



# Le Goethe-Institut et le cinéma allemand

**Martine Floch**

DANS **ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI 2019/1 N° 227**, PAGES 168 À 185

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA CONNAISSANCE DE L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI**

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757425220

DOI 10.3917/all.227.0168

Date de mise en ligne : 18/03/2019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2019-1-page-168?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



## Le Goethe-Institut et le cinéma allemand

### Le Goethe-Institut et le cinéma

La France dispose actuellement de huit Goethe-Institut dans les villes de Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Paris, Toulouse et Strasbourg et de nombreux partenaires dans d'autres villes de France. Leur mission, ainsi définie par le Goethe-Institut lui-même, est de promouvoir l'apprentissage de la langue allemande, de favoriser la coopération culturelle internationale et d'encourager le rayonnement de la culture allemande. Le présent travail propose d'amorcer une réflexion sur le rôle et les activités du Goethe-Institut en France en matière de cinéma. Le mieux pour ce faire était d'aller à la source et d'interroger des personnes en charge du cinéma, deux en tout cas, afin de recueillir le récit de leurs parcours et de leurs expériences. Ainsi de Gisela Rueb du Goethe-Institut de Paris et Dorothee Ulrich du Goethe-Institut de Lille.

Dans un premier temps, partant du principe qu'il n'y a de sens que dans la différence, nous avons soumis à Gisela Rueb et Dorothee Ulrich une même série de questions. Semblables et différentes, elles livrent leurs réponses. Dorothee Ulrich a choisi la forme d'un récit, Gisela Rueb répond séparément à chacune des questions :

1. Pouvez-vous évoquer votre parcours et votre rôle concernant le cinéma allemand en France ?
2. Et notamment le travail accompli dans le cadre du Goethe-Institut ? Quelle latitude y avez-vous ? Quelles ont été les politiques successives du Goethe en matière de cinéma ?
3. À quelles difficultés vous êtes-vous heurtée ? On pense notamment à celle d'« imposer » des films nouveaux, novateurs, moins conventionnels ?
4. Qu'est-ce qui, justement, guide vos choix lors de la programmation ?
5. Vous avez été amenée à rencontrer des cinéastes, des acteurs/actrices de plusieurs générations. Quelles ont été les rencontres les plus marquantes ?
6. Comment un public se conquiert-il ?

Notre seconde partie est consacrée à Kino Visions, le Festival du cinéma en langue allemande de Marseille qu'a initié il y a quatre ans Gisela Rueb, en parallèle de son activité au Goethe-Institut. Celle-ci évoquera Kino Visions par le biais de questions que nous lui adressons.

Dans un troisième temps, dans la mesure où les films présentés en septembre, lors de l'édition 2018, constituent une sorte de corpus, l'idée est de les analyser, non sans avoir au préalable présenté brièvement les trois cinématographies de langue allemande (suisse, autrichienne, allemande), qui font la spécificité de Kino Visions. Le résultat est de faire, sinon un état des lieux du cinéma de langue allemande, du moins d'en donner un aperçu et d'en confirmer la vitalité.

### La réponse de Dorothee Ulrich

C'est suite à mes études de lettres et d'histoire de l'art à l'université de Lille, que j'ai découvert l'activité cinématographique du Goethe-Institut, notamment des archives de films à Lille, attirée surtout par le fonds documentaire, plus spécifiquement les portraits filmés d'artistes allemands du XX<sup>e</sup> siècle, de Max Beckmann, Otto Dix, Max Ernst ou Paula Modersohn-Becker à Wolf Vostell, Anselm Kiefer ou A.R. Penck, Markus Lüpertz... En tant que chargée de la gestion des archives de films au sein du Goethe-Institut Lille dans un premier temps du fonds documentaire et ensuite de l'ensemble des archives, j'ai pu mesurer le rayonnement de cette activité sur l'ensemble du territoire français et les enjeux liés à l'action culturelle du Goethe-Institut en matière de cinéma.

Le Goethe-Institut compte dans son réseau de 159 instituts dans le monde entier, 40 archives de films. Un catalogue aujourd'hui d'environ 900 titres, documentaires et fiction confondus, en formats différents, DVD, Blu-Ray et DCP, – le format 16 mm très courant jusqu'à la numérisation des images, a pour ainsi dire disparu – est destiné à faire connaître la richesse du patrimoine cinématographique allemand, des grands classiques du cinéma expressionniste à la production récente, auprès de publics des plus diversifiés, mais aussi de permettre le lien entre des acteurs professionnels du cinéma en France et en Allemagne. Cinémathèques, festivals de cinéma, ciné-clubs, institutions éducatives sont les partenaires récurrents qui permettent la présentation de nouveaux films allemands, de rétrospectives, de cycles thématiques, d'actions d'éducation à l'image.

Le fonds des archives de films en format 16 mm s'est constitué vite après la création du Goethe-Institut de Lille en 1957, d'abord essentiellement autour de documentaires institutionnels sur l'Allemagne, avec une richesse thématique étonnante : la géographie allemande, l'histoire, les arts et bien sûr, les cours de langue filmés comme la fameuse série noir et blanc « Guten Tag » des années 60 et qui ne manque pas de charme quand on la revoit aujourd'hui.

Avec les années, le catalogue s'est enrichi de films de fictions et une diffusion cinématographique très active s'est développée sur l'ensemble de la France autour du cinéma expressionniste allemand et de grands noms du cinéma d'auteur des années 60 et 70, avec des films de R.W. Fassbinder, V. Schlöndorff, W. Herzog, J.M. Straub, parmi bien d'autres encore. Si l'intérêt pour leurs œuvres n'a pas diminué par la suite, le cinéma allemand des années 1980 à 2000 fut quasiment absent en France.

J'ai gardé à l'esprit la remarque plutôt représentative d'un programmeur de salle à cette époque : « On ne va pas à Berlin pour voir des films allemands » (c'est-à-dire au festival international du film, la Berlinale).

Dans cette période où l'esthétique et les sujets semblent moins évidents au regard de la profession et des programmeurs en France, l'engagement cinématographique du Goethe-Institut fut essentiel pour maintenir la visibilité du cinéma allemand et surtout pour permettre la découverte de jeunes talents de réalisateurs. Fatih Akin, ou Andreas Dresen font partie des exemples parlants : le Goethe-Institut acquit les droits pour une diffusion culturelle de leurs tous premiers films (*Pays tranquille* d'Andreas Dresen (1992), *L'Engrenage* de Fatih Akin (1998)).

Ce fut aussi la période durant laquelle plusieurs cycles thématiques (Filmpakete) ont été constitués par le département film du Goethe-Institut à Munich et diffusés au sein du réseau mondial, pour valoriser des réalisateurs peu connus à l'étranger (Helmut Käutner), le cinéma des studios de la RDA, (Films antifascistes/Les films interdits), des expressions cinématographiques plus spécifiques comme le cinéma expérimental, le documentaire de création (Formes hybrides).

Aujourd'hui la critique et les distributeurs français suivent attentivement des réalisateurs allemands de renommée internationale (comme Christian Petzold, Andreas Dresen, Fatih Akin). Ils font confiance à une nouvelle génération de réalisateurs, à des productions avec une écriture singulière ou des thématiques fortes, souvent en lien avec l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle, portées à l'écran (Le labyrinthe du silence, Fritz Bauer, un héros allemand, Le jeune Marx, la Révolution silencieuse). Ces films trouvent rapidement le chemin vers les salles en France, et le Goethe-Institut soutient fréquemment la sortie de ces films en France par des actions d'accompagnement qui renforcent leur visibilité.

Il y a pourtant aussi aujourd'hui régulièrement des cinéastes ou sujets pour lesquels l'accès à la diffusion commerciale reste difficile. Un récent exemple est le surprenant portrait de l'artiste conceptuel allemand « Beuys » réalisé par Andres Veiel, pourtant présenté en compétition lors de la Première au Festival de Berlin 2017 et récompensé par le prix du cinéma allemand, dans la section documentaire en 2018. C'est sur de telles œuvres et formats cinématographiques exceptionnels qui surprennent et interrogent le spectateur, que portent fréquemment l'attention et les programmations du Goethe-Institut et de ses partenaires culturels.

La difficulté qui se pose alors souvent est de susciter l'intérêt du public pour découvrir une œuvre, un réalisateur moins connus, voire inconnus.

Le grand privilège de la programmation culturelle est cette forme d'indépendance, même si elle est relative, de pouvoir accepter l'incertitude en termes de fréquentation du public.

C'est un risque encouru fréquemment, non volontairement, mais inévitablement.

Toutefois, les choix d'une programmation ne sont jamais faits sans la prise en compte du public, du réseau partenarial et d'un contexte thématique.

