens ouvrages — qui n'étaient en vérité pas destinés au public — Schroeter acquiert les bases de l'art cinématographique : il développe non seulement une étonnante technique de découpage, tant dans le domaine optique qu'acoustique, mais également un langage pictural et sonore très personnel et qui deviendra aussi la marque spécifique de ses films plus récents. Son principe s'appelle collage et, s'il s'agit tout d'abord exclusivement d'airs de la Callas, il dépasse toutefois son répertoire dans *Mona Lisa* (1968) : il y fait un montage de photos de la Callas et du célèbre sourire de la Joconde, et sur le plan acoustique il superpose des fragments de Cherubini, Donizetti et Verdi à des extraits de chansons de Caterina Valente : "...l'amour, l'espoir, le bonheur". Il mélange ainsi la culture populaire à celle de la haute bourgeoisie et ironise sa propre adoration, même si une partie de celle-ci passe sur les chansons de Caterina Valente.

Finalement ce principe du collage d'éléments hétérogènes laisse au spectateur la liberté d'une prise de position critique et d'une mise à distance. L'art du collage apparut pour la première fois dans les images de Braque et de Picasso des années 1911-12 et influença d'une manière décisive l'évolution de la musique moderne dans les années 50. Il devint un des moyens d'expression artistique les plus importants pour Schroeter, car il lui permettait d'une part de maintenir un style de mise en scène théâtral qui jouait sur l'identification tout en introduisant un élément de rupture, de telle sorte que le spectateur restait libre de s'identifier ou non.

II. L'opéra

Dans l'opéra italien, qui lui était devenu familier par sa longue analyse du "phénomène Callas", Schroeter retrouva finalement aussi bien le principe du collage que celui de l'association musicale d'éléments hétérogènes. L'hommage qu'il rendit à cet art se retrouve non seulement dans des films explicitement orientés sur ce sujet comme *Argila* (1968) ou *Macbeth* (1971), mais également dans de nombreux autres films qui, en plus de citations directes, présentent une composition qui les place dans la succession de l'opéra traditionnel du XIXe siècle.

Schroeter — par opposition à la perception nordique — ne conçoit pas l'opéra comme un culte élitaire; il voit plutôt en lui une sorte d'art populaire (son premier film était *Verona*, 1967) et en conséquence ne fait pas la différence entre les airs d'opéra et ceux du peuple, lesquels sont d'ailleurs souvent chantés en Italie par les "stars" de l'opéra.

Les traces de ce chemin dans le Sud, à la recherche de l'Arcadie avec son âme et son objectif, se trouvent surtout dans *Eika Katappa*, la première grande réalisation de Schroeter (1969), une œuvre de longue haleine, mais bien reçue par le public. Il s'agit d'un pandémonium en neuf parties de la culture occidentale chrétienne qui s'étend de Xanten, ville des Nibelungen, jusqu'au château Saint-Ange, Naples et Capri. En chemin le film devient progressivement plus léger, perd le sérieux de son début mais gagne en théâtralité : la croix du Sud est plus légère à (sup)porter que la croix du Nord. En conséquence le film s'achève sur ce "que nous [...] recherchons vainement chez Wagner — 'la gaya scienza'" (Nietzsche).

Flocons d'or : cette œuvre des années 73-76 reprend le principe de l'épisode, auquel s'ajoute une confrontation également linguistique des paysages germaniques et romans. Dans ce sens il est presque évident que les scènes tournées en espagnol et en français sont nettement plus suggestives et mieux réussies que les parties allemandes qui ne peuvent se défendre d'apparaître comme parodiques.

Par opposition à *Eika Katappa*, *Flocons d'or* s'éloigne du grand opéra tragique et du mélodrame en direction d'une expression artistique plus moderne et se rapproche finalement d'une forme d'art dramatique à fondement sociologique, sans toutefois que soit franchi le pas vers le cinéma critico-réaliste : les flocons d'or comme fleurs du mal poussent partout et sous diverses formes.

III. Le Sud

Dans l'avant-dernier film de Schroeter *Palermo oder Wolfsburg*, sorti en 1980 et primé lors du dernier festival de Berlin, l'affinité du metteur en scène avec le Sud et sa culture, affinité qui avait déjà été thématisée dans la plupart de ses films, s'oppose avec système au Nord germanique : le titre rend le contraste évident. Parallèlement les vues politiques et culturelles ainsi que les critiques sociales du metteur en scène s'aiguisent. Déjà présentes dans des films tels que *L'ange noir* (1973-74) et *Regno di Napoli* (1978; Wolf Wondratschek a participé au scénario), elles prennent clairement parti pour un engagement émotionnel et social.

Il n'est pas inintéressant de constater que celui à qui on reprochait si souvent son esthétisme est parvenu à une prise de position politique par le biais de l'esthétisme d'opéra, que le chemin vers le Sud lui a finalement ouvert les yeux sur ce qui l'avait poussé dans cette voie. Si *Palermo oder Wolfsburg* signale le retour de Schroeter en Allemagne, ce pays est toutefois vu dans l'optique d'un Sicilien.

