

Histoire(s) allemande(s)

en partenariat avec le Goethe Institut

avec le soutien de
Defa-Stiftung
German Films
ARTE

avec
Les 3 Luxembourg
et MK2 Beaubourg



Geschwindigkeit, Edgar Reitz, 1963

Le cinéma allemand, si l'on regarde au-delà des classiques et de quelques grands auteurs contemporains, n'est sans doute pas assez connu du public français. Et dans son histoire – pendant plus de 40 ans littéralement « coupée en deux » – le documentaire, dans la diversité de ses formes, a été partir intégrante, sinon le signe même, de ses renouveaux.

Cette rétrospective, ni « échantillonnage » ni « best of », tente de raconter quelques histoires (qui commencent au début des années 60) du documentaire allemand, d'en indiquer quelques lignes, d'en dégager quelques liens avec l'histoire du cinéma en général, et avec ce cinéma allemand qui témoigne aujourd'hui d'une énergique créativité. On y verra – c'est en tout cas ce qui en est espéré – de fructueuses transgressions des « genres », ou de joyeuses indifférences aux définitions normatives, de radicales revendications du cinéma direct, des expérimentations et des essais, une vision critique des représentations (et du cinéma) et du langage, et enfin, une réflexion constante et engagée sur l'Histoire. Ces histoires-là ne sont pas finies, et elles s'adressent au spectateur avec une passionnante et généreuse absence de complaisance, un profond désir d'échange, une devise qui pourrait être « je vois donc je pense » sans jamais négliger ni la sensibilité ni l'humour, un sens aigu de la capacité du documentaire à faire surgir de nouvelles histoires dans l'esprit d'un spectateur libre. (MP)

Histoire(s) allemande(s)

Bernard Eisenschitz

1961. Ferdinand Khittl termine son long métrage *Die Parallelstrasse (la Route parallèle)*, au dispositif bourgeois construit autour d'images enregistrées dans le monde entier pour des films de commande. *Notizen aus dem Altmühltal* de Strobel et Tichawsky, film ironique sur une poche de sous-développement économique dans la RFA du miracle économique, se voit refuser le certificat, nécessaire de fait à une sortie en salles, « pour raisons d'injure au tact et à l'humanité ». *Brutalität in Stein (Brutalité dans la pierre)*, premier court métrage d'Alexander Kluge, coréalisé par Peter Schamoni, sur l'architecture nazie, est présenté au festival d'Oberhausen. Peter Nestler tourne son premier film, un des plus beaux : *Am Siel (Au bord du chenal)*. Au début de l'année suivante, au festival d'Oberhausen, vingt-six cinéastes et écrivains signent une déclaration, proclamant (de manière très anticipée) la mort du vieux cinéma et leur foi en le nouveau. Ce « manifeste d'Oberhausen » très souvent évoqué est autant point d'arrivée que de départ. Suscité par un festival du court métrage, il englobe en tout cas les formes les plus diverses de cinéma, compte non tenu de la durée ou du mode, fiction ou non. Pendant les vingt ans qui suivent, quelques choses bougeront dans le cinéma ouest-allemand, et dans sa production documentaire.

Il n'y avait pas de cinéma de la réalité en Allemagne depuis le début des années 1930. L'Ouest héritait du *Kulturfilm* (désignation pompeuse du documentaire depuis les années 1920), l'Est s'efforçait d'émuler l'esthétique soviétique baptisée par antiphrase réalisme socialiste (on y revient un peu plus loin). En 1962, le rejet du cinéma traditionnel n'était qu'un cas particulier d'un refus de tout ce que la société ouest-allemande avait conservé d'idéologie et de personnel national-socialistes. L'émergence de jeunes cinéastes coïncide avec un sentiment de ne plus pouvoir continuer comme au « bon vieux temps », un sentiment de non-réconciliation, selon le titre du film fondateur du Jeune cinéma allemand. Histoire, mémoire et cinéma sont étroitement entremêlés dans leur préoccupations. Tourné vers l'indépendance et le réel, dans le droit fil de la Nouvelle Vague française, ce cinéma ne s'impose pas de barrières entre les genres, et la plupart des

filmographies passent aisément de l'un à l'autre. Moins riche que la française, la vague allemande fait en tout cas ressurgir des interrogations anciennes portées par des émigrés : Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht. Inédit en France à ce jour, *Theory of Film* de Siegfried Kracauer, compagnon de route de l'école de Francfort, sort en allemand en 1964. Ulrich Gregor et Enno Patalas ont publié en 1960 leur *Histoire du cinéma*, qui rappelle l'existence d'un passé antérieur à 1933. Certains iront le découvrir à la Cinémathèque française ou ailleurs, en même temps que le nouveau cinéma, le son direct, la voix des acteurs américains. Dans la non-fiction, les constellations qui se définissent ont peu à voir avec une idéologie stricte du documentaire, et celui-ci sera fréquemment un lieu de polémiques.