Les critères déterminants sont la qualité des films, et une « logique thématique » de programmation, en lien avec un public identifié, et avec l'actualité, non seulement cinématographique, mais aussi historique et culturelle, en cherchant à ouvrir une perspective nouvelle. Par exemple, le cycle Marlène Dietrich accompagné d'une exposition photographique, proposé à l'occasion de la Semaine franco-allemande en partenariat avec la Maison natale Charles de Gaulle à Lille, ou actuellement, en partenariat avec les semaines de la philosophie Citéphilo « Un dimanche avec le cinéma d'Harun Farocki », un cinéaste allemand qui propose une réflexion sur l'image des points de vue sociologiques, historiques et économiques.

Le trentième anniversaire de la chute du mur en 2019 donnera lieu à une programmation de films documentaires des studios de la DEFA peu connus, notamment de Thomas Heise, en partenariat avec Heure Exquise !, centre national des arts vidéo. Par ailleurs, le Goethe-Institut de Lille soutient régulièrement la présence de films allemands récents et du patrimoine lors du Arras Film Festival, un rendez-vous cinématographique avec un rayonnement national aujourd'hui grâce au professionnalisme de son équipe.

Un des piliers de notre action cinématographique est sans doute la coopération partenariale diversifiée et les synergies qu'elle génère, à la fois en termes de publics croisés et de profils de programmation.

La présence des archives de films au Goethe-Institut de Lille a indéniablement contribué à enrichir et renforcer ce

dialogue avec les acteurs culturels locaux en matière de cinéma.

Chacune des actions cinématographiques nécessite l'identification d'une ligne directrice en dialogue avec les partenaires, très souvent aussi de faire face à des obstacles concrets en termes de supports, sous-titrages et droits, d'organisation de la venue d'invités etc.

Ce montage ressemble parfois à un chantier d'architecture où il faut assumer à la fois le rôle de l'architecte et du maçon... Une fois l'édifice monté, il faut réussir à le faire vivre et partager. Atteindre le public ciblé reste à chaque fois un défi de taille.

Le public varie selon le profil de la programmation : cinéphiles, curieux de la culture allemande de tout âge, pédagogues et étudiants, sans oublier les jeunes et adolescents.

Des initiatives de sensibilisation à l'image des jeunes occupent une place particulière dans la programmation. Au niveau national avec *CinéAllemand*, une tournée de films allemands récents pour le public scolaire, portée par les Goethe-Instituts en France, qui s'adresse aux élèves des classes primaires aux terminales ou *doxs*, un projet franco-allemand sous forme de rencontre de jeunes autour du cinéma documentaire, avec des visionnements de films et des ateliers d'écriture de critiques, organisés par le Goethe-Institut Lille avec deux festivals de cinéma : la section jeunesse de la Semaine documentaire de Duisburg, *doxs !*, et Arras Film Festival. Cet événement permet à des lycéens français et allemands de dialoguer avec des professionnels du cinéma et d'approfondir leur culture cinématographique et leur aptitude à interroger l'image animée, tout en leur apportant des découvertes culturelles sur chacun des pays partenaires qui dépassent le cadre purement cinématographique.

Nous avons eu la chance de pouvoir accueillir dans le passé à Lille des réalisateurs allemands de renom comme Wolfgang Becker, Volker Koepp, Andreas Dresen.

Parmi les impressions récentes les plus marquantes compte cependant un événement de tout autre ordre : la rencontre exceptionnelle à Duisburg, en 2017, du jeune cinéaste prometteur Florian Baron et du protagoniste de son film documentaire *Joe Boots*, avec les lycéens allemands et français du projet *doxs*. Le regard de Joe Boots, très jeune vétéran américain de la guerre en Irak sur son passé et les difficultés rencontrées pour retrouver une vie normale à son retour, le ton juste du film, avec son appel à l'humanité, ont bouleversé les jeunes et suscité un débat émouvant, juste et de grande sincérité, qui a ému et marqué les jeunes durablement. Cette rencontre qui encore aujourd'hui n'a rien perdu de son relief, ni pour les jeunes ni pour nous, permet de mesurer tous les sens que peut prendre durablement d'une programmation cinématographique.

Pour souligner en conclusion l'engagement du Goethe-Institut dans le monde en matière de cinéma, au-delà des archives de films et de la diffusion culturelle, le groupe de lycéens français et allemands qui ont participé à *doxs* cette année, ont découvert le film d'animation *OBON* de André Hörmann et Anna « Samo » Bergmann, le récit d'une survivante du bombardement atomique sur Hiroshima. Cette animation sensible, créée à partir de dessins à la fois très fragiles et d'une expressivité violente, a reçu le prix du jeune jury à Duisburg. *OBON* a été réalisé par André Hörmann lorsqu'il était artiste invité à la Villa Kamogawa, lieu de résidence du Goethe-Institut de Kyoto.

## Les réponses de Gisela Rueb

### **Pouvez-vous évoquer votre parcours et votre rôle concernant le cinéma allemand en France ?**

J'ai toujours beaucoup aimé aller au cinéma. Depuis le premier film que j'ai vu à 6 ans, *Papa longues jambes* (*Daddy Long-Legs*, 1955) avec Fred Astaire, en passant par les films de Hitchcock, Polanski, Herzog, Fassbinder que j'ai pu repérer en tant qu'ouvreuse le soir dans un cinéma art et essai à Munich, jusqu'aux films de la Nouvelle vague ou des films muets, ainsi que des films de Murnau, Sternberg, Fritz Lang, Griffith, Orson Welles, Dreyer, et Pasolini bien sûr. J'ai découvert ces cinéastes à Paris à la Cinémathèque Française ou dans des cinémas d'art et essai du Quartier Latin. Après avoir travaillé à la radio et à la télévision, et après des études d'histoire de l'art et de langues, j'ai obtenu un poste à l'Institut Goethe de Paris, au département culturel, où j'étais en charge de la programmation cinéma et musique.

### **Et notamment le travail accompli dans le cadre de l'Institut Goethe ? Quelle latitude y avez-vous ? Quelles ont été les politiques successives du Goethe dans le domaine du cinéma ?**

L'Institut Goethe nous offre le privilège d'être libre à un niveau local, dans nos choix et dans la conception de nos programmes. L'accent est mis sur les échanges et les spécificités interculturelles. Il est important, bien sûr, de connaître la culture, les habitudes, le contexte actuel du pays d'accueil, de la France en l'occurrence, et d'être attentif en même temps à ce qui se passe en Allemagne pour le présenter en France. En regardant beaucoup de films, en lisant la presse ainsi que des livres sur le cinéma, on parvient à mettre en place des programmes susceptibles d'intéresser le public. Dans le cadre de l'institut Goethe on propose des films qui ne sont pas distribués en France.

Dans les années 1990, quand on produisait en RFA bon nombre de comédies un peu légères, j'ai présenté beaucoup

de films muets qui avaient été restaurés, notamment au Filmmuseum de Munich, sous l'instigation d'Enno Patalas, des films de F.W. Murnau, Fritz Lang, Paul Wegener, avec un accompagnement *musical live*. Ou bien des films de la Nouvelle vague du cinéma allemand des années 1970, ceux d'Alexander Kluge, de Werner Schroeter, de Peter Fleischmann, de R.W. Fassbinder etc. À partir des années 2000, après la sortie de *Good bye, Lenin !* de Wolfgang Becker et avec l'arrivée sur la scène cinématographique allemande de la « nouvelle Nouvelle vague vague allemande », s'est imposée la projection des films de Christian Petzold, d'Angela Schanelec, de Thomas Arslan. Et bien sûr ceux des générations suivantes, par exemple les films des éditeurs de la revue *Revolver*, fondée par Christoph Hochhäusler et Benjamin Heisenberg entre autres. Après la chute du Mur, nous avons présenté beaucoup de films de la RDA, ceux de Konrad Wolf, Frank Beyer, Jürgen Böttcher, Volker Koepp, Thomas Heise.

La coopération avec des partenaires a toujours joué un rôle essentiel. Ainsi ai-je coopéré avec le Centre Pompidou, le Forum des Images, l'Auditorium du Louvre, la Cinémathèque Française, le Jeu de Paume, ARTE, et avec des festivals, par exemple le Cinéma du Réel, le Festival International de Films de Femmes.

J'ai eu la chance de jouir d'une grande liberté dans ma programmation que je ne peux pas présenter ici intégralement. Depuis 10-15 ans, on observe un changement dans « l'approche » des spectateurs, qui sont davantage en quête de l'événement. Les programmes un peu pointus ont davantage de difficultés à trouver preneurs – excepté au cinéma L'Arlequin, situé rue de Rennes à Paris. J'y propose depuis plusieurs années des cycles thématiques avec des films rares et/ou inconnus. Il convient dans tous les cas d'inviter le réalisateur ou l'acteur et de discuter du film après la projection. On fait le constat que les jeunes vont moins au cinéma. Il faut dire qu'à Paris l'offre en manifestations culturelles/projections est immense.

