

La nouvelle voie de la « nouvelle voix »

François Baby

Volume 18, Number 1, Spring–Summer 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500677ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500677ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Baby, F. (1985). La nouvelle voie de la « nouvelle voix ». *Études littéraires*, 18(1), 79–95. <https://doi.org/10.7202/500677ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LA NOUVELLE VOIE DE LA « NOUVELLE VOIX »

françois baby

**Pour essayer de comprendre la naissance du
nouveau cinéma allemand.**

À peine dix ans après la guerre, l'Allemagne, cette malheureuse « mère blafarde »¹, était parvenue à quitter ses hardes et son teint livide et terreux pour retrouver sa place parmi les grandes nations du monde. Si ce qu'on a appelé « le miracle allemand » a touché rapidement la plupart des domaines de la vie allemande, il en a été différemment pour le cinéma qu'il a atteint beaucoup plus tard. De fait, il faudra attendre vingt ans de médiocrité pour que se produise enfin Oberhausen et le bouleversement qui suivit et qui permit la naissance du « jeune cinéma allemand », celui qu'on a appelé souvent « la nouvelle voix » (celle des jeunes cinéastes), et qu'on considère maintenant comme un des grands cinémas du monde.

C'est la genèse de ce renouveau cinématographique que nous allons évoquer ici en rappelant les circonstances qui l'ont vu naître et se développer.

Le cinéma allemand d'après-guerre (1948-1966)

C'est donc dans un climat social d'apocalypse que le cinéma allemand d'après-guerre a repris vie. Deux facteurs principaux ont joué un rôle déterminant dans son évolution,

rôle qui a d'ailleurs failli lui être fatal : *l'emprise américaine* et certaines retombées de l'idéologie qui a présidé à *l'effort de reconstruction nationale*.

L'influence américaine

L'Amérique a souvent une vision manichéenne des choses, particulièrement en politique internationale. C'est donc avec cette façon de voir simpliste et assez immature qu'elle entreprend de « ré-éduquer » l'Allemagne d'après-guerre en l'embarquant de gré ou de force dans une sorte de croisade d'évangélisation démocratique. Pour les Américains, la « réhabilitation » de l'Allemagne impliquait nécessairement une rupture complète et définitive avec certains aspects de son passé qui, aux yeux de l'Amérique, avaient eu une influence si funeste sur les événements récents, il s'agissait somme toute de la soustraire à cette « emprise du mal » en lui enseignant les bienfaits de la démocratie, de la libre entreprise, et des vertus sociales, etc. tels que définis dans *l'américan way of life* et surtout, dans *l'américan way of thinking*. Ce long processus de « purification » devait nécessairement déboucher sur une réforme en profondeur et à l'américaine des institutions, des structures sociales et des mentalités.

Les Américains ont toujours considéré que leur cinéma constitue probablement la meilleure illustration de leur façon de voir et d'être. Il est, en somme, l'incarnation par excellence du rêve américain et la preuve par 9 de sa réalité. Ils le voient comme le meilleur instrument de publicité ou de propagande dont ils disposent pour enseigner au reste du monde l'Amérique et ses vertus. C'est sans doute une des raisons pour laquelle (outre l'appât du gain) ils ont toujours insisté si farouchement pour qu'il puisse circuler librement et sans entraves partout dans le monde (le Québec en sait d'ailleurs quelque chose avec la loi 109). Même si maintenant la télévision avec ses séries et ses feuilletons a pris quelque peu la relève, le cinéma est toujours considéré, malgré tout, comme l'enfant chéri, le produit par excellence de cette grande *dream factory* qu'est la civilisation américaine.

En Allemagne, il fallait donc de toute nécessité que la « réhabilitation » se fasse par et avec le cinéma américain. Après tout, noblesse d'occupant oblige ! Il fallait non seulement occuper le pays mais aussi l'imaginaire collectif allemand.

D'autant plus d'ailleurs que l'évangélisation sociale ressemble beaucoup aux armées d'autrefois : les commerçants ne sont jamais bien loin derrière. Les *majors* américaines sont non seulement boulimiques, mais elles ont aussi un flair extraordinaire pour sentir venir le vent de l'argent et ce parfum les grise à leur enlever tout scrupule. Il y avait là un marché incroyable dont il suffisait de s'emparer et on disposait d'un stock considérable de films produits aux États-Unis pendant la guerre et qui n'avaient forcément pas été vus en Allemagne. Le problème de la langue pouvait être facilement résolu en confiant le doublage à des comédiens ou à des comédiennes allemands, ce qui contribuerait à « donner du travail à des gens qui n'en avaient pas... ». Le tout assujetti bien entendu d'une « défense d'interdire » le cinéma américain.