Les techniques de falsification du *Kulturfilm* se manifestaient d'abord par la mise en scène et la postsynchronisation. Alors que ses collègues cherchent à s'en détacher progressivement (plusieurs signataires d'Oberhausen sont des « documentaristes » établis), Peter Nestler est le premier à rompre, simplement et sans provocation : avec des plans contemplatifs et remplis de tension à la fois exprimant l'essence des lieux, des blocs formant une composition simple et complexe où image, son direct, musique et commentaire se relaient, sans que jamais les sons ne se superposent (si Nestler innove par la prise de son en direct, celui-ci est utilisé avec parcimonie dans les films terminés). La voix incarne une réflexion (dans *Am Siel*, c'est l'eau même qui parle), sans prétendre à l'objectivité ni à l'omniscience. Elle est nourrie par le rythme lent, le souffle du commentateur (généralement le réalisateur), voire par l'accent – autre tabou du cinéma allemand, fondé sur une dramaturgie héritée ou plutôt dévoyée du théâtre, et qui sera un peu plus tard (avec le son direct) un des motifs du scandale suscité par *Non réconciliés*, de Straub-Huillet. Comme beaucoup de ceux qui se sont préoccupés de la « rédemption de la réalité physique » (selon le sous-titre du livre de Kracauer), Nestler est destiné à rester un *outsider* ; il finira en 1968 par quitter la RFA pour poursuivre son travail.

Le devant de la scène du Jeune cinéma ouest-

allemand sera occupé, pendant plus de vingt ans, par le Dr Alexander Kluge, son porte-parole et militant institutionnel. Membre du groupe d'écrivains Gruppe 47, avocat et disciple d'Adorno, il se place au centre des débats, lançant avec un optimisme et un tonus inentamables des idées, des pistes et des initiatives : manifestes, institutions (il crée la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm, est actif au *Kuratorium*, instance de suventionnement du jeune cinéma), films à plusieurs mains (*l'Allemagne en automne*), plus tard programmes de télévision. Son travail au cinéma se développe parallèlement à ses premiers écrits : roman de montage sur Stalingrad (*Description d'une bataille*) et recueil de courtes biographies (*Lebensläufe*), dont un récit est à l'origine de son premier long métrage, *Abschied von gestern* (*Anita G.*). Il évolue entre les genres et les formes avec une grande liberté, portant la narration par le charme de sa voix chuchotant des paradoxes, de musiques entraînantes, de jeux de mots pris à la lettre (pour fouiller l'histoire allemande, l'héroïne de la fiction-essai *Die Patriotin* [*la Patriote*] se promène avec une pelle sur l'épaule), de personnages réels piégés par ses questions en porte-à-faux. Après ses premiers films, portraits de personnages excentriques et représentatifs, conservant « une patience et une ouverture devant les êtres complètement absente de ses fictions ultérieures » (Patalas), d'autres chercheront une autre forme de cinéma où les images ne soient pas « des signes détachés de toute réalité » (Hartmut Bitomsky).

Un seul film de Straub-Huillet (le « petit Schönberg ») peut être qualifié de stricte non-fiction, mais la présence des deux cinéastes français en exil est essentielle pour le Jeune cinéma allemand, sans qu'ils s'y intègrent jamais. A l'inverse de la recherche mélancolique d'une identité nationale, qui va s'épanouir chez les Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz ou Werner Herzog, leur travail incite à un retour vigoureux et féroce à des choses anciennes (leur divergence avec Kluge ne naît-elle pas dès leur appréciation opposée sur le diptyque indien de Fritz Lang ?) Des échos de ce travail se trouvent chez presque tous les cinéastes pour qui la distinction fiction-documentaire n'a pas lieu d'être (Thome, Farocki, Peter Handke, le

premier Wenders, Manfred Blank, le groupe de *Filmkritik*...)

Dans ces premières années, le documentaire de RFA a échappé aux limites du genre et exploré des possibilités multiples : les portraits, premier mouvement d'un retour sur l'histoire qui passe par la volonté d'écouter les parents ou les voisins ; le collage ; la voix (et son timbre ; selon les auteurs charnelle, littéraire, parlée, supérieure) ; l'essai ; le dispositif (*la Route parallèle*, grand pionnier sans successeurs) ; voire l'histoire réinventée (*Protokoll einer Revolution* [*Procès-verbal d'une révolution*], Kluge 1963). L'intensité du travail documentaire amène nombre de cinéastes à métriser les genres. Beaucoup – Herzog, Syberberg, Werner Schroeter, Wim Wenders, ont commencé par le documentaire et y voient parfois (comme Herzog) la clé de tout leur travail.