"Ainsi j'arrivai parmi les Allemands" (Hyperion) : le film de Schroeter développe le vieux thème parallèle à la nostalgie du Sud. "Le héros de Schroeter, Nicola, est à Wolfsburg, sous l'emblème omniprésent du consortium VW, dont la présence iconographique est soulignée par un motif musical obscur et oppressant, aussi étranger que quelqu'un tombé de la lune sur la terre" (Wolfram Schütte dans : *Süddeutsche Zeitung*). Et c'est un chemin de croix que le Sicilien doit parcourir en Allemagne, dans "un pays où n'existe ni la lumière, ni l'amour, seulement le travail". Schroeter souligne le parallèle en insérant dans la biographie de son héros plusieurs scènes sur la représentation, par un théâtre laïque, de la Passion du Christ. Si finalement Nicola n'est pas détruit, ce n'est que parce qu'il porte la rédemption en lui sous la forme de son bagage culturel auquel il ne renonce pas, qu'il ne trahit pas pour "Germania".

"C'est justement cette richesse de la patrie méditerranéenne dont le héros n'est que partiellement conscient, et où les influences grecques, arabes, moyenâgeuses s'ajoutent à la culture populaire de la Sicile et à celle de l'opéra de Bellini, né à Catania, qui sert de base, à travers les yeux et les oreilles de Nicola, à la polémique de Schroeter contre Wolfsburg" (Wolfram Schütte).

Le retour, par ce film, au cinéma narratif auquel Schroeter avait renoncé avec tant de virtuosité dans ses montages mélodramatiques, n'apparaît qu'extérieurement comme concession à l'esthétisme du cinéma allemand. Comme son protagoniste, Schroeter est capable de s'adapter à une société sans se soumettre à elle, peut s'approprier des formes sans renoncer pour autant à ce qui le distingue de tous les autres metteurs en scènes allemands, son "Italianness".

Stefan Bodo Würffel

Bibliographie

Eva M.J. Schmid, Frank Surla (Hrsg.) – *Werner Schroeter. Filme 1968-70*, hrsg. v.d. Volkshochschule der Stadt Recklinghausen in Zusammenarbeit mit dem Studien-Kreis Film – Filmclub an der Ruhr-Universität Bochum, 1971.

HANS JURGEN SYBERBERG A PROPOS D'HITLER : DEUX FILMS, *LILY MARLEEN* ET *HITLER*, UN FILM D'ALLEMAGNE

Le nouveau mythe de l'affreux Allemand. Son irrationalisme stérile. *Lily Marleen*. Le cartel de l'eau de rose s'est refait une gueule, et une fois de plus nous sommes dedans. C'est donc ça le mythe, la légende faite film, le travail du deuil tant réclamés – cette lamentable hollywooderie d'une Allemagne décadente. Hitler comme nostalgie personnelle de la réalisation de soi par le mélodrame. Sans la force ni la distance de l'ironie, sans l'esprit d'une esthétique d'avant-garde. Une diffamation en acte de ce dont le cinéma est capable. Et qu'ils ne viennent pas dire que cette légende hitlérienne ne vaut pas que des fleurs à Fassbinder, qu'elle est contestée et qu'il s'est même fait éreinter; c'est leur mauvaise conscience qui parle, la mauvaise conscience qu'ils gardent de leurs éloges antérieurs. Ce film est la suite logique de tous les films de Fassbinder. Qu'ils l'assument.

[...] L'exploitation bat son plein, et les fantomatiques entremetteurs en sont justement les tenants du rationalisme posthitlérien. Cette génération d'apôtres d'une Aufklärung de bazar et d'un progrès ô combien lucratif, je l'entends aujourd'hui parler de mythe – ce mythe qu'elle a si longtemps cloué au pilori –, et implorer l'amour, chaque fois qu'au nom du réalisme historique on requiert d'elle de l'exactitude et une disposition au changement. Je vois de même les loups autrefois assoiffés de sang ranger leurs longues dents et se faire soudain doux comme des agneaux derrière le meneur du troupeau. Et je retrouve la bonne vieille ivresse du suivisme, la même cécité poussée jusqu'à l'agressivité sans arguments, jusqu'à la diffamation de qui pense autrement, et les mêmes carrières, et la même peur d'avouer ses opinions ouvertement. Plus tard, nous imitant, nos enfants secoueront la tête et comme nous se gausseront des criaileries simiesques de ce Führer-là, de l'arrogance de ceux qui le suivirent et de l'horreur grand-guignolesque d'une époque qui misa sur un charlatan. Non, ce n'est pas possible, de quelque manière qu'on la tourne une telle représentation ne contient pas une once de raison, de polémique ou d'amour. La voilà, la malédiction, la revanche de l'histoire. Ce que nous ne savions pas, et c'est là sa ruse, c'est qu'elle prendrait les traits d'un Baal égaré dans un montage sans queue ni tête, d'un misanthrope railleur et solitaire, immodeste et méchant, à qui tous viennent lécher les bottes. Au risque, pour qui n'est pas d'accord, de se faire rejeter comme résistant. Telle est la revanche, la malédiction d'Hitler, qu'il lui soit permis de se réaliser une nouvelle fois, sous la forme d'une farce cruelle et grotesque où grimace notre entière laideur. Et celui qui aime ça aurait triomphé de soi-même et de l'Hitler qu'il porte en lui !?

Ce film de Fassbinder et tout ce à quoi il donne lieu manifeste à l'évidence ce qu'annonçaient déjà les éloges de *Berlin Alexanderplatz* et l'orga-

SEANCES DU SOIR

LUNDI 26 OCTOBRE

19 heures

FLOCONS D'OR – 1975

de Werner Schroeter

version française, 3 h.

LUNDI 2 NOVEMBRE

19 heures

PALERMO ODER WOLFSBURG – 1980

de Werner Schroeter

version originale, sous-titres français, 3 h.