**À quelles difficultés vous êtes-vous heurtée ?  
On pense notamment à celle d'« imposer »  
des films nouveaux, novateurs, moins  
conventionnels ?**

En regardant beaucoup de films, le regard s'aigüise et on devient plus attentif à la forme, aux approches artistiques, à tout ce qui constitue un film : la musique, le montage... Bien évidemment, lorsqu'on montre des films d'avant-garde des années vingt, des films expérimentaux des années 1960/70, des films documentaires, ou des films d'un réalisateur peu connu, on court le risque de ne pas remplir la salle de cinéma.

Nous sommes tenus d'assurer un certain nombre de spectateurs mais il est toléré, même si cela n'est pas très bien vu, d'avoir une salle à moitié vide (ou à moitié pleine...). J'ai proposé parfois des épisodes de la série *Tatort* et des films davantage grand public.

**Qu'est-ce qui, justement, guide vos choix lors de la programmation ?**

Je me suis beaucoup inspirée des différents festivals en Allemagne, le Festival de Berlin, ceux de Leipzig, Duisburg, Oberhausen (que j'ai tous présentés à Paris, notamment la Berlinale avec une sélection de films de la section Forum) ou le European Media Art Festival (EMAF). M'ont guidée également les rencontres avec des réalisateurs, des acteurs, des producteurs, des distributeurs,

des historiens et des critiques de cinéma ainsi qu'avec des programmateurs. La lecture régulière et attentive de revues, de livres et d'articles autour du cinéma, comme tout ce qui a trait à l'actualité est impérative.

**Vous avez été amenée à rencontrer des cinéastes, des acteurs/actrices de plusieurs générations. Quelles ont été les rencontres les plus marquantes ?**

Très clairement la rencontre la plus marquante a été celle avec Alexander Kluge, grand intellectuel, réalisateur, écrivain, que j'invite si possible tous les ans depuis 2002 ! Harun Farocki m'a beaucoup impressionnée, par ses films et par sa très grande lucidité. J'ai été séduite par la liberté, la finesse et l'élégance de Werner Schroeter et par Herbert Achternbusch, poète provocateur et subversif. Romuald Karmakar est l'un de mes réalisateurs actuels préférés. Christian Petzold est un cinéaste incontournable. Il se distingue par un grand sens de l'humour et une grande culture cinéphilique. Et *last but not least* j'ai pu côtoyer les merveilleuses Margarethe von Trotta, Claudia von Alemann, Ulrike Ottinger... Parmi les acteurs/actrices, précieuse fut la rencontre avec Ingrid Caven, si avant-gardiste, avec la grande Hanna Schygulla et la formidable Sandra Hüller. La liste pourrait être plus longue encore.

## **Le Festival de cinéma en langue allemande de Marseille : Kino Visions**

Gisela Rueb a initié en 2015, en parallèle à ses activités à l'Institut Goethe de Paris, le Festival de cinéma en langue allemande de Marseille *Kino Visions*. Elle répond à cinq questions pour présenter « son » festival, qui est l'aboutissement logique d'une carrière vouée avec passion au cinéma allemand. Pour le Festival de Marseille, dont l'identité s'affirme chaque année, Gisela Rueb a eu, dès le départ en 2015, le souci d'une programmation exigeante et cohérente en coopération avec Pierre Gras. Celui-ci a animé en septembre la *master class* avec Christian Petzold. Il importe à Gisela Rueb de sortir des chemins balisés et de faire découvrir différentes écritures cinématographiques. L'édition 2018, qui s'est tenue du 18 au 23 septembre, a offert au public marseillais un panel de films qui constitue pour nous une sorte de corpus nous permettant de faire, sinon un – trop ambitieux état du cinéma allemand, du moins un « point », un arrêt sur images produites outre-Rhin mais aussi en Suisse et en Autriche. Car l'objectif de ce festival est de porter à la connaissance du public le cinéma allemand mais aussi les cinématographies autrichienne et suisse alémanique.

C'est une première. Le choix du lieu du festival s'est porté sur la ville de Marseille, réservoir narratif fort, lieu de tournage de plus d'un film, lieu interlope, lieu de transit, lieu chargé d'histoire.

### **Gisela RUEB sur le Festival Kino Visions**

#### ***Qu'est-ce qui a motivé le lancement du festival de Marseille ?***

Depuis plus de 10 ans, je cherchais la possibilité de lancer un festival de cinéma en langue allemande ailleurs qu'à Paris. La motivation était de faire connaître et de proposer à un public français des films allemands, suisses et autrichiens, et de réaliser une programmation à la fois riche et exigeante. En parallèle de mon travail au Goethe-Institut de Paris, je souhaitais créer quelque chose de nouveau et toucher un autre public. Autour de 2013 j'ai parlé de ce projet à Pierre Gras, auteur du livre *Good bye, Fassbinder. Le cinéma allemand depuis la réunification*. Il était prêt à participer à cette aventure. L'apport d'Antonia Naïm, journaliste et programmatrice, très présente à la création du festival, a été décisif.

#### ***Votre festival est « un festival de cinéma en langue allemande ». Pourquoi ce choix d'un festival de cinéma transnational ?***

Je souhaite élargir le choix des films et proposer, outre des films allemands, des films autrichiens et suisses, trop peu connus en France. Il s'agit de faire découvrir de nouveaux talents issus de ces trois pays, de proposer des avant-premières et des inédits, des rencontres avec des réalisateurs, des acteurs, des producteurs, ainsi qu'avec le public et avec des scolaires. Par la suite, mon idée est de créer un axe Nord-Sud, d'inviter chaque année un pays du Sud différent et de rendre ainsi possible l'échange entre les différentes cultures.

#### ***Quelle est la structure derrière le festival qui vous épaulé ?***

La première étape a été de fonder une association, l'association KinoVisions, avec des historiens et auteurs, spécialistes du cinéma allemand, Matthias Steinle par exemple. Sans elle, l'organisation du festival n'aurait pas été possible. Des

partenaires comme le Goethe-Institut de Marseille, German Films, le Forum culturel autrichien, ou encore le Département d'études germaniques de l'Université Aix-Marseille ainsi que la Délégation académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle qui s'engage à faire connaître le festival auprès d'élèves.

#### ***Quels sont vos partenaires à Marseille ?***

Dès le départ nous avons été suivis par les salles de cinéma Les Variétés, Le Gyptis, le Théâtre de la Criée où Hanna Schygulla, marraine de la première édition, s'est produite sur scène lors d'un formidable concert. Ensuite nous avons eu le soutien du MuCEM, du Vidéodrome2, et, pour la 4<sup>e</sup> édition le nouveau cinéma La Baleine, et Le César.

Outre l'Université et du Rectorat, le Centre Franco-Allemand de Provence à Aix-en-Provence et le Consulat d'Allemagne sont des partenaires fidèles. Par ailleurs, j'ai noué des coopérations avec des festivals à Marseille, comme Cinépage, le FID, Films Femmes Méditerranée.

#### ***Quel est le bilan en 2018 de ce jeune Festival, initié il y a quatre ans seulement ?***

Pour cette 4<sup>e</sup> édition, le festival a clairement gagné en notoriété et j'ai pu développer des contacts plus resserrés avec d'autres organisateurs de festivals sur place. L'ouverture d'un nouveau cinéma, La Baleine, situé dans un quartier très animé s'est avéré très positif et le festival a attiré un nouveau public ; en même temps les spectateurs, fidèles, nous ont suivis. Faire le choix d'une programmation exigeante et inviter des réalisateurs et des acteurs, tout cela commence à porter ses fruits.

#### ***Quels problèmes rencontre-t-on quand on met sur pied un festival ? Comment un public se conquiert-il ?***

La plus grande difficulté est clairement l'obtention de soutiens financiers. Nous devons jongler avec un budget serré. Nous travaillons en tant que bénévoles, mais il

y a bien sûr des frais à prévoir. Nous ne sommes que trois, quatre personnes pour l'organisation, ce qui est très peu.

Le public se conquiert avec le temps, celui de se faire connaître, et comme nos moyens alloués à de la publicité sont restreints, les choses ne sont pas évidentes. La première année nous avons pu intéresser la télévision, grâce au spectacle de

Hanna Schygulla. La presse locale nous suit, même si cela reste à améliorer. Le public se conquiert essentiellement grâce à la qualité de la programmation. Lors de l'édition 2018, nous avons fait salle comble pour *Transit* de Christian Petzold, à qui était donnée l'occasion de revenir dans la ville de Marseille, lieu de tournage de son film et d'échanger avec le public.