Ce qui ne devait être au début qu'une simple tête de pont cinématographique est rapidement devenu une occupation massive, qui dure toujours d'ailleurs. Elle a failli littéralement asphyxier le cinéma allemand.

L'effort de reconstruction nationale

L'Allemagne n'avait évidemment pas beaucoup le choix d'accepter ou de refuser la philosophie d'évangélisation démocratique américaine, mais elle n'en avait pas moins décidé d'essayer de tout faire pour réaliser à *sa façon* la reconstruction nationale. Il fallait tout reconstruire en même temps : les villes, les infrastructures, l'économie, les institutions, la vie culturelle, les valeurs, les échanges entre les humains, la nation, la société elle-même, etc., mais elle entendait que cette reconstruction porte le sceau *made in Germany*.

C'est là que survint ce qu'on a appelé depuis le *miracle allemand*. Dans un effort quasi sans précédent de solidarité nationale, toutes les forces vives de la nation se sont unies avec une détermination et une énergie incroyables pour rebâtir l'Allemagne et lui permettre de retrouver le plus rapidement possible sa place.

Évidemment, le cinéma allemand avait été lui aussi « réquisitionné » et on l'avait appelé à jouer un rôle de premier plan dans cet effort collectif.

Les Allemands croyaient que la «réhabilitation» de leur pays à leurs propres yeux et aux yeux du monde impliquait un *changement d'image* radical, une sorte de ravalement en profondeur des mémoires. Il fallait montrer à tous que l'Allemagne était et avait toujours été autre chose que nazisme, tueries, camps de la mort, SS et Gestapo et on chargeait le cinéma de le faire.

Il faut se rappeler que le cinéma était alors, avec la radio, le grand médium de communication de masse. Il était donc normal qu'on fasse appel à lui pour alimenter massivement les imaginaires collectifs d'images plus valorisantes du passé. Et c'est ce qu'il fit.

Mais on lui confia aussi un second rôle : celui d'évacuer le nazisme de la mémoire collective allemande. On se plaisait en effet à croire qu'une telle monstruosité ne pouvait pas avoir de racines profondes dans les mentalités. On aimait mieux penser qu'il s'agissait d'un accident de l'histoire, d'une bavure, somme toute, sans assises profondes et que la meilleure façon de le faire mourir et de l'empêcher de réapparaître était de tourner la page, d'en parler le moins possible, et, si on le faisait, de s'efforcer d'en décrire toute l'horreur, sans chercher à expliquer et encore moins à comprendre. Il s'agissait en définitive de laisser le nazisme sortir des mémoires et il mourrait avec l'oubli.

La vitalité

Le cinéma allemand y trouva rapidement une vitalité incroyable, en nombre en tout cas, puisque dès 1954, l'Allemagne fédérale produisait déjà environ 100 longs métrages par année, avec un sommet de 128 en 1955. Il y avait alors plus de 7000 salles de cinéma en Allemagne fédérale et les Allemands allaient au cinéma en moyenne seize fois par année!² L'activité cinématographique était cependant encore largement dominée par les Américains puisque, sur les 566 films montrés cette année-là dans les cinémas allemands, près de la moitié, soit 232, étaient d'origine américaine³.

Cette vitalité s'explique en partie aussi par l'aide que l'État allemand accorda à la distribution à partir de 1950 et à la production à partir de 1952. Le cinéma allemand connaissait un tel dynamisme qu'on était même parvenu à ressusciter la

fameuse UFA⁴ d'avant-guerre et ce, malgré la vive opposition des Américains qui, redoutant que l'Allemagne ne redevienne trop forte, interdisaient la création de toute structure centralisée dans quelque domaine que ce soit. L'UFA est d'ailleurs devenue pour un temps la plus importante entreprise cinématographique d'Europe.

On trouve de tout dans la production généralement assez médiocre de cette période : surtout des films de guerre, des films sur la vie rurale (les « Heimatfilme », ou films de terroir), plusieurs « remakes », des comédies sentimentales, des films policiers et même quelques westerns, sans oublier bien entendu d'affreux films pornos.

Les films dits de guerre sont en général dominés par une sorte de grande thèse : une quasi-obsession de vouloir montrer qu'il fallait distinguer entre Allemands et nazis, de rappeler que tous les Allemands n'étaient pas nazis, que beaucoup avaient contesté le régime nazi souvent même au prix de leur vie, que les horreurs et la barbarie n'étaient le fait que d'un petit nombre, que pendant ce temps, beaucoup d'Allemands avaient su conserver ces valeurs humaines et de civilisation enracinées si profondément dans l'âme allemande et qui avaient toujours fait l'admiration du monde entier.