L'irrigation par la littérature, par Adorno ou Brecht, a peut-être plus pesé que l'héritage du cinéma. Peut-être y a-t-il déjà une barrière entre les jeux de l'esprit et le besoin de témoignage, une démarcation entre les mélancoliques et les optimistes (comme le suggère Barton Byg, qui range Straub-Huillet parmi les seconds).

Avec 1968, même si la politique semble désormais, pour plusieurs années, « au poste de commandement », le cinéma retrouve pleinement ses droits. Les films des élèves virés collectivement de la DFFB (école de cinéma de Berlin) sont contemporains des cinétracts français et anticipent sur le groupe Dziga Vertov. Le mouvement étudiant va irriguer le cinéma, avec la richesse de techniques légères, de questions sur l'image et la représentation. Harun Farocki et Hartmut Bitomsky filment, rédigent des numéros spéciaux de leur revue, *Filmkritik*, interrogent des penseurs comme Villém Flusser, etc. Après avoir enquêté sur les mécanismes de l'exploitation (*Die Teilung aller Tage* [*le Partage de tous les jours*]), ils s'intéressent chacun de son côté à la production des images : celles du cinéma, de la guerre, jusqu'aux caméras de surveillance. Un groupe plus ouvert sur le devenir du cinéma, qui fait d'autres propositions : films militants, films essais, remise en cause de la représentation, et plus simplement films soutenant des luttes de leurs temps – ouvrier (ist) es, gays, féministes, de solidarité internationale... Des formes très

variées se développent, de la contre-information et l'agit-prop aux films militants plus traditionnels sur les mouvements sociaux et grèves, à ceux sur la condition des femmes de Helke Sander, Helma Sanders (évaluant toutes deux entre documentaire militant et fiction autobiographique), Claudia von Alemann, la journaliste Erika Runge ou Helga Reidemeister. Le travail de Rudolf Thome débouche lui aussi sur plusieurs « fictions documentaires », *Tagebuch (Journal intime)*, *Made in Germany und USA*, et enfin sur le projet démesuré de *Description d'une île*.

Le voisinage de cinéastes expérimentaux n'est pas sans incidence sur l'évolution du genre. Par exemple Hellmuth Costard et ses documentaires reconstitués aux titres et au goût de canular (*le Petit Godard*, *L'oppression de la femme se voit surtout au comportement de la femme*) et ses projets mettant en jeu des inventions techniques et anticipant sur toute une évolution médiatique : *Fussball wie noch nie*, où un grand nombre de caméras suivent en temps réel, au cours d'un match de football, un seul joueur, le légendaire George Best. L'expérimental et le documentaire posent des questions voisines. Le peintre Wim Wenders, filmant sa rue et n'imaginant pas qu'on peut couper un plan, découvrant que deux plans collés créent une histoire contre sa volonté (*Silver City*), examinant ainsi, de film en film, les composantes et les origines du cinéma, salue dans *l'Ami américain* la collection de Werner Nekes, cinéaste expérimental qui interroge un peu plus tard la préhistoire du cinéma (*Que s'est-il vraiment passé entre les images ?*). Wenders lui aussi porte le deuil des pères – dans ses dédicaces de ses films, dans les unes de journaux annonçant les morts de John Ford ou d'Henri Langlois, dans la rencontre enfin avec Nicholas Ray, qui produit une fiction sans cesse rattrapée par la non-fiction (*Nick's Movie*).

La production traverse une mutation vers la fin des années 1960. Le court métrage jusque-là destiné aux salles – voire à une diffusion autonome – est à présent produit pour la télévision. Les cinéastes autoproduits de 1968 y trouvent des producteurs (« rédacteurs ») attentifs et constructifs (en premier lieu Werner Dütsch, au WDR de Cologne, qui permet pendant trente ans la réali-

sation des films de Bitomsky, Straub-Huillet, Volker Koepp, Farocki, Helke Sander et beaucoup d'autres). La télévision, en retour, intègre les méthodes documentaires (reportage, interviews, cinéma direct) dans son langage. C'est là que commencent Rolf Schübel, Theo Gallehr, ainsi que Klaus Wildenhahn, d'abord avec des reportages, puis, avec la mise à disposition des moyens du son direct léger, dans la lignée Leacock-