Ont été projetés dans quatre salles de cinéma marseillaises : La Baleine, Le César, le Gyptis, le Vidéodrome quatre films de fiction : *Les Années de plomb* (*Die bleierne Zeit*, 1981) de Margarethe von Trotta<sup>1</sup>, *3 jours à Quiberon* (*3 Tage in Quiberon*, 2018) d'Emily Atef, *Transit* (2018) de Christian Petzold, *In My Room* (2018) d'Ulrich Köhler et trois documentaires : *La Valse de Waldheim*, *Waldheims Walzer* (2018) de la cinéaste autrichienne Ruth Beckermann, *Eldorado* du documentariste suisse allemand Markus Imhoff, et *À la recherche d'Ingmar Bergman* (*Auf der Suche nach Ingmar Bergman*, 2018) de Margarethe von Trotta.

Le festival s'enrichit d'année en année de nombreux événements : la venue régulière de cinéastes, des sessions de formation à l'image, des *master class*, des discussions avec les lycéens, qui représentent un investissement d'avenir pour la jeunesse et auxquels Gisela Rueb a le souci de transmettre tout cet héritage dont elle est la mémoire. Pour la session 2015, Hanna Schygulla chantait. Les parrains des années 2016 et 2017 étaient Rüdiger Vogler et Nicolas Wackerbarth. Pour la prochaine session 2019, Alexander Kluge, cinéaste mais aussi écrivain prolifique, fera une lecture de l'un de ses ouvrages. À l'heure où, longtemps exclu du jeu international, le Sud se rappelle à l'Occident, Kino Visions envisage judicieusement d'inviter chaque année un pays du Sud.

Chacun des films a été introduit et mis en perspective par des personnalités d'horizons variés : le réalisateur Christian Petzold lui-même pour son film *Transit* (pour lequel il a animé un débat passionnant avec pas moins de 200 lycéens marseillais), Margarethe von Trotta présente pour son documentaire, Nicolas Feodoroff, critique d'art, membre du comité de sélection du FID Marseille pour le documentaire *Waldheims Walzer*, trois intervenants d'Amnesty International pour *Eldorado* et Pierre Gras<sup>2</sup>, spécialiste du cinéma allemand pour *In My Room*. Entre autres.

Le festival 2018 était parrainé par Margarethe von Trotta. L'édition 2019 devrait l'être par Alexander Kluge. La programmation élaborée chaque année par Gisela Rueb s'articule autour d'un réalisateur (qui n'est pas forcément le parrain), dont au moins deux des films sont montrés. G. Rueb a le souci chaque année de projeter ce

1. En 1975 elle coréalise avec Volker Schlöndorff *L'honneur perdu de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*), en 1985 *Rosa Luxembourg*. On retrouve en 2012 Barbara Sukowa, qui, avec Jutta Lampe, incarnait les deux sœurs Marianne et Julianne, inspirées des sœurs Gudrun et Christianne Ensslin, dans *Hannah Arendt* (2012) où elle incarnait splendidement la philosophe.

2. Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2011. Dans sa version allemande : *Good Bye Fassbinder ! Der Deutsche Kinofilm seit 1990*, Alexander Verlag, Berlin, 2015.

Pierre Gras a livré deux critiques passionnantes du film *In My Room* dans les revues en ligne ACOR et Critikat.

qu'elle appelle des « films du patrimoine »<sup>3</sup>, des films des premiers temps, des films muets et leur accompagnement musical ou des films des années 1960-1970<sup>4</sup> pour interroger leur résonance avec les films contemporains.

Ainsi l'originalité a-t-elle été de projeter en 2018 l'un des films qui a marqué les années 1980 de celle qui fut actrice, scénariste et réalisatrice : Margarethe von Trotta qui réalisa en 1981 *Les Années de plomb* (*Die bleierne Zeit*, 1981) et qui près de quarante ans plus tard, signe un documentaire à la gloire de l'un des plus grands cinéastes du XX<sup>e</sup> siècle. Entre-temps elle a eu la carrière que l'on sait.

## Le cinéma de langue allemande en 2018

Avant d'envisager ce corpus de films que constitue la programmation 2018, il convient de présenter brièvement les cinémas suisse et autrichien. Pour ce qui concerne le cinéma allemand, nous reviendrons sur ce qui permet d'en affirmer le renouveau depuis les années 2000.

### De Heidi à Sissi. Le cinéma suisse

L'une des caractéristiques du cinéma suisse, marqué par différentes époques, est liée à la spécificité culturelle de la Suisse divisée en trois régions linguistiques. D'une région à l'autre le cinéma n'a pas connu la même évolution : chaque espace, franco-phonie, italo-phonie et germanophone s'est tourné jusqu'en 1930 vers son pays voisin respectif plutôt que vers les autres régions. Ce n'est qu'à partir des années 1930 que l'État alimente l'industrie du film avec l'idée que le cinéma est un vecteur identitaire important auquel il assigne la tâche de contribuer à définir l'identité culturelle du pays et d'assurer la cohésion nationale.

Entre 1938 et 1945 le cinéma suisse connaît une période de prospérité, marquée par une œuvre cinématographique majeure, *La dernière chance* (*Die letzte Chance*, 1945) de Leopold Lindtberg. Le film, déjouant la censure relate l'aventure d'une bande de réfugiés de nationalités différentes fuyant l'Italie pour rejoindre la Suisse. *Heidi* (1952) réalisé par Luigi Comencini, marque le début de l'apogée du film du terroir, du *Heimattfilm*<sup>5</sup>. De par son contenu et son style, le cinéma suisse se rattache au film d'après-guerre allemand et autrichien. Réalisateur de la suite de *Heidi*, Franz Schnyder devient l'un des réalisateurs les plus prolifiques du cinéma suisse.

Dès 1955 émergent des films suisses d'un nouveau genre qui s'inspirent davantage de la Nouvelle Vague française que de la partie germanophone. En Suisse alémanique, les films suisses-allemands de Daniel Schmid, Kurt Gloor, Peter von Gunten, Xavier Koller, Fred Murer et Markus Imhoof connaissent un succès à l'étranger. Markus Imhoof reçoit en 1981 l'Oscar du « Meilleur film étranger » avec *La Barque est pleine* (*Das Boot ist voll*). Le titre fait allusion à la politique d'asile restrictive en Suisse lors de la Seconde Guerre mondiale. Il est un témoignage important de la réconciliation de la Suisse avec son passé. Côté romand des noms connus ont revendiqué un cinéma exigeant dans les années 1970 : ceux, entre autres, de Alain Tanner, Michel Soutter et

3. Le cinéaste Christoph Hochhäusler, interviewé dans le cadre d'une enquête menée en 2005, enjoignait les cinéastes à « se hisser sur les épaules des grands ». Les grands étant pour lui des cinéastes comme Murnau, Lang et autres, plutôt que des réalisateurs des années 1970 auxquels la génération d'aujourd'hui s'identifie moins. La filiation avec R.W. Fassbinder est récente.

4. Claire Kaiser, *Rainer Werner Fassbinder, Identité allemande et crise du sujet*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

5. Claire Kaiser, « Le Heimattfilm des années 1950 », in *Chroniques allemandes*, 2009, N° 13.

Claude Goretta. L'acteur suisse Bruno Ganz s'est fait un nom dans de nombreux films, parmi lesquels *L'ami américain* (*Der amerikanische Freund*, 1972) et *Les ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) de Wim Wenders ou bien *La Chute*, (*Der Untergang*, 2004), réalisé par Oliver Hirschbiegel.

La bibliothèque sur le cinéma suisse est résiduelle. Le lecteur cinéophile pourra consulter *l'Histoire du cinéma suisse* d'Hervé Dumont<sup>6</sup> ou l'ouvrage majeur et le commentaire précieux qui en est fait<sup>7</sup> : « *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964* ». Le festival du film de Locarno, celui de Nyon, consacré au documentaire ainsi que le choix de la télévision publique de produire des films ont permis de développer une culture documentaire chez les réalisateurs mais aussi dans le public. Richard Dindo, le duo Walter Marti/Reni Martens ont marqué de leur griffe le cinéma suisse alémanique, plus récemment Mani Matter et Friedrich Kappeler *Pourquoi êtes-vous si triste* (*Warum syt dir so truug*) de Mani Matter (2002).