LUNDI 9 NOVEMBRE

19 heures

WEISSE REISE – 1980

de Werner Schroeter

version française

21 heures

LETZTE LIEBE – 1978

d'Ingemo Engström

version originale, sous-titres français

LUNDIS 16 ET 23 NOVEMBRE

19 heures

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE – 1977

Hans Jürgen Syberberg

version originale, sous-titres français, 7 (sept) h.

Attention : ce film sera projeté en quatre parties !

LUNDI 30 NOVEMBRE

19 heures

WINIFRED WAGNER – 1975

de Hans Jürgen Syberberg

version originale,
traduction française simultanée, 3 h.

LUNDI 7 DECEMBRE

19 heures

FLUCHTWEG NACH MARSEILLE – 1977

d'Ingemo Engström

version originale, sans sous-titres, 3 h. 30

et Gerhard Theuring

SEANCES DE MIDI

LUNDI 26 OCTOBRE

12 heures 15

LE GOLEM – 1920

de Paul Wegener et Karl Boese

LUNDIS 2 ET 9 NOVEMBRE

12 heures

DIE NIBELUNGEN – 1924

de Fritz Lang

Exceptionnel : nouvelle copie

Attention : ce film sera projeté en deux séances (2 x 2 h. 05) !

LUNDI 16 NOVEMBRE

12 heures 15

L'AURORE – 1927

de Friedrich Wilhelm Murnau

LUNDI 23 NOVEMBRE

12 heures 15

TABOU – 1931

de Friedrich Wilhelm Murnau

LUNDI 30 NOVEMBRE

12 heures 15

LES MYSTERES D'UNE AME – 1926

de Georg Wilhelm Pabst

LUNDI 7 DECEMBRE

12 heures 15

L'ATLANTIDE – 1933

de Georg Wilhelm Pabst



Les fiches techniques de tous les films, ainsi que les génériques, seront distribués à l'entrée.



nisation de ses laudateurs en parti unique. Fait politique de la dernière importance, la manière dont ces encenseurs orchestrent le refoulement, en confinant ce peuple, ce public possible dans la solitude, imposée comme lieu de réception d'une histoire qu'on nous vend comme étant la nôtre dans le temps même où nous en sommes déshérités. Que disent les prétendus critiques de l'establishment ? Que Fassbinder nage dans l'esthétique nazie, mais qu'il en fait un tel gâchis, en la truffant de scènes de guerre tout droit sorties des ateliers de son producteur de porno expert en hollywooderie, qu'ils finissent par en avoir la nausée et que nul ne peut plus voir ni entendre ça. C'est ce qu'ils appellent "dénoncer Hitler". Et ils parlent de "mission", d'"œuvre d'art populaire", sans art et sans peuple. Le film est mauvais, donc il élimine Hitler. Mais alors, quelqu'un qui ferait un bon film sur Hitler...? N'est-ce pas là le nœud de l'erreur ? Pour Fassbinder, Hitler serait l'adversaire à éliminer ?

[...] Voilà de l'esthétique hitlérienne qu'on dirait enfantée dans des vapeurs de drogue, le dernier cri déchirant d'un metteur en scène au désespoir corrompu. En considérant les choses avec amour et sérieux, on peut y voir une explosion de douleur, un constat destructeur de faillite et de débâcle formulé dans les termes d'un néo-expressionnisme froid. Le tout suggère alors la phase ultime de la haine, le pleur sans larmes d'une joie désormais impossible, la fin de la génération du jeune cinéma allemand : Herzog s'enterre dans la forêt vierge avec un film de fin des temps, Wenders est rangé dans le congélateur hollywoodien, et le *Parsifal* de Syberberg congédie ses enfants de la magie du cinéma. Les adieux du jeune cinéma allemand parvenu à un nouveau stade ? Et le succès de Fassbinder à l'étranger, dira-t-on ? C'est qu'ils s'imaginent que nous sommes comme ça. Fassbinder : le pendant inversé de "Mayence rit et danse" et de la Fête de la Bière. Mais les mêmes pays étrangers, sinon toujours les mêmes gens, chantent également les louanges de Syberberg. Eh bien, c'est qu'ils s'imaginent que nous étions et que nous sommes comme ça. Que préférons-nous ? L'illusion-utopie positive, ou bien la négative ? L'Allemagne laide ou bien l'Allemagne mélancolique teintée d'un soupçon d'ironie ? La première, objet d'une basse exploitation commerciale, ou l'autre, rejetée comme un trop précieux "tuyau" qui indiquerait la voie de la vérité ? Ce sont deux signes, deux indices légitimes de ce pays à cette époque, tous deux émergés de terribles abîmes en d'étranges mythologies, tous deux différents jusqu'à l'excès pour ce qui est de la manière dont ils sont traités par l'Allemagne et ses médias. Il y a là matière à réflexion...

Comment nos concitoyens seraient-ils en mesure de discuter, de juger, de comparer, de percevoir ce qui dans les dernières productions théâtrales de Zadek et dans le film de Fassbinder est repris ou parodié, poursuivi ou appauvri : s'ils n'ont pas eu l'occasion d'être confrontés à cette autre démarche, produite elle aussi en Allemagne il y a bientôt quatre ans, et qui a fait depuis le tour du monde ? Nous sommes parvenus aujourd'hui dans ce pays à un état de sous-développement en ce qui concerne le traitement du problème hitlérien; nous ne sommes plus à la hauteur des connaissances les plus récentes qui permettent de poser les questions de notre temps, des questions qui résultent de notre histoire, mais qui ont dépassé depuis longtemps le seul cas Hitler. Notre manque de curiosité et de sensibilité nous exclut désormais du

débat intellectuel et spirituel qui a cours entre les nations... Tout cela est pénible, comme l'a toujours été l'histoire de l'Allemagne, source de fatigue et de tourments, mais tout compte fait passionnante.