Ces films appartiennent à deux catégories. Il y a d'abord des films sur l'armée allemande de métier qui montrent des officiers et soldats allemands sous un jour favorable en exaltant chez eux les grandes vertus militaires que sont l'honneur, le sens du devoir, l'attachement à la patrie, le respect de la personne, et même une certaine magnanimité envers l'ennemi. Dans cette catégorie on trouve des films comme « 0815 » (une comédie antimilitariste qui eut d'ailleurs beaucoup de succès), « Les Chacals meurent à l'aube » de Paul MAY, « Le Dernier pont » et « Le Général du Diable » de Helmuth KAUTNER et « C'est arrivé le 20 juillet » et « La Fin d'Hitler » de Georg Wilhelm PABST⁵.

Les films de guerre de la deuxième catégorie témoignent d'une idéologie encore plus manichéenne. Ils montrent invariablement de « bons » soldats et de « bons » officiers de l'armée allemande eux-mêmes aux prises avec de « méchants » nazis, (« Canaris », « Les Renards verts », « La Légion Condor », etc.). Il s'agit dans l'ensemble d'une production assez simpliste, sans envergure ni grande portée.

Outre les films de guerre, il y a eu aussi pendant cette période le cinéma rétro de la nostalgie constitué par un nombre important de «remakes» de succès du cinéma allemand des années 20 et 30: *L'Ange bleu*, *Rose Berndt*, *La Chauve-souris*, *Le Congrès s'amuse*, *Le Chemin du Paradis*, *La Fille aux vautours*, *Variétés*, etc.⁶. Nostalgie d'un passé, d'une certaine grandeur, oubli, évasion... ? Qui sait ?

Même s'il se défend d'être une «traumfabrik», l'ensemble du cinéma allemand d'après-guerre est plutôt fade et archi-conventionnel. Il montre en réalité une Allemagne de celluloid⁷, tout en image, une sorte de trompe-l'œil qui rappelle trop le décor de cinéma, sans profondeur et sans personnalité. Comme le fait remarquer J. Sandford avec beaucoup d'à propos, «il peignait les effets du National socialisme dans toute leur horreur» mais on ne s'y interrogeait nullement sur «ses causes»⁸. Toute l'opération sentait trop les relations publiques et la publicité. À de rares exceptions près (comme certains films de Pabst, par exemple), ce cinéma très *Hollywood-on-the-Rhine* avait la plupart du temps un style ronflant, collant et trop léché qui servait à enrober une continuité elle-même déjà trop sirupeuse. Ces films du *make-believe* allemand sentaient et goûtaient décidément trop le chocolat d'une *sweet movie*⁹ pour passer à l'histoire autrement que comme intermède.

Le déclin

Au début des années 60, trois facteurs allaient se conjuguer et jeter le cinéma allemand dans une crise grave : la *médiocrité de la production*, la *vague pornographique* et le *développement de la télévision*.

Petit à petit, le cinéma allemand s'était donc réfugié dans la médiocrité. Et ce, même si les gouvernements avaient commencé, à partir de 1951, à appliquer certaines politiques visant en principe à encourager la qualité. À ce titre, un producteur pouvait obtenir certains avantages fiscaux fort intéressants si le bureau de Wiesbaden chargé d'évaluer les films (le «Filmbewertungsstelle Wiesbaden») classifiait son film dans la catégorie «wertvoll» (valable) ou «besonders wertvoll» (spécialement valable)¹⁰. En pratique, ces politiques eurent l'effet contraire de ce pourquoi elles avaient été instituées. Pour éviter le plus possible la critique, le Bureau

d'évaluation avait tendance à favoriser davantage les films conventionnels et sans personnalité et surtout, qui ne soulèveraient pas de controverses dans l'opinion publique. Des mesures initialement prévues pour encourager la qualité étaient donc malheureusement devenues, dans la pratique, une sorte d'incitation à la médiocrité.

Un peu partout dans le monde, il y avait eu le «virage pornographique»; il gagna bien entendu l'Allemagne et encore, avec beaucoup de vigueur. Une partie importante de la production cinématographique allemande se tourna alors vers la pornographie. Les films pornos allemands se mirent à envahir les écrans du monde avec leurs «louves SS» nymphomanes, leurs épouses esseulées érotomanes ou leurs collégiennes en rut certainement plus compétentes en matière de sexe que dans les disciplines académiques. C'était payant, même très payant pour l'Allemagne, mais c'était mauvais et dégradant. Avec la pornographie, toute une autre tranche de la production cinématographique allemande avait pris elle aussi une tangente vers le bas, c'est le cas de le dire.