### **Le cinéma autrichien**

C'est la figure de Sissi que convoque malicieusement Ruth Beckermann, la réalisatrice du film de notre corpus *Waldheims Walzer*, pour commenter le cinéma autrichien<sup>8</sup>. « L'Autriche est associée à Sissi et à l'époque nazie. Il n'y a guère d'autre chose qui intéresse dans ce pays<sup>9</sup> ». Par ailleurs le cinéma autrichien contemporain a vendu des films à l'étranger, selon la réalisatrice, en exploitant le *topos* du travail de mémoire. Plus ses propres films ont abordé ces sujets (Haider, Waldheim, un travail sur l'histoire ou son absence), plus ils ont suscité d'intérêt auprès du public international. Selon la réalisatrice, l'Autriche a le désavantage d'être un petit pays. Un film connaît un grand succès quand il vient de France ou des États-Unis. Parce qu'il vient d'Autriche, c'est « un petit film autrichien ».

Comme la Suisse, l'Autriche est un petit pays qui a une communauté de langue et de culture avec le voisin allemand. Les retombées d'une histoire pour le moins tourmentée expliquent une importante diaspora autrichienne vers l'Allemagne (Fritz Lang entre autres) ou vers les États-Unis (Erich von Stroheim, Otto Preminger, Fred Zinnemann, Fritz Lang).

Concernant la première période du cinéma autrichien, celle des premiers films muets, on notera l'implantation précoce de sociétés de production françaises et l'importance croissante que prend le cinéma en Autriche, boudé, voire méprisé par les élites, mais sollicité par les couches populaires. Dans les années 2000 le phénomène perdure : « Dans la conscience collective, il faudrait abandonner cet indescriptible *distinguo* entre la culture dite « sérieuse » (*la E-Kultur*), E comme *ernst*, (sérieux) et la culture dite du divertissement (*la U-Kultur*) (U comme *Unterhaltung*, distraction) »<sup>10</sup>.

6. Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction. 1896-1964, Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*, Lausanne, Éditions de la Cinémathèque suisse, 1987.

7. Roland Cosandey, « Une histoire du film utilitaire : le « *Gebrauchsfilm* » suisse des années 1900 à 1960. Enjeux et perspectives : Yvonne Zimmermann, Pierre-Emmanuel Jaques, Anita Gertiser », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 29 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/1895/454>.

8. Ruth Beckermann in « L'historicité du regard malicieux sur les abîmes de l'humain ». Table ronde organisée autour du cinéma autrichien 4 juin 2007, Vienne. *Austriaca* n° 64, 2007, p. 180-191.

Concernant le cinéma autrichien, voir Christa Blümlinger, « Le cinéma autrichien comme lieu de "résistance" ? » *Austriaca* n° 57, 2003, p. 233-238.

9. Ruth Beckermann, in *Austriaca*, op. cit., p. 183.

10. Birgit Flos, in *Austriaca*, op. cit., p. 184.

Entre les deux guerres le cinéma connaît deux phases. Jusqu'en 1922, le cinéma autrichien connaît un essor fulgurant. La décennie est celle des grands films aux budgets colossaux, tels *Sodome et Gomorrhe* (1922). L'Autriche est partie prenante du cinéma expressionniste allemand. La deuxième phase est marquée par le déclin de sa production prolifique (140 films par an) face à la concurrence croissante des États-Unis. Après la Seconde Guerre mondiale, on assiste au même moment au succès des *Heimatfilme* et des figures de Heidi (« née » en Suisse) et de Sissi évoluant dans les milieux de la monarchie austro-hongroise. Le cinéma autrichien connaît un renouveau en 1970, année marquée par le lancement du Festival du cinéma autrichien<sup>11</sup> et en 1980 par la formation d'une critique cinématographique. Des films d'auteur et des films d'avant-garde passionnants ont traversé les décennies des années 1960 et 1970. De beaux films ont été réalisés dans les années 1970 et 1980. On retiendra *Gefischte Gefühle* (1979) de Manfred Kaufmann, *Malaria* (1982) de Niki List, *Unsichtbare Gegner* (1976) de Valie Export. Des noms émergent, d'autres sont connus déjà : Peter Kubelka, Franz Novotny, Valie Export, reconnu sur le tard. Ils ont en commun les extrémités auxquelles se livrent les artistes et un souci extrême de la forme. Deux décennies plus tard les réalisateurs Michael Haneke – le plus connu – et Ulrich Seidl utilisent volontiers le terme « radical ». On retrouve dans le cinéma autrichien contemporain des lignes récurrentes comme la structure du récit polyphone (*Nordrand*, 1999) de Barbara Albert ainsi que *Les vivants* (2012) et *Mademoiselle Paradis* (2017), *Hundstage* (2001) de Ulrich Seidl, qui s'inspire des *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (*71 Fragments d'une chronologie du hasard* (1994)) de Michael Haneke. Cette liste de réalisateurs de films de fiction et de documentaires s'est enrichie des noms de Jessica Hausner et son plus beau film, *Amour fou* (2014), de Nikolaus Geyrhalter, de Gerhard Benedikt Friedl et son remarquable *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen* (2004). Le documentaire connaît en effet un essor remarquable depuis la fin des années 1990, sans doute plus riche d'un point de vue thématique que formel, même si l'on parle de « nouveau formalisme autrichien »<sup>12</sup> (par référence à Ulrich Seidl ou à Nikolaus Geyrhalter). La mondialisation et la question migratoire sont deux thèmes de prédilection.

### **Le cinéma allemand**

Du cinéma allemand, cinéma de passions et de ruptures, chacun a en mémoire les grandes étapes de ce qu'il fut dans son premier siècle. Bernard Eisenschitz<sup>13</sup> rappelle qu'à deux moments de son histoire, l'Allemagne a été au centre du cinéma mondial. Pendant la république de Weimar une production d'une extraordinaire richesse va être la meilleure expression de l'état du pays et de son imaginaire. Elle est portée à des sommets avec des cinéastes comme Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Fritz Lang, G.W. Pabst, Max Ophuls. Dans les années 1960 et 1970, des auteurs de films se battent pour redonner une mémoire à l'Allemagne : d'Alexander Kluge à R.W. Fassbinder, de Volker Schlöndorff à Wim Wenders ou Rudolf Thome. Hors de ces deux périodes isolées dans le temps, il y a le cinéma du Troisième Reich, contrôlé par Josef Goebbels, les films des exilés antinazis ou encore pendant les quarante ans de

11. Il existe actuellement trois festivals de cinéma en Autriche : Diagonale (Graz), Crossing Europe (Linz) et la Vienne (Vienne). La revue *kolik film* est active tout comme le sont les cinémathèques Film Museum et Filmarchiv Austria.

12. Christa Blümlinger, in *Austriaca*, op. cit., p. 181.

13. Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Nathan, 1999.

division, la production de la Defa en RDA et celle du « cinéma de papa » de RFA. On parle désormais d'un siècle de cinémas allemands au pluriel.

Les années 1990 voient la quasi disparition des films allemands des festivals internationaux avant que n'émerge autour des années 2000 un cinéma de qualité, que deux décennies ont confirmé depuis. Des films et des cinéastes, différents par leurs sujet et par leurs styles ont jalonné ces années : *Good Bye, Lenin !* (2003) de Wolfgang Becker provoque un retour inattendu du cinéma allemand sur la scène internationale, comme le feront *Head-On (Gegen die Wand)*, 2004 de Fatih Akin, *La Rose blanche, Sophie Scholl- Les Derniers Jours* (Sophie Scholl-die letzten Tage, 2006) de Marc Rothemund, *La Vie des autres (Das Leben der anderen)* 2007 de Florian Henckel von Donnersmarck, *Septième Ciel (Wolke 9)* 2007 d'Andreas Dresen et tous les films du cinéaste majeur Christian Petzold, dont le dernier en date *Transit* (2018). La richesse du cinéma allemand d'aujourd'hui se trouve forgée par des cinéastes de générations différentes. Dans son livre *Good Bye Fassbinder* Pierre Gras enjoint de « saisir le cinéma allemand avec « ses degrés de parenté » qui viennent au jour sur une période de cinquante ans »<sup>14</sup>. Il rappelle ainsi le rôle joué par ces figures tutélaires qui assurent le lien avec le cinéma allemand des années 1960 et 1970, le chantier historique toujours en mouvement d'Alexander Kluge et la ligne réflexive de Harun Farocki (disparu en 2014), qui enrichissent le travail des cinéastes quadragénaires et trentenaires (Ainsi de Christian Petzold, Maren Ade, Ulrich Köhler, Valeska Grisebach, Angela Schanelec, Romuald Karmakar, pour ne citer qu'eux). Venus de l'Est, Andreas Dresen, Volker Koepp et Thomas Heise poursuivent leur œuvre dans l'Allemagne unifiée.