“Une seule arme convient : Seule fermera la plaie la lance qui l'ouvrit.”

(Richard Wagner, *Parsifal*.)

Et voilà soudain que, pour justifier le caractère non concret de la représentation de l'histoire chez Fassbinder, on vient nous dire qu'il ne traite pas de la réalité historique, que son film est une légende, un mythe. Hitler caché dans le mélodrame de *Lili Marleen* ? Foucault lui aussi, à l'occasion d'un tout autre film sur Hitler, a exprimé l'idée que cette époque devrait trouver et trouverait son mythe. Il en existe aujourd'hui deux versions : celle qui est violemment rejetée de ce pays, sans même avoir été discutée par les gens de ma génération, et cette opération commerciale qui intègre enfin le mythe, mais dans un mélange de Heimatfilm et de film de guerre sorti des mains complices d'un producteur de porno nostalgique de Hollywood et d'un génie du mélo d'après 45. Et les distributeurs de jubiler sous les applaudissements particuliers de la jeunesse : 3,5 millions de marks de recette en douze jours !

La vengeance de l'histoire, c'est qu'elle ne choisit pas son mythe. Sur la couverture du livre à grand tirage consacré à la vie de Lale Anderson, on peut voir aujourd'hui une Hanna Schygulla plantée devant un réverbère en plastique, au beau milieu d'une de ces zones piétonnières où l'homme de nos villes erre seul avec sa nostalgie. Et j'entends jaillir le rire cynique des marchands d'histoire et de leurs complices corrompus de l'establishment “de gauche”, et je les vois, telles des furies de l'escamotage, surgir de l'histoire de l'Allemagne, d'une Allemagne qu'eux seuls ont menée à ce paroxysme d'erreurs pourtant déjà une fois commises, au terme de la plus noire des nuits.

Celui qui s'essaye au travail, sinon à l'art du deuil, ne devrait pas assumer la responsabilité de mythologiser l'histoire sans en connaître la réalité. La *Lili Marleen* de Fassbinder, comme mythe cinématographique, est le cloaque de notre époque, la drogue de son besoin de cynisme ennuyé, de suivisme d'un type nouveau, cloaque impitoyablement déversé, trente-six ans après la fin de la guerre, sur la génération des pères hitlériens, empruntant les formes d'un ex-jeune cinéma allemand enfin vaincu par le nouveau Heimatfilm, dès longtemps impatient de reprendre la main et qui s'empare aujourd'hui de la grande littérature. Privés de la langue de Thomas Mann, *Felix Krull*, *La montagne magique* et le *Docteur Faustus* ne sont que du Wagner sans musique. A chaque époque son mode d'exploitation.

L'intellectuelle est la pire.

Révolution, mai 1981.

Je ne crois pas qu'on ait besoin d'une justification pour faire un film sur Hitler. C'est LE sujet de notre siècle — et pas seulement pour nous, Allemands. Je considère Hitler comme la grande tentation de la démocratie. Aussi longtemps que la démocratie existera, le “cas Hitler” nous concernera directement — et particulièrement nous, Allemands.

Par ailleurs, je ne cherche pas à faire un film de “réparation”, pas plus

qu'un film didactique mais, plutôt, un film ayant un rapport direct avec nos vies. Selon moi, Hitler n'est qu'un pas — le premier — vers ce qui a suivi : c'est la raison pour laquelle j'aimerais l'intituler : *Hitler, un film fait en Allemagne*; ou : *L'Hitler en nous, un film fait en Allemagne, le pays du progrès...* C'est un sujet qu'aucun de nous ne peut ignorer. Bien sûr (et il y a là un grand pas à franchir), j'ai l'intention de faire un film sur le monde du "show business". Et qu'est-ce que je découvre ? Que le sujet qui ne concerne est en fait le plus grand "show" du siècle ! Les documents concernant Hitler sont actuellement ce qu'il y a de plus cher dans les archives allemandes. Si je faisais un film documentaire sur Hitler, il me coûterait 5 000 marks pour les droits de passage anglais, allemands et français. En d'autres termes, on paie une seconde fois la Deuxième Guerre mondiale !

Ensuite vient "l'homme qui eut sa chance" : Hitler, l'homme du peuple qui s'éleva de sa basse condition et qui, tout à coup, devint l'enfant des contes de fées à qui on accorde trois vœux. Il exprima ses souhaits et, véritablement, devint "le plus grand" — ce qui ramène mon projet dans le contexte du pathétique et de l'ironie de mes films précédents.