Finalement, il y eut aussi la télévision qui se développa à une vitesse fulgurante à travers le pays durant les années 60 et qui devint une concurrente féroce pour le cinéma de salle que le public allemand se mit à désertier. En moins de vingt ans, la fréquentation moyenne des salles de cinéma passa de seize fois par année par personne, à moins de deux fois : il y avait de quoi s'alarmer.

Le cinéma allemand était donc en pleine crise et la production était si mauvaise qu'au Festival du Film de Berlin de 1961, le ministre allemand de l'Intérieur décida de n'accorder aucun prix cette année-là car, disait-il, aucun film allemand n'avait la qualité voulue pour en mériter un ! C'était tout dire.

La « nouvelle voix » (1962-)

Un peu partout dans le monde, pendant ce temps, le cinéma traditionnel se lézardait. Le «cinéma de papa» ou de «grand-papa» éclatait sous la pression des forces vives du renouveau. C'était la «Nouvelle Vague» en France, le «New Cinema» en Angleterre et le cinéma «underground» aux États-Unis.

En 1958, C. Chabrol avait réalisé *Le Beau Serge* et en 1959 *Les Cousins*; la même année, F. Truffaut avait pour sa part réalisé *Les Quatre cents coups*. L'année suivante, J.L. Godard réalisait *À bout de souffle*. En 1958, A. Resnais avait réalisé *Hiroshima mon amour* et en 1961, *L'Année dernière à Marienbad*.

L'Allemagne n'avait pas encore été gagnée par ce vent de changement et le « Opas Kino » régnait toujours en maître. Mais il présentait des signes de sénilité qui ne trompaient pas sur l'imminence de son déclin. Un vent de fronde soufflait déjà depuis un certain temps dans les coulisses, qui ne manquerait pas de gagner bientôt les plateaux.

Le manifeste d'Oberhausen

Pendant que leurs aînés s'occupaient à faire le cinéma que l'on sait, plusieurs « jeunes » auteurs, cinéastes et réalisateurs allemands, comme Alexander Kluge, HansJürgen Pohland, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft, Franz Josef Spieker, Jean-Marie Straub (d'ailleurs français d'origine), etc. réalisaient des courts métrages originaux, novateurs, bien faits et très intéressants. Cependant, la production de longs métrages leur était en pratique inaccessible car, pas plus que leurs jeunes collègues français avant la nouvelle vague, ils ne parvenaient à intéresser les producteurs allemands à leurs projets et à obtenir d'eux les crédits nécessaires à la réalisation des longs métrages qu'ils avaient en tête. Pour eux, l'horizon était donc complètement bouché.

À chaque année depuis 1955, ils se réunissaient à Oberhausen, dans la Ruhr, à l'occasion du festival du court métrage (le « Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen »), pour projeter leurs œuvres en public et échanger entre eux. D'année en année ils dénonçaient avec de plus en plus de vigueur le refus de l'industrie cinématographique allemande du long métrage de leur ouvrir ses portes. Au festival de 1962, ils décidèrent de passer à l'action, et le 28 février, vingt-six jeunes réalisateurs, producteurs, acteurs et techniciens s'unirent et signèrent une déclaration commune proclamant la mort du vieux cinéma traditionnel allemand et la naissance d'un nouveau cinéma, tout en réclamant qu'on leur permette de le faire. Cette « proclamation » connue depuis sous le nom

de « *manifeste d'Oberhausen* » allait bientôt avoir des conséquences capitales pour le cinéma allemand. En voici une traduction :

L'effondrement du cinéma traditionnel allemand retire enfin sa base économique à une tournure d'esprit que nous refusons. De ce fait, le nouveau cinéma a une chance de vivre. Les courts métrages de jeunes auteurs, réalisateurs et producteurs ont remporté au cours de ces dernières années un grand nombre de prix dans les festivals internationaux, et ils ont été reconnus par la critique internationale. Ces œuvres et leur succès montrent que l'avenir du cinéma allemand est entre les mains de ceux qui ont prouvé qu'ils parlaient un nouveau langage cinématographique. De même que dans d'autres pays, en Allemagne aussi le court métrage est devenu le champ expérimental du long métrage. Nous proclamons notre volonté de créer le nouveau long métrage allemand. Ce nouveau cinéma a besoin de nouvelles libertés. Liberté à l'égard des conventions habituelles de la profession. Liberté à l'égard de l'influence de l'associé commercial. Libération de la tutelle des groupes d'intérêts. Nous avons des idées concrètes intellectuelles, formelles et économiques en ce qui concerne la production du nouveau cinéma allemand. Nous sommes prêts à en supporter les risques économiques. Le vieux cinéma est mort. Nous croyons au nouveau.