### Le corpus des films de KINO VISIONS 2018 projetés à Marseille

Le choix des documentaires, *Waldheims Walzer*, *Eldorado*, *À la recherche d'Ingmar Bergman* comporte autant d'approches esthétiques et de thématiques différentes concernant le passé et le présent. Nous choisissons dans un premier temps de les considérer ensemble. Ils s'articulent autour de trois thématiques : l'exil et la migration, l'histoire du cinéma et le rapport au passé.

Le film de la cinéaste et écrivaine juive autrichienne Ruth Beckermann thématise l'élection de Kurt Waldheim en 1986 après que le Congrès juif mondial eut révélé le passé nazi de l'ancien secrétaire général de l'ONU, candidat à la présidence de l'Autriche. Son documentaire est un film de montage, composé d'archives de films tournés par la réalisatrice elle-même entre 1978 et 1986. À l'automne 1986, elle fait partie des activistes opposés à la candidature de Kurt Waldheim. Jeune cinéaste, elle documente avec sa caméra les campagnes électorales (« Waldheim : der Mann, dem die Welt vertraut ») (« Waldheim, l'homme en qui le monde a confiance ») et les manifestations à Vienne. Face à l'inquiétante montée actuelle des populismes en Europe et de par le monde, elle a choisi d'exhumer ses propres images de l'époque (rassemblées sur des cassettes VHS) et de procéder à un montage<sup>15</sup> en alternance entre ses propres images et les archives télévisées, européennes et américaines des

14. Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Éditions Jacqueline Chambon, 2011, p. 299.

15. François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Éditions Klincksieck, Paris, 2009. « Certes, les prises de vues préexistent archivées quelque part mais c'est bien la question du documentariste qui les réactualise, va en déterminer le choix, le prélèvement et en tirer un sens, c'est-à-dire leur assigner un rôle documentaire » p. 145. Dans sa version allemande : *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, Schüren Verlag, 2012.

conférences de presse du Congrès Juif Mondial. Ces archives rendent ainsi compte de deux perspectives : l'une, autrichienne, où prévalent le silence et la dénégation du candidat Waldheim ; l'autre, américaine, où s'exerce au sein du World Jewish Congress le débat qui n'a pas lieu en Autriche. Le gouvernement autrichien apporte son soutien massif à l'ancien membre des SA, soutenu également par le chancelier Helmut Kohl. Les médias ouest-allemands, apprend-on, n'ont pas couvert l'évènement, contrairement aux médias français et britanniques. Le choix de ce montage alterné, outre qu'il est destiné à créer un certain suspense – tout comme le recours au *count-down*, le compte à rebours entre le 24 mars 1986 (ouverture du Congrès Juif Mondial qui dévoile le passé nazi de K. Waldheim) jusqu'au 8 juin 1986 – (jour où Waldheim est élu président avec 53,9 % des voix), permet une dialectique qui met en évidence d'une part la pugnacité du Congrès Juif, d'autre part le déni de Waldheim (« Ich war nur ein anständiger Soldat »), (« Je n'étais qu'un soldat comme il faut »), mais aussi le refoulement du passé nazi, le retour du refoulé et la désinhibition des Autrichiens dans la Vienne des années 1980 qui font écho aux formes de dénégation et de désinhibition rencontrées en Europe aujourd'hui. *La Valse de Waldheim* de Ruth Beckermann, laquelle déplorait en 2007 que le cinéma autrichien ait exploité le *topos* du travail de mémoire, revient – nécessité oblige – sur ces années troubles en Autriche, et l'on pense inévitablement à la phrase de Bertolt Brecht extraite de *La résistible ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) « Der Schoss ist fruchtbar noch, aus dem das kroch<sup>16</sup> ». Elle démonte par l'image, sans commentaire aucun dans son documentaire, les mécanismes du populisme : les accents de haine, le racisme et la xénophobie auxquels ont recours les partis populistes. L'actualité de l'antisémitisme est montrée par l'hostilité à l'égard du Congrès Juif et les réactions de haine et de violence des bourgeois et des petits bourgeois viennois dont les langues se délient soudain (« Ces Juifs qui mentent ! »). Waldheim et son parti ont très vite compris que l'antisémitisme dont on l'accusait lui serait électoralement profitable. Le futur président, aux mains enveloppantes et aux gestes de prédicateur, a vite joué la carte de la victimisation. Le jour de son élection, peu avant son premier discours, le film montre une femme de ménage qui époussette le costume du président<sup>17</sup>. Maigre consolation : le président Kurt Waldheim, élu et maintenu dans ses fonctions jusqu'en 1992, fut mis à l'écart au niveau international. Excepté par le Vatican.

Margarethe von Trotta s'était déjà essayée à utiliser des images d'archives pour son film *Hannah Arendt* (2009). On a en mémoire ce film consacré à la philosophe allemande, un film hybride entre *biopic*, film historique, et *thriller* politique, « porté » (sauvé ?) par la grande actrice Barbara Sukowa. La cinéaste a hésité entre ces trois genres et décidé à la fois de faire le portrait de la « grande » philosophe allemande et de porter à l'écran le concept de « banalité du mal » en train de s'élaborer. À cette fin elle utilise de nombreuses figures du cinéma *mainstream* : le montage alterné, la *dead-line*, la musique redondante jusqu'au pléonasmisme, la cigarette d'Hannah Arendt comme leitmotiv (« – je fume, donc je pense »), les *flash back*. Et elle a compris

16. Littéralement : « Le ventre est encore fécond d'où ça sort ».

17. Cette image de femme de ménage fait écho à l'analyse passionnante et convaincante de la publicité des années 1950 en RFA et de la prégnance de la publicité pour les produits antipelluculaires, pour laver la faute, épousseter le passé nazi et satisfaire l'exigence d'être des « anständige Menschen », des gens bien sous tous rapports. Nikolaus Jungwirth, Gerhard Kromschroder, Die Pubertät der Republik, *Die 50er Jahre der Deutschen* Dieter Fricke, Frankfurt, 1978.

qu'Eichmann fournissait l'élément dramatique nécessaire à toute fiction. Margarethe von Trotta va visionner des centaines d'archives, trouver des images fortes et ce faisant entretenir l'illusion d'un accès « direct » au passé par le biais des images d'archives.

Dans son documentaire « *À la recherche d'Ingmar Bergman* », la réalisatrice utilise là encore des extraits de films, des images d'archives. Elle se réjouit dans son documentaire que son film *Les Années de plomb* fasse partie des dix films préférés de Bergman. Dans ce même film, une scène fait inmanquablement penser à *Persona* (1966) d'I. Bergman, celle où Julianne, interprétée par Jutta Lampe, applique contre la vitre sa main sur celle de sa sœur Marianne (Barbara Sukowa). Ce qui lie par ailleurs Margarethe von Trotta au cinéaste suédois, outre l'admiration pour l'œuvre, ce sont des années de voisinage, quand Bergman, ayant quitté la Suède pour des déboires fiscaux, s'installe à Munich où il poursuit l'activité intense de metteur en scène de théâtre, qu'il menait au Théâtre national de Stockholm. Cet épisode de la vie de Bergman, le moins connu, est intéressant. Le documentaire de M. von Trotta est de forme classique. Il recèle des anecdotes drôles ou cruelles sur le père irresponsable ou l'amant insatiable. Il demeure toutefois hors de portée de ses exégètes. La nouvelle est joyeuse, signe que le cinéaste résiste à l'ennui de son propre centenaire<sup>18</sup>.

*Eldorado*, le troisième documentaire du corpus est celui dans lequel Markus Imhoof aborde la crise migratoire. Défi des trois décennies à venir<sup>19</sup>, enjeu majeur qui se pose à la planète en général, la question de l'immigration suscite des excès : ceux de l'aveuglement et de la haine, ceux du déni et de l'injonction morale. L'autre excès est celui d'un humanisme naïf. Exil et migration tiennent à cœur le documentariste suisse alémanique depuis 1981, date à laquelle il réalisa *Das Boot ist voll*, littéralement « La barque est pleine ». Dans ce film de fiction engagé, il n'y avait pas de bateau. Le titre n'était qu'une métaphore pour lever le voile sur la politique d'immigration/émigration suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, où les réfugiés juifs furent envoyés à la mort. Quarante ans plus tard la question continue de tarauder le cinéaste de 76 ans qui a à son actif plusieurs films couronnés de prix. Il a été sensibilisé enfant à la question quand ses parents ont accueilli chez eux une fillette migrante italienne jusqu'à ses quatorze ans, âge auquel elle dut retourner dans son pays d'origine, les enfants étrangers n'ayant pas le droit de rester en Suisse. Le documentaire de M. Imhoof, qui a pour objectif affiché de créer de l'empathie, est à la fois le récit de sa participation à l'opération de sauvetage de migrants Mare Nostrum et le récit de nostalgie lié au souvenir de la petite Giovanna. C'est ce à la fois qui est problématique et contre-productif. Aux photos sépia de la famille Imhoof succèdent les images terribles de migrants dans la mer la plus meurtrière qu'est devenue la Méditerranée. La répétition de ces images de bateaux surpeuplés, de migrants déshydratés, de sonars pour repérer les embarcations, de gilets de sauvetage orange<sup>20</sup> risque de ne plus éveiller l'empathie parce qu'elles sont itératives. Il est urgent de trouver un antidote au flot d'images d'actualités rendant compte du phénomène des

18. Jacques Mandelbaum, « Une montagne trop haute pour les documentaristes », in *Le Monde* du 17 septembre 2018, p. 12.

19. Hannah Harendt, « *Wir Flüchtlinge* », traduit de l'anglais [*We refugees*] par Eike Geisel, Reclam, Stuttgart, 2016. « *Nous autres réfugiés* ». Traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Christian Bourgois, Paris, 1987.