Que répondre à quelqu'un qui prétendrait qu'Hitler n'est pas un sujet contemporain ? La seule réponse serait de dire (sans détour et cyniquement) : *felix culpa*, ô heureuse culpabilité ! Nous sommes responsables de la venue de ce sujet du siècle. Je ne peux vraiment pas envisager que qui que ce soit possédant un tant soit peu de conscience, et éprouvant de la joie à faire des films, puisse répondre autrement. Nous sommes responsables de lui, et nous serons bien obligés de nous en accommoder. C'est tout à fait normal. On pourrait même dire que nous possédons un trésor enviable ! C'est également pour cette raison que j'aimerais intituler mon film : *L'Hitler en nous, un film fait en Allemagne, le pays du progrès*. Il y a pas mal de peine et de souffrance cachées dans ce titre et, comme je l'ai dit plus haut, Hitler n'est que le premier pas vers ce qui allait venir — nous y compris, je suppose.

Je crois que ce film est fait par la génération suivante. Il n'y a pas de continuité historique partant du 20 juillet pour progresser dans le temps, à l'aide de documents de guerre filmés. Non, c'est un film dont *NOUS* sommes le sujet — l'Hitler en nous — et c'est ce qui devrait nous toucher. Il fut démocratiquement élu à sa haute fonction, et il est le seul dictateur, de droite ou de gauche, qui y soit jamais parvenu ! Il devait disparaître dans des circonstances plutôt inhabituelles; et cela non pas parce que son peuple a vu clair, mais parce que des puissances étrangères ont gagné la guerre et conquis la nation qui l'avait démocratiquement élu !

[...] Lorsque je jette un regard sur le monde, je vois que nous aimons toujours le genre de choses qu'Hitler a suscitées. Cela a commencé avec Wagner. Récemment, quelqu'un qui entendait le titre *Hitler en nous* me lança : "Pas en moi !" Si j'avais dit "le Wagner en lui", il l'aurait peut-être accepté. On ne peut pas nier le fait que tout ce que nous aimons est, en quelque sorte, rattaché à Hitler. Il utilisa Goethe de la même façon que nous utilisons Wagner, lequel était bien plus proche de lui.

C'est cela le génie de Wagner, ce qui nous amène à un point sensible que je ne cesserai de souligner : c'est le fait que tout ce que nous considérons

juste et rempli de signification sont des choses que M. Hitler a touchées avant nous. Il est en fait l'initiateur de bien des choses que nous acceptons comme faisant partie de notre héritage commun. Cela va plus loin que les autoroutes. Le mur de Berlin, par exemple, qui traverse l'Allemagne de part en part, avec ses accessoires de camps de concentration, les grenades à schrapnel : il aurait aimé cela ! Et, dans mon film, c'est ce qui arrive : il voit à quel point nous avons bien assimilé ses leçons, de l'Allemagne jusqu'en Chine.

[...] Tout devrait avoir une dimension cosmique, l'homme le plus grand du monde, quelque chose dont les autres ont honte et qu'ils cherchent à dissimuler pudiquement. L'utilisation du nom d'Hitler à des fins commerciales est un sujet sur lequel j'ai l'intention de m'attarder. Hitler : la plus grande recette du XXe siècle ! Et nous en tant que producteurs... Nous voici au cœur même de l'affaire. Nous avons des droits sur lui, ainsi qu'une plus grande faculté de l'approcher que qui que ce soit d'autre. Car ce film ne sera pas uniquement ironique mais, au contraire, il ira aussi loin que possible. Ce qui signifie que je n'ai pas l'intention de me ménager !

A quoi tout cela va-t-il ressembler ? Tout sera filmé en studio. Nous pourrons ainsi reconstituer la chancellerie du Reich comme si elle n'avait jamais été détruite. Nous aurons le "nid d'aigle" de Berchtesgaden, dans notre studio, comme il était à l'époque. C'est le genre de chose que l'on peut faire dans un film et, dans ce sens, ce sera également un film sur le cinéma, donc sur le "show business" — avec Hitler dans le premier rôle, ou, plutôt, Hitler en nous, en puissance, et qui devient réalité en notre être. Ce qu'il y a d'intéressant dans tout cela, c'est que la seule chose concernant Hitler qui puisse se décomposer, son souvenir le plus inflammable — le celluloid — est en fait la seule chose qui demeure. Les milliers d'édifices qui furent construits afin de durer mille ans, qui furent même conçus en fonction de l'apparence qu'ils auraient lorsque le temps les aurait réduits en ruine — pour qu'ils fassent de belles ruines — ont disparu sous les bombes, de sorte qu'il n'en reste plus qu'une scène shakespearienne, vide. Ce qui nous reste, bien vivant, c'est ce qui a été imprimé sur celluloid. Ce qui montre bien à quel point ils étaient malins — M. Goebbels compris.

Aussi nous saisissons l'occasion de le faire revenir sur la pellicule, avec quelques interruptions bien sûr, et nous lui fournissons l'opportunité de se faire réélire, de dire à nouveau ce qu'il a dit, de vouloir à nouveau ce qu'il voulait, et ce qui, je pense, était mal dans tout cela. Je crois que nous pensons tous aujourd'hui que c'était mal. Et à la fin, nous ne nous rendons que trop bien compte de la raison pour laquelle nous l'avons élu.

Il serait bien de faire un chapitre du film dans le pur style hollywoodien, aux dimensions supercolossales de *King Kong* ou de *Jaws*. Speer imaginait le défilé de la victoire à Berlin en 1950, filmé dans un style documentaire servile, à la Riefenstahl : les colonnes de soldats victorieux et les races inférieures captives menées devant leurs maîtres : des Juifs comme Einstein, Fritz Lang, etc. Et c'est exactement ce qui serait arrivé si Hitler avait eu la bombe atomique — et il l'a presque eue !