Oberhausen, 28 février 1962^{11 12}

Même s'il survenait dans un contexte qui aurait dû normalement être plutôt favorable au changement — le cinéma allemand était en crise profonde et plusieurs entreprises qui lui étaient reliées avaient même fait faillite — le « manifeste » a mis tout de même un certain temps avant d'avoir des suites tangibles. On ne change pas aussi facilement des habitudes anciennes, surtout quand des intérêts financiers aussi puissants sont en jeu. Cependant, on le voit bien aujourd'hui, il a été véritablement le point de départ d'un bouleversement profond, d'une formidable explosion qui allait amener la naissance du nouveau cinéma.

Dans ses énoncés de principes, le manifeste d'Oberhausen a des implications fondamentales pour trois secteurs fondamentaux de la production cinématographique : l'aspect formel, l'aspect économique et l'aspect socio-politique ; nous nous attarderons aux deux derniers.

L'aspect économique

Rappelons-le, les jeunes cinéastes allemands ne pouvaient donc en pratique réaliser leurs longs métrages, et ce, malgré la participation importante de l'État au financement de la

production. Les producteurs se méfiaient d'eux qui s'opposaient à la façon de faire de leurs aînés, refusaient de traiter les sujets conventionnels du cinéma allemand, c'est-à-dire ceux qui « marchent bien » auprès du grand public, et poussaient l'outrecuidance jusqu'à refuser les structures de production de l'industrie cinématographique allemande qu'ils jugeaient trop lourdes et étouffantes pour la créativité.

À cet égard, Oberhausen dira après avoir rappelé « l'effondrement du cinéma traditionnel allemand » que le « nouveau cinéma a besoin de *nouvelles libertés*. Liberté à l'égard des *conventions habituelles de la profession*. Liberté à l'égard de l'*associé commercial*. Libération de la *tutelle des groupes d'intérêt*. »... « Nous sommes prêts à en supporter les *risques économiques*. »^{11 12} En clair, ce qu'on souhaite, c'est que l'État permette aux jeunes de réaliser leurs premiers longs métrages, en participant directement à leur financement. On souhaite aussi que son assistance financière aille par la suite au cinéma de qualité et non au cinéma alimentaire.

La dimension socio-politique

C'est sans doute la dimension principale et celle qui est, à mon avis, la plus intéressante dans le manifeste d'Oberhausen. Pour ne pas effrayer davantage, on a choisi de l'inscrire plutôt en filigrane qu'en clair dans le texte. Mais la suite des événements ne trompe pas, les sujets traités par l'ensemble du nouveau cinéma allemand issu d'Oberhausen montrent clairement que c'était bien la dimension qu'on voulait privilégier.

À ce moment l'Allemagne est en émoi : il y a une remontée spectaculaire du nazisme dans l'opinion publique allemande. La technique américaine du *white wash* n'avait manifestement pas donné ce qu'on attendait, au contraire, pas plus d'ailleurs que la technique du *never forget, but speak no more*¹³ qu'on lui avait appliquée.

Le nazisme était là, bien vivant et encore capable de séduire, faisant la preuve qu'il n'avait pas été, comme on se plaisait à le penser, un simple accident de l'histoire qu'il suffisait d'oublier pour l'effacer. Il correspondait à quelque chose de beaucoup plus profond auquel le jeune cinéma allemand voulait s'attaquer. Michel Duvigneau¹⁴ rappelle à ce

sujet les propos d'un des principaux cinéastes du nouveau cinéma allemand, Volker Schlöndorff : « le cinéma nouveau ce n'est pas la caméra au plafond, le montage saccadé et le reste », mais c'est, continue Duvigneau en prolongeant la pensée de Schlöndorff « d'abord la liberté de créer sans être inféodé au pouvoir financier, la liberté de parler de sujets tabous (nazisme, xénophobie, brutalité, bestialité...) qui sont autant de plaies restées ouvertes dans la sensibilité allemande, et que les jeunes cinéastes veulent "à tout prix" cautériser pour n'en plus porter la culpabilité. »¹⁴