20. En 2016 le plasticien et cinéaste Ai Weiwei recouvrait les piliers de la Konzerthaus de Berlin de 14 000 gilets de sauvetage orange en hommage aux 1 700 migrants noyés en Méditerranée. Son film *Human Flow* (2017) témoigne de la nécessité qu'il a éprouvée de passer au médium cinématographique.

migrants, qui paradoxalement blindent le spectateur dans une espèce d'hébétement passif. Il convient de se poser la question de la représentation des migrants comme une masse passive et apeurée mais constituant paradoxalement là aussi un danger pour les non-migrants. Des cinéastes se sont interrogés sur la manière de saisir, par le biais du médium cinéma, le pouls d'un monde devenu arythmique, l'exil, une nouvelle forme d'humanité devenue flux<sup>21</sup> et sur le rôle du cinéma pour ouvrir un dialogue avec nos sociétés, amorcer une réflexion, sortir de notre habitus collectif. Le documentaire de Markus Imhoof qui nous a donné une idée de l'Enfer de Dante, dans lesquels ont été plongés les pauvres bougres africains, termine son film par une leçon de sagesse selon laquelle « L'amour est la seule richesse ». On pense à l'errance désespérante de Mère Courage dans sa carriole et à la phrase autrement stimulante de Bertolt Brecht : « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral »<sup>22</sup>, « Bouffer d'abord. La morale passe après ».

Nous considérerons ensemble les trois films de fiction réalisés en 2018 par trois réalisateurs travaillant à Berlin et liés par une même exigence : *3 jours à Quiberon*, *Transit*, *In My Room*. Emily Atef, la réalisatrice de *3 jours à Quiberon*, dont c'est le cinquième film, avait attiré l'attention de la critique en 2008 pour son film *L'Étranger en moi* (*Das Fremde in mir*). Le film est la description quasi clinique d'une description post-natale. Rebecca, la jeune mère, superbement interprétée par l'actrice Suzanne Wolff, n'a aucun sentiment pour son bébé qui vient de naître. Le film décrit sa descente aux enfers, les jugements durs de son entourage mais aussi sa reconstruction qu'atteste une belle scène finale. Les choix de mise en scène sont apparemment simples et efficaces.

Avec *3 jours à Quiberon*, la réalisatrice revisite le mythe de Romy Schneider, littéralement « incarnée » par Marie Bäumer, que dirige très bien E. Atef. Le film a rencontré un succès populaire en Allemagne où il a reçu sept Lola (l'équivalent des César français). Il rend compte des tourments et surtout des ambivalences de l'actrice, un an avant sa mort en 1982, et révèle les questions intrusives des journalistes lors de cette interview de trois jours à Quiberon.

Le beau noir et blanc du film est signé du chef opérateur Thomas Kiennast. L'excellente direction d'acteurs et les techniciens dont savent s'entourer E. Atef mais aussi Christian Petzold et Ulrich Köhler constituent d'autant de points communs. « Ce qui frappe aujourd'hui dans notre découverte du cinéma allemand, ce sont les visages des acteurs et actrices qui s'imposent à la mémoire des spectateurs comme à celle des professionnels du casting du monde entier<sup>23</sup> ». Nous sont désormais familiers, autant que l'étaient lors des décennies précédentes ceux de Bruno Ganz ou Hannah Schygulla, les visages de Daniel Brühl (*Good Bye Lenin !*), de Franka Potente (*Cours Lola cours*) ou Nina Hoss (*Barbara*) ou bien encore Manfred Zapatka qui est une figure essentielle des films de Romuald Karmakar. Plus récemment ce sont les visages de Sandra Hüller dans *Toni Erdmann* (2016) de Maren Ade, *Une valse dans les Allées* (*In den Gängen*, 2018) et de Franz Rogowski (*Transit* et *Une Valse dans les allées*)

21. À ce jour 60 millions d'individus sont des « personnes déplacées », indique le film *Human Flow*. Dans son documentaire *Ta'Ang* (2016) Wang Bing filmait cette minorité ethnique des Ta'Ang menacée par un conflit armé entre la Chine et la Birmanie, provoquant la fuite de 100 000 personnes de l'autre côté de la frontière en Chine. Les réfugiés, ces errants de l'exil, étaient filmés non pas comme une « masse » inquiétante, seulement comme des personnes contraintes à l'exil, ne prenant rien à personne. Des anticolonisateurs.

22. Cette phrase est extraite de *Mère Courage, Mutter Courage und ihre Kinder* (1938/39).

23. Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder !*, op. cit., p. 250-251.

qui servent à la promotion du film de Thomas Stuber<sup>24</sup>. La qualité de ces acteurs tient à leur formation théâtrale et leur expérience des grands textes. Ainsi d'Ulrich Mühe qui incarna les personnages de Shakespeare ou Ibsen, avant d'être l'agent de la Stasi de *La Vie des autres* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2007). Par ailleurs « ces cinéastes partagent fréquemment producteurs et techniciens qui concourent largement à la formation d'un univers commun »<sup>25</sup>. On retiendra, entre autres, les noms des chefs opérateurs Reinhold Vorschneider ou Hans Fromm, ceux des ingénieurs du son Andreas Mücke-Niesytka, Johannes Grehl ou de la monteuse Bettina Böhler.

*In My Room* (2018) est le quatrième film après *Bungalow* (2002), *Montag (Montag kommen die Fenster, 2006)*, *La maladie du sommeil (Die Schlafkrankheit, 2011)* du très talentueux Ulrich Köhler, qui fut au début des années 2000 l'un des cinéastes de ce que l'on nommait à l'époque « L'école de Berlin ». U. Köhler construit une œuvre d'une grande cohérence, tant d'un point de vue formel que d'un point de vue thématique. Il questionne à chaque fois la perte des repères et d'identité à travers des récits de fuite en avant où le quotidien est bousculé par une inquiétante étrangeté. *Bungalow* est littéralement un récit de désertion (un jeune homme déserte le service militaire, rentre au domicile familial et dans sa vacance « drague » la petite amie de son frère). Dans *Montag*, dont la petite dramaturgie est l'attente de fenêtres commandées qui jamais n'arriveront, une femme quitte sans raison le foyer familial pour une errance vers la montagne, vers un hôtel hors du monde où la temporalité est suspendue dans un non-temps. Pour *La Maladie du sommeil*, (jamais distribué en France malgré un Ours d'argent à Berlin) l'ambition est plus grande. Il y est question d'un médecin allemand qui vit au Cameroun avec sa femme où il dirige un projet de lutte contre la maladie du sommeil. Il y est question aussi d'une double torpeur, d'une maladie du sommeil : celle de l'Afrique (de la première décennie des années 2000, avant que ne s'éveillent des forces vives), celle des Européens implantés en Afrique, incapables de se défaire de leurs réflexes colonialistes. Köhler évite deux écueils, ceux de la condescendance et du didactisme. Devant sa caméra la nature passe du stade apprivoisée à quelque chose de plus en plus fantasmagorique. Les films de Köhler ne visent par ailleurs pas les portraits psychologiques. Ce qui intéresse le réalisateur, c'est la représentation filmique du processus de déréalisation qu'un « pas de côté » par rapport à la société peut engendrer. Son dernier film *In My Room* est selon le cinéaste lui-même une histoire réaliste avec un point de départ qui ne l'est pas. Le film reprend la structure en deux blocs de ses films précédents, deux parties de durée égale. Une ellipse prend en charge le mouvement de bascule qu'exécute le film à mi-chemin et place son héros Armin entre déréalisation et ontophanie. Le début d'*In My Room* est post-apocalyptique. Armin travaille comme caméraman free lance chargé de filmer caméra à l'épaule une réunion politique. Il confond les boutons on/off. Loser ou individu exposé aux affres du désenchantement de l'ère néo libérale, il se réveille un matin après la mort de sa grand-mère dans un monde *menschenleer*, vidé de ses habitants. Des motos jonchent les rues, des moteurs continuent de vrombir, les chiens et le héros sont les seuls survivants du « grand effondrement ». On pense immanquablement au philosophe et urbaniste français Paul Virilio (1932-2018) qui, il y a trente ans déjà, prédisait un monde déréalisé et déspatialisé, surexcité et survolté, appelant une

24. Plaquette de promotion par KMBO Distribution pour la sortie en France le 15 août 2018 du film *Une valse dans les allées* : « Une romance savoureuse avec les stars du cinéma allemand ».