Imaginons qu'il ait conquis Moscou et que la Russie tout entière soit tombée. Il avait déjà fait d'horribles projets pour soumettre le pays, des

projets ancrés dans la grande tradition historique occidentale, dont les modèles sont l'empire romain, les marchands d'esclaves et l'empire colonial britannique de notre siècle. Il savait exactement ce qu'il faisait, et qui avait établi les précédents de ses projets. Cette célébration de la victoire n'aurait rien d'horrible. Ce serait plutôt une joyeuse apocalypse comme Hollywood aurait pu en réaliser. Nous trouverons un moyen de présenter cette scène mais, pour l'instant, je préfère ne pas trop en parler.

Le film n'a pas d'histoire, dans le sens classique du mot. Par exemple, il n'y a pas de famille ouvrière luttant contre le régime d'Hitler, pas plus que de mouvement de résistance, ni d'actions héroïques. Ce n'est pas non plus un documentaire radio pour les enfants ! Le film est ma reconstitution historique fondée, sur le vieux slogan : "Venez passer deux heures agréables au cinéma !" ... Il y a une qualité artificielle, de "cinéma", une suite à mes récents films traitant de Ludwig et de Karl May, dans un style contemporain et moral. En résumé, lorsqu'on fait un film sur Hitler, il est important de transcender la simple perspective historique, l'élément documentaire. C'est vrai pour les films qu'Hitler a commandés. Il n'était pas simplement le plus grand chef de guerre de tous les temps, c'était également le plus grand créateur cinématographique que le monde ait jamais eu ! Après tout, il avait Riefenstahl. Il avait ses actualités. C'est pourquoi nous essayons d'exploiter d'autres méthodes dans la réalisation d'un film contemporain. Si nous utilisons du matériel documentaire, ce seront des films tournés par des amateurs en 8 mm. C'est pourquoi nous avons demandé à tous ceux qui avaient pu filmer Hitler dans la foule de nous faire parvenir leur matériel pour, éventuellement, l'incorporer dans le film. Fondamentalement, ce film est un "non-documentaire" sur Hitler, car tout le reste serait incompréhensible. Ce n'est pas non plus une comédie de boulevard.

L'année 1923 jouera un rôle significatif dans notre film. Mais elle ne fera l'objet que d'un seul des vingt ou vingt-deux chapitres d'un film qui aura probablement deux, trois et peut-être quatre fois la longueur d'un long métrage normal. L'idée maîtresse de la réalisation de ce film sera le concept de "projection". La projection dans son sens symbolique fut une des principales réussites d'Hitler. Nous nous demandons encore si Hitler projeta sa volonté sur le peuple ou si c'est le contraire. Cette question retiendra notre attention. C'est pourquoi nous voulons réaliser notre idée de projection en studio. Nous montrerons le monde d'Hitler sous forme de projections, de rêves fantasmatiques, de projections de la volonté qui donneront leurs contours à ces visions. Aujourd'hui, trente ans après, la vision qui nous a hanté pendant douze ans impressionne la jeune génération comme quelque chose de fluorescent, quelque chose qui est passé rapidement, comme un cauchemar. C'est pourquoi je veux me servir de notre technologie et matériel pour construire un Hitler dans un studio de taille normale, par le biais de la projection, avec des projecteurs. La magie des faisceaux de lumière avait une grande importance dans le monde d'Hitler, dans ses énormes défilés, par exemple. Pensez au projet de Speer qui était de construire une "cathédrale de lumière". Ne parlons même pas de l'importance du cinéma à cette époque ! Nous ne voulons pas nous servir de cela dans un sens métaphorique, simple-

ment en tant que document pour le présent, mais, plutôt, pour intensifier notre compréhension de cette époque.

(Hans Jürgen Syberberg, *Cahiers du cinéma* No 281, octobre 1977.)

ENTRE L'EXPRESSIONNISME ET HOLLYWOOD : QUELQUES METTEURS EN SCENE ALLEMANDS DES ANNEES 20

On n'aurait certes jamais pensé, à la naissance de l'art cinématographique, qu'il serait un jour appelé à jouer un rôle moral, pas même en Allemagne. Ce n'est qu'en regardant rétrospectivement l'époque de "Caligari à Hitler" que Siegfried Kracauer développa en 1947 un tel concept comme antithèse au développement insinué par le titre de son livre. Ce sociologue interpréta l'histoire du cinéma allemand de la République de Weimar comme l'histoire de l'inconscient collectif de l'Allemagne et se mit à la recherche de toutes les aspirations irrationnelles vers l'Au-delà, l'Inconnu, l'Obscur. Ce faisant il mit à jour une prédisposition au national-socialisme juste là où on le soupçonnait le moins : dans le cinéma expressionniste. Celui-ci pourtant apparaissait jusque-là comme l'avant-garde de l'expression artistique et se détachait nettement de la masse des films divertissants.

Par le contact avec l'expressionnisme littéraire et pictural et en recourant à un romantisme banalisé, plusieurs de ces films créèrent un monde cinématographique qui tout en provoquant la société bourgeoise confirmait sa valeur sécurisante.

Beaucoup de films de cette époque se nourrissaient essentiellement du tréfonds de l'existence mis à la mode par les romantiques et dont l'effet angoissant était encore amplifié par les récentes études de Freud sur l'inconscient.

Ce nouvel art fut intégré dans le mouvement anti-naturaliste et anti-positivisme du début du XXe siècle, ceci d'autant plus que le cinéma, avec ses possibilités techniques, semblait prédestiné à permettre la confrontation avec les rites figés de la société bourgeoise.