Mais il y a chez eux beaucoup plus qu'un désir de déculpabilisation, il y a aussi une volonté arrêtée d'éradication. Ce n'est pas en le taisant qu'on parviendra à arracher le fascisme de l'âme des sociétés, pensent-ils, c'est au contraire en le montrant à l'œuvre dans ce qu'il a de plus quotidien, en mettant en lumière ce que j'appellerai *le fascisme ordinaire* dont les ferments sont en chacun de nous et qui ne demande qu'à se libérer et à s'institutionnaliser avec la montée des intolérances. Conscient que c'est en en parlant et en le montrant, en cherchant, cette fois, moins les quoi que les comment et les pourquoi, qu'on avait le plus de chance de faire disparaître le fascisme. Le nouveau cinéma allemand a entrepris de le faire avec beaucoup de courage et de lucidité. Au sujet de son film *Les Désarrois de l'élève Torless*¹⁵, V. Schlöndorff dira qu'il a voulu montrer « les tendances faustiennes de l'âme allemande, cette sorte de déséquilibre »¹⁴. Ce à quoi Duvigneau ajoutera

c'est le nazisme en toile de fond, perpétuellement [...]. Et exorciser le nazisme latent, c'est pour les jeunes cinéastes allemands : retracer le cheminement du bourreau, défendre la victime, non par la pitié, mais en démontant les rouages de tendances humaines qui ne demandent qu'à renaître¹⁴

Ce sera une des préoccupations majeures de ce nouveau cinéma et ce sera, à mon avis, un de ses plus beaux fleurons.

Le financement

La retombée la plus immédiatement visible du manifeste d'Oberhausen a été sans doute la création en 1965 du « Kuratorium junger deutscher Film » (Comité du jeune cinéma allemand, c'est de là d'ailleurs que le nouveau cinéma allemand

a tiré son nom : « jeune cinéma allemand »). Cet organisme financé à ce moment par l'État fédéral avait reçu pour mandat d'aider au financement des premiers longs métrages des nouveaux cinéastes en leur consentant des prêts sans intérêt importants (300 000 DM en moyenne, selon J. Sandford⁸). Au cours de ses trois premières années d'existence, le « Kuratorium » a financé pas moins de vingt longs métrages de « jeunes cinéastes » dont plusieurs sont devenus par la suite des cinéastes de premier plan.

Parmi les réalisateurs de cette époque très riche, on retrouve tous ceux qu'on a appelés « la génération d'Oberhausen » : Peter Fleischmann, Alexander Kluge, Klaus Lemke, George Moorse (américain d'origine), Edgar Reitz, Johannes Schaaf, Peter Schamoni, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub, etc.

Et ce sont tout de suite les premiers succès internationaux : *Les Désarrois de l'élève Torless*, le premier long métrage de Volker Schlöndorff, primé à Cannes en 1966, et *Anita G.*, le premier long métrage d'Alexander Kluge, qui reçoit le prix spécial du jury, à Venise, en 1966.

Oberhausen avait donc eu raison.

Le Ressac

Mais le support accordé par l'État au jeune cinéma ne tarda pas à soulever de vives protestations de la part du reste de l'industrie cinématographique allemande. On affirmait que l'état n'avait pas le droit de favoriser un secteur au détriment des autres avec des fonds publics. Après un puissant lobbying de ceux qu'on appellera plus tard « le cartel des navets », l'Industrie obtint en 1968 l'adoption d'une nouvelle loi, la « *Filmförderungsgesetz* » (Loi d'aide au cinéma) qui changea considérablement les règles du jeu, au détriment du nouveau cinéma et à l'avantage du cinéma traditionnel. Le « Kuratorium » passait sous l'autorité des Lander et on lui cassait les reins en coupant son budget annuel de moitié.

Par ailleurs, on créait un fond de soutien à la production cinématographique, alimenté par une taxe spéciale de 10 Pfennig perçue sur chaque billet d'entrée au cinéma (le « *Filmgroschen* »). Mais les règles utilisées pour octroyer ce soutien à la production furent très nettement désavantageuses

pour le jeune cinéma. En effet, un producteur pouvait obtenir automatiquement une prime allant jusqu'à 250 000 DM s'il avait produit un film qui, au cours des deux dernières années, avait engendré des revenus bruts de 500 000 DM. À cause des protestations véhémentes que cette clause souleva, on a d'ailleurs été obligé de ramener par la suite cette limite à 300 000 DM si le film avait mérité un grand prix à un festival international ou s'il avait reçu la classification « valable » ou « spécialement valable » du FBW.

En d'autres termes, il fallait déjà avoir fait de l'argent pour pouvoir avoir de l'argent ! Le cinéaste débutant qui n'avait jamais réalisé de film n'était évidemment pas éligible, pas plus d'ailleurs que les jeunes cinéastes qui produisaient des films n'attirant pas de très larges auditoires. Le cinéma commercial allemand sortait donc grand vainqueur de toute cette opération et des années difficiles s'annonçaient pour le jeune cinéma.