25. Pierre Gras, *op. cit.*, p. 118.

apocalypse ultime. On pense plus récemment au philosophe Hartmut Rosa et à ses deux notions de « stabilisation dynamique » et de « résonance »<sup>26</sup>. Face à la « perte du monde » qui a pour symptôme l'état de dépression et de *burn-out* généralisé, H. Rosa oppose ou plutôt propose un désir à la fois premier et originaire, celui de « résonance », qui est une forme de relation au monde associant affection et émotion, dans laquelle le sujet et le monde se transforment mutuellement. Churchill citait volontiers la phrase selon laquelle « L'optimiste est quelqu'un qui voit une chance derrière chaque calamité ». La chance derrière la calamité est pour le cinéaste Ulrich Köhler précisément notre capacité à nous réinventer. Dans la seconde partie de son film s'opère à l'écran quelque chose de puissant et d'indéfinissable qui laisse le spectateur médusé. Pour Armin, dans cet environnement laissé à l'abandon, où la nature reprend ses droits sur les vestiges d'un hyperconsumérisme dépassé, advient une révélation à lui-même de son être et à nous spectateurs la possibilité d'être autrement, dans une forme de poésie et de liberté. Une même ontophanie s'était produite dans le film *Western* (2016) de Valeska Grisebach, autre très talentueuse réalisatrice de Berlin<sup>27</sup>. Son film a été montré à Marseille où elle est venue présenter son film. Par la présence des lieux, par la corporéité de l'acteur principal de *Western* – « naissait » à lui-même Meinhardt Neumann, personnage taiseux, rustre, prosaïque. Aux prises avec les *topoi* du western, ses potentialités romanesques s'actualisaient et il acquérait peu à peu la prestance d'un grand acteur américain. Le chef opérateur du film Bernhard Keller n'était pas étranger à ce petit miracle.

*Transit* est le dernier film de Christian Petzold, le dernier des films projetés au festival de Marseille et le troisième de sa trilogie de films historiques après *Barbara* (2012) et *Phoenix* (2014). Christian Petzold est un cinéaste allemand majeur. *Transit* (2018) constitue un prolongement de son œuvre, et un affranchissement aussi. Il est l'adaptation du roman éponyme d'Anna Seghers, publié en 1944. Dans son roman Anna Seghers fait le récit de sa propre expérience de réfugiée et celui d'une usurpation d'identité. On retrouve dans le film de C. Petzold tous ses thèmes de prédilection : la fuite, l'identité, les fantômes, l'exil. Le cinéaste a été sensible à cette époque (les années 1940) qui permettait tous les changements d'identité et au beau mécanisme inventé par A. Seghers : un jeune Allemand endosse la personnalité de l'écrivain Paul Weidel, se voit doté de deux identités mais s'efface peu à peu de lui-même pour donner vie au fantôme de l'écrivain. C. Petzold est par ailleurs préoccupé par la situation des migrants dans l'Allemagne d'Angela Merkel et choisit d'actualiser la question des réfugiés en transposant le récit d'A. Seghers dans le Marseille d'aujourd'hui. Marseille est un réservoir narratif fort qui séduit Petzold. Il en capte l'univers chromatique chaud, qui contraste avec ses films précédents dont l'action se situe en Allemagne : *Contrôle d'identité (Die innere Sicherheit)*, (2000), *Dangereuses rencontres (Toter Mann)* (2002), *L'ombre de l'enfant (Wolfsburg)* (2003) ou *Fantômes (Gespenster)* (2005). Dans la ville le cinéaste a eu envie de faire un film à la volée, dans la rue, avec une forme d'étrangeté. Le film est énigmatique et le spectateur fait fausse route en tentant de déchiffrer l'analogie entre l'hier du roman et l'aujourd'hui de notre réalité. C'est plutôt l'anachronisme qui séduit Petzold, c'est-à-dire la façon de repenser, dans les images, les rapports de notre Maintenant avec l'Autrefois, de

26. Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. (Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung), traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018.

27. Martine Floch, Compte-Rendu de *Western*, Histoire@Politique, Revue du Centre d'Histoire de Sciences Politiques, n° 35.

retrouver en filigrane la figure de Walter Benjamin, l'instigateur de la pensée de l'anachronisme. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman évoque des spectres, ces réfugiés qui ne font que revenir car « nous sommes tous les enfants de migrants et les migrants ne sont que nos parents revenants, fussent-ils lointains<sup>28</sup> ». C. Petzold réaffirme la nécessité de la fiction pour une question centrale à ses yeux, la question migratoire. *Transit* est son premier film à intervenir dans un débat public actuel.

En **conclusion** du parcours de notre corpus, c'est à un autre corpus de films que nous pensons. Celui que constituait « *Allemagne 09. Sur l'état de la nation allemande* » (*Deutschland 09. Zur Lage der deutschen Nation*), (2009). L'instigateur de ce film collectif composé de 13 courts-métrages – documentaires et films de fiction – réalisés par 13 cinéastes allemand.e.s issus d'horizons différents – était Tom Tykwer. L'analyse de ce film<sup>29</sup> réalisé dans un contexte différent, à la fois difficile et serein (difficile d'un point de vue économique et social, serein dans une Allemagne qui s'est normalisée et aurait retrouvé un rapport pacifié à son passé), était féconde : elle permettait d'envisager les postures et affects de ces treize films, les lieux et les non-lieux de la nation et du cinéma allemands, les thèmes présents ainsi que les thèmes absents. Les affects y étaient la déclinaison d'une dysphorie : absence de désir, pessimisme, corps et âmes malades, *Trostlosigkeit*, *Sehnsucht*, *Unbehagen*. Les thèmes qui traversaient les 13 films, attestaient ce mal-être, dont le dénominateur commun était qu'il était inassignable. Dix ans plus tard, il semblerait que les films allemands s'ancrent davantage dans la réalité mondiale et celle de leur pays. Ce qui vaut pour le cinéma allemand vaut aussi pour les cinémas suisse et autrichien. Les thèmes récurrents des films de l'édition 2018 du festival de Marseille sont la question migratoire, l'exil, le statut de migrant ou d'exilé (*Transit*, *Eldorado*), la violence faite aux femmes (*Eldorado*), le terrorisme (celui des années 1970, des années de plomb), la déconstruction du populisme (*Waldheims Walzer*), le retour du refoulé et le phénomène de désinhibition, qui font écho à la montée actuelle des populismes, les mythes revisités (Ingmar Bergman, Romy Schneider), la solitude des êtres, l'identité (Romy Schneider), le néolibéralisme et le monde postapocalyptique, l'écologie (*In My Room*), l'utopie et la vie à réinventer (*In My Room*).

Les écritures et les moyens cinématographiques mis en œuvre dans ces films y sont différents aussi, conventionnels et classiques ou plus audacieux et inventifs, avec des degrés divers d'exigence ou de complexité. Ce panel de films, aussi réduit soit-il, a toutefois permis de donner un aperçu de la diversité de la production dans les trois pays germanophones et de la façon dont le cinéma envisage notre monde pour dialoguer avec le spectateur. Les sept films montrés à Marseille ont rencontré leur public. Pour le film d'ouverture, *Les Années de plomb*, les places manquaient. À l'heure de Netflix, on ne peut que se réjouir de voir des queues se former devant les salles de cinéma marseillaises et de l'intensité des discussions suscitées par les films. Pierre Gras<sup>30</sup> rappelle la responsabilité particulière de la France dans la reconnaissance de l'importance des œuvres allemandes, par le statut intellectuel dont y jouit le cinéma. Il rappelle aussi le rôle des festivals comme possibilité d'accès aux œuvres. Mission accomplie pour Kino Visions de Marseille.

28. Georg Didi-Huberman, Niki Giannari, *Passer coûte que coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 32.

29. Martine Floch : « Allemagne 2009 : grand corps malade ? Le cinéma peut-il représenter la nation ? », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 195, janvier-mars 2011, p. 100-115.

30. Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder*, op. cit., p. 302.