Le "cinéma de l'âme" (Kurt Pinthus) visait à dépasser les limites de la réalité et à élargir la fantaisie. Il n'est pas étonnant dès lors que le jeune cinéma allemand, se basant sur ce concept poétique, ait développé une prédilection particulière pour les contes et légendes, pour les doubles et les magiciens, pour les métamorphoses magiques, et qu'il ait nourri l'espoir de découvrir, sous la surface de la civilisation, des formes de vie plus humaines et plus vraies.

Dans cette conception magique de la réalité, les forces réelles et historiques étaient remplacées par des puissances mystérieuses, attirantes et impressionnantes dans leur opacité. Ces transformations de la réalité allèrent de pair avec la conviction de l'immutabilité des événements et de l'histoire et favorisèrent ainsi un fatalisme qui, dans ces années de la République de Weimar, n'était pas des plus utiles.

A cela s'ajoutaient les conditions de réception propres au film muet; à savoir la nécessaire identification du spectateur. L'absence de dialogue soulignait le poids de l'action qui tirait son authenticité de la seule image. On observait, on s'identifiait, sans que l'action pour autant gagnât forcément en transparence. Ce que l'on voyait et ce qui se passait ressemblait au destin, était une "réalité" mue par une force mystérieuse. Et "les petites vendeuses vont au cinéma" (titre d'une série d'articles de Kracauer, 1927) et prirent du plaisir à tout ce qui bougeait, au film, aux images, à leurs sentiments. A tout, sauf à l'Histoire, absente de l'écran et à plus forte raison du conscient. Lorsqu'elle apparaissait dans l'image, elle n'était jamais qu'un arrière-plan, immobile et sans impact. Le cinéma muet allemand de cette époque ne laissait passer que les "murmures" perceptibles au-delà de la réalité.

Ceci n'aurait pas été possible sans l'influence de Max Reinhardt dont l'école forma de nombreux acteurs, décorateurs et metteurs en scène (comme Lubitsch, Murnau, etc.). Les formes nouvelles qu'il avait données au jeu, à la mise en scène, aux effets de lumière et au décor donnèrent naissance à une conception du film comme lieu poétique et imaginaire, concept que l'on retrouva plus tard dans les pièces radiophoniques. Comme cela fut le cas chez Reinhardt, le film porta désormais à la gloire la mise en scène suggestive d'une nouvelle réalité qui transcendait le quotidien. Un exemple marquant fut le film de Paul Wegener *Le Golem, comment il vint au monde* de 1920, un prototype du film à "monstres". Par l'utilisation d'un éclairage "chiaroscuro" qui rappelait les effets de lumière magiques de Reinhardt, et par un décor expressionniste — ruelles étroites, faites aux contours bizarres —, il ne rendit pas seulement d'une façon parfaitement adéquate le monde magique du moyen âge, mais servit également de modèle pour toute une série de productions qui lui succédèrent.

La critique de Kracauer s'est également attaquée aux figures tyranniques de ces premiers films, qui soutenaient l'idée que rien ne pouvait être opposé au gouvernement des puissants. Parmi ces figures on peut citer *Homunculus*, le docteur Caligari et le docteur Mabuse, héros du film de Fritz Lang de 1922, qui portait tous les attributs du tyran, même si le film faisait très nettement allusion aux fondements sociaux et économiques de l'Allemagne d'après-guerre.

Cet aspect faisait totalement défaut dans le film suivant de Lang sur les *Nibelungen* (deux parties : *Siegfried* 1923 et *La vengeance de Kriemhilde* en 1924). Mais une analyse plus profonde du film mettait à jour d'autres aspects propres à l'époque : Lang a dit lui-même que le sujet l'avait surtout intéressé du point de vue décoratif, et, en effet, l'ornementation se superposa à tel point à l'action que les destins humains furent mis à l'arrière-plan, que l'être humain lui-même, comme le remarqua Kracauer, devint simple ornement. L'absence d'histoire liée à une architecture grandiose firent de ce film un précurseur de cette culture scénique qui, dix ans plus tard, devait caractériser les films de Leni Riefenstahl : là comme ailleurs, l'individu ne jouait plus un rôle constituant. Dans ce sens le film de Lang n'avait que quelques années d'avance sur la réalité que filmera Riefenstahl.

En opposition à ce mouvement, Murnau restait le "maître d'une perspective magique de la réalité", ce surtout grâce à sa virtuosité dans le maniement

du lieu poétique et imaginaire et par un mouvement de caméra qui semblait se déchaîner dans *Le dernier homme* (1924).

Le premier film de Murnau après son établissement à Hollywood en 1926, *Sunrise* (1927), fut par contre déjà un mélange de styles américain et allemand, mais séduisit surtout par la nouvelle marque spécifique de Murnau : des réglages longs et coulants, lesquels contribuèrent à créer une impression photographique exceptionnelle.

Les films de Murnau ont été à juste titre qualifiés de ballades, terme qui réunit tout à la fois la tradition littéraire des éléments exotiques et mystérieux, et la tendance au colportage, au mélodrame et au sentimentalisme. Même le dernier film du metteur en scène, *Tabu*, sorti en 1931, portait encore la marque de cette tendance dans ses prises de vue évocatrices. C'est sans doute le seul film où Murnau a pu s'exprimer en toute liberté, sans influence extérieure. C'est ainsi qu'a pris naissance une œuvre d'une rare beauté visuelle qui nécessita par la suite une sonorisation musicale, étant invendable comme film muet. Murnau lui-même n'a pas connu le succès de son chef-d'œuvre, le seul parmi ses films qui reçut immédiatement l'approbation du public et qui sortit une semaine après sa mort.