Et pourtant, ce sera pour lui une période très importante en terme de qualité. Malgré des moyens extrêmement limités, plusieurs nouveaux réalisateurs feront avec beaucoup de succès leurs premiers longs métrages de cinéma, parmi lesquels il faut noter : Rainer Werner Fassbinder, Reinhard Hauff, Werner Herzog, Peter Lilienthal, Werner Schroeter, Wim Wenders, Christian Ziewer, etc. Plusieurs d'entre eux sortaient d'ailleurs des premières promotions des deux grandes écoles allemandes de cinéma fondées en 1966 dans le sillage d'Oberhausen : l'École supérieure de cinéma et de télévision de Munich et l'Institut de cinéma et de télévision de Berlin.

À cause des difficultés énormes de financement devant lesquelles ils se retrouvaient à nouveau, les réalisateurs du jeune cinéma allemand se regroupent pour s'entraider. C'est l'époque des coopératives qui s'intéressent d'ailleurs non seulement à la production, mais aussi à la distribution, car le jeune cinéma allemand a beaucoup de difficultés à se faire distribuer. Fassbinder, Lilienthal et Schamoni fondent en 1968 la « Filmverlag der Autoren » à Hambourg. Au bout d'un certain temps, elle connaîtra malheureusement des difficultés financières très sérieuses et elle devra être complètement réorganisée en 1977. D'autres coopératives verront aussi le jour à Munich et à Berlin. Des réalisateurs s'associent aussi pour fonder leurs propres maisons de production : Halleluyah

Film (Fleischmann et Schlondorff), Tango Film (Fassbinder et Schmidt), Basis Film (Willutski et Ziewer), pour n'en citer que quelques-unes.

Fort heureusement, la loi de 1968 fut amendée substantiellement en 1974 pour permettre de favoriser davantage la réalisation de scénarios de qualité. L'État allait accorder maintenant son aide non plus à partir des gains du film précédent, mais en vertu de critères qualitatifs visant à reconnaître la valeur cinématographique et culturelle d'un film. En outre, depuis 1977, le budget du « Kuratorium » a été ramené à un niveau un peu plus acceptable, même s'il est encore nettement insuffisant.

L'apport de la télévision

Chose surprenante, si la télévision avait failli tuer le cinéma allemand, c'est elle qui allait venir au secours de la « nouvelle voie » et lui permettre de sortir du marasme économique où l'avait plongée la mise en application de la loi de 1968. La télévision allemande possède en effet une structure très décentralisée au niveau des Länder et avec ses diverses chaînes, elle pouvait constituer un débouché extrêmement intéressant pour le jeune cinéma allemand.

En 1974, en vertu d'une loi-cadre, le cinéma et la télévision signèrent un accord de coopération (le « Film-Fernseh Abkommen ») en vertu duquel la télévision allemande s'engageait à investir au delà de 34 millions de DM en quatre ans pour la réalisation de films en coproductions avec les producteurs de films allemands. Pour protéger le cinéma en salle, l'accord prévoit que les films ainsi coproduits devaient d'ailleurs nécessairement être sortis en salle depuis deux ans avant de pouvoir être projetés à la télévision (sauf si le producteur consentait à lever cette restriction). En outre, la télévision allemande s'engageait à verser annuellement au cinéma un million de DM pour permettre la réalisation de scénarios de qualité. Pendant ce temps, on continuerait bien entendu de produire ou de coproduire, comme par le passé, des films spécialement conçus pour la télévision (téléfilms). D. Sauvaget estime qu'en cinq ans, la télévision allemande a ainsi « investi 2 fois plus de capitaux dans la coproduction de films (indépendamment de ses téléfilms) que dans l'achat de

droits de diffusion de films préexistants »¹⁶. Ces accords ont été renouvelés par la suite avec certaines modifications.

C'est donc cette intervention massive de la télévision qui a permis au nouveau cinéma allemand de survivre et de se développer. Le cinéma constitue une partie très importante de la programmation télé, il est donc normal qu'elle lui retourne une partie des profits énormes qu'elle retire de l'exploitation des films.

En 1979, la loi d'aide de 1974 a été modifiée et des améliorations sensibles lui ont été apportées. Ainsi, les règles d'attribution de l'aide à la production ont été assouplies et on a institué un programme d'aide à l'élaboration des scénarios. En outre, les modalités de remboursement des prêts consentis par l'État sont devenues beaucoup plus libérales qu'avant.