Un fondement mélodramatique se retrouvait encore dans la plupart des premiers films de Georg Wilhelm Pabst, avec lesquels le cinéma allemand dépassa définitivement sa phase expressionniste pour s'orienter vers une mise en forme plus réaliste. Dans *Les mystères d'une âme* (1926) Pabst essaya de mettre en images une analyse freudienne. Dans la représentation des rêves culpabilisants de son héros, il utilisa encore beaucoup d'éléments stylistiques de l'expressionnisme. Après 1929 Pabst réussit enfin à monter des films critiques par rapport à son temps. Tenant compte des remarques de Kracauer, il rattrapa par là ce que le cinéma allemand avait contourné jusqu'à ce moment : la confrontation avec la réalité historique. Pour la première fois dans la République de Weimar le cinéma occupa une position égale à la littérature et au théâtre.

Ainsi un des premiers films sonores, *Le front ouest en 1918*, affronta la question de la guerre, laquelle était devenue un sujet central avec le roman de Remarque *A l'ouest rien de nouveau*. Important fut aussi celui qui peut être considéré comme le meilleur film politique de l'époque, *Camaraderie* de Pabst (1931). Sur la base d'un documentaire objectif sur une catastrophe minière en France où des mineurs allemands traversèrent la frontière pour apporter leur secours, Pabst prôna l'abolition du nationalisme en faveur d'un internationalisme prolétarien fondé sur la solidarité ouvrière.

Le lien étroit qui existait entre le travail cinématographique de Pabst et son engagement politique trouva son expression ex negativo dans ses films tardifs : *L'Atlantide* de 1932 ne portait pas seulement la marque d'une autre écriture mais aussi celle d'une position politique transformée; le caractère spectaculaire et purement divertissant du film témoignait de la résignation du plus grand metteur en scène réaliste de la République de Weimar. A la veille de la prise du pouvoir d'Hitler, les ombres des tyrans des premiers films muets avaient aussi rattrapé celui qui semblait les avoir laissées loin derrière lui. Avant que Pabst n'émigrât pour peu de temps aux Etats-Unis,

il avait d'ores et déjà émigré dans "l'Atlantide" d'une nouvelle intériorité cinématographique. L'Histoire cependant continua le travail cinématographique que le réalisme des meilleures productions de Pabst semblait avoir définitivement dépassé : "Ma thèse est en effet qu'Hitler a fait de la politique en tant qu'art, que pour lui faire de la politique, c'était faire de l'art, et dans le fond il a organisé toute la guerre comme une conséquence du fait qu'il avait déjà commencé le spectacle, disons avec Leni Riefenstahl, avec les Olympiades, et après il lui a fallu faire une guerre pour pouvoir la regarder chaque soir sous la forme d'actualités filmées" (Hans Jürgen Syberberg dans un entretien avec Serge Daney et Yann Lardeau, *Cahiers du cinéma*).

Stejan Bodo Würffel

Bibliographie

- Lotte Eisner – *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt a.M., 1975.
Siegfried Kracauer – *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947 (dt. Von Caligari zu Hitler, hrsg. u. übersetzt von Karsten Witte, Frankfurt a.M., 1974).
Gerhard Lamprecht – *Deutsche Stimmfilme 1903-1931*, Berlin-West 1969-70.
Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg.) – *Fritz Lang*, München-Wien, 1976.
Lotte Eisner – *F.W. Murnau, der Klassiker des deutschen Films*, Velber, 1967.
Y. Aubry, J. Petat – *Pabst*, Paris, 1958.
Barthélémy Amengual – *Georg Wilhelm Pabst*, Paris, 1966.

OU ?

Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II, 24 rue Général Dufour

QUAND ?

Séances du soir : le lundi à 19 h 00 et 21 h 00

QUI ?

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club Universitaire,
aucune restriction d'âge, de profession, etc.

COMMENT ?

Nous vous proposons deux formules :
Cartes d'abonnement à Fr. 12.—
valables à midi et le soir, pour trois séances
Abonnement général à Fr. 30.—
valable le soir seulement, pour tous les films de
19 h 00 et de 21 h 00

???

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous
adresser au Service des Activités Culturelles de l'Université,
4, rue de Candolle, 1er étage,
tél. 20 93 33, internes 2705 et 2706



L'abonnement à Fr. 30.—, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités Culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas *L'Ecran* (6, rue Bartholoni), *Corso* (20, rue de Carouge) et *Classic 2/3* (rue des Alpes durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.



THE BUREAU OF THE ARMY AND NAVAL DEPARTMENT
WASHINGTON, D. C.

OFFICE OF THE CHIEF OF BUREAU
WASHINGTON, D. C.

UNITED STATES OF AMERICA
DEPARTMENT OF THE ARMY

OFFICE OF THE CHIEF OF BUREAU
WASHINGTON, D. C.

UNITED STATES OF AMERICA
DEPARTMENT OF THE ARMY

L'abonnement à ce journal est une obligation
également valide par un acte de la loi
comme dans l'article 17 de la loi
sur l'école de la République (1901) et
(1902) et dans l'article 17 de la loi
relative au service de la presse
publique en vertu de la loi