Conclusions

Comme le faisait remarquer Ilse Heinle du Goethe-Institut de Montréal¹⁷, le nouveau cinéma allemand a sans doute été longtemps plus connu à l'extérieur du pays qu'en Allemagne même, où les succès commerciaux ont tardé à venir. Cette notoriété internationale s'explique sans doute du fait que dès 1966, il entreprit une carrière internationale en participant avec beaucoup de succès à la plupart des grands festivals du monde. Il a connu de ce fait une diffusion mondiale étonnante. La plupart de ses principaux auteurs ont atteint à l'extérieur une renommée telle qu'ils appartiennent maintenant au peloton de tête du cinéma mondial. Leurs œuvres sont connues et admirées dans la plupart des pays du monde¹⁸. Cela vient en partie sans doute de ce que les thèmes traités, comme le fascisme ordinaire, l'épouvantable pression que fait peser la société sur l'individu, le conformisme et la répression de la déviance, la marginalité et la solitude ne sont pas qu'allemands ; ils sont aussi le lot de toute l'humanité.

Le jeune cinéma allemand est un cinéma d'une extraordinaire diversité, où il n'est pas facile de discerner des traits communs. On a tant dit de ce cinéma, et on a tant médité aussi. Un fait cependant demeure certain : il compte parmi les cinémas les plus dynamiques au monde. Qu'on songe, par exemple que chaque année, quatre ou cinq nouveaux réalisateurs ou réalisatrices font surface, et qu'environ une centaine

d'auteurs sont actifs actuellement. P.W. Jensen estime à environ 300 le nombre d'auteurs qu'il a produits en quinze ans!¹⁹ c'est une réalisation dont bien peu de pays peuvent s'enorgueillir.

Université Laval

Notes

- ¹ Référence à la fois au film « Allemagne mère blafarde » de Helma Sanders-Brahms et à l'admirable texte du même nom de Bertolt Brecht que la réalisatrice a d'ailleurs placé en prologue à son film.
- ² *The German View*, 10 juillet 1963.
- ³ *Variety*, 15 juillet 1959.
- ⁴ UFA : « Universum Film Aktiengesellschaft » (La compagnie Univers Film), la très importante compagnie cinématographique allemande s'occupant de production, de distribution et d'exploitation de films, qui prit naissance à la fin de la première guerre mondiale et qui domina le cinéma allemand jusqu'à la deuxième guerre.
- ⁵ Sadoul, George, *Histoire Générale du Cinéma*, Denoel,
- ⁶ Sadoul, George, *Histoire du Cinéma mondial*, Flammarion,
- ⁷ Expression utilisée pour désigner quelque chose qui a une existence davantage dans l'image, que dans la réalité. On a dit, par exemple, du président Ronald Reagan, qu'il était « the great celluloid president ».
- ⁸ Sandford, John, *The New German Cinema*, Da Capo Press,
- ⁹ Référence à la séquence finale du film *Sweet movie* de Dusan Makavejev où, pour les besoins du tournage d'une publicité, on fait se vautrer complètement nu dans le chocolat fondu un des personnages principaux du film interprété par l'actrice Carole Laure.
- ¹⁰ Cet organisme, aussi désigné par le sigle FBW, fonctionne en vertu d'une entente entre les Lander.
- ¹¹ Jansen, Peter W., *Jeune cinéma allemand, Nouveau cinéma allemand*, Munich, Goethe-Institut, 1980.
- ¹² Pflaum, Hans Gunter et Prinzler, Hans Helmut, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Hanser.
- ¹³ C'est souvent l'attitude des institutions ou des pouvoirs publics face à des événements tragiques dans l'histoire d'une nation. Ce fut, par exemple, l'attitude suggérée au cours de la guerre par Lord Mallory à Lord Attlee au sujet du massacre de la forêt de Katyn.
- ¹⁴ Duvigneau, Michel, *Jeune cinéma 1960-70*, L'École des loisirs,
- ¹⁵ Schlöndorff, Volker, *Les Désarrois de l'élève Torless*, 1965.
- ¹⁶ Sauvaget, Daniel, *Le Jeune cinéma allemand — 1962-1980*. Conférence prononcée à Casablanca, Goethe-Institut, avril 1981.
- ¹⁷ À l'occasion de deux tables-rondes sur le nouveau cinéma allemand diffusées par la station CKRL-MF de Québec, à l'hiver 1983.

- ¹⁸ Outre l'excellent ouvrage de J. Sandford, le lecteur pourra aussi consulter le livre de Roger Manvell et Heinrich Frankel, *The German Cinema*, Praeger.
- ¹⁹ Sur le nouveau cinéma allemand, voir aussi Corrigan, Timothy, *New German Film*, University of Texas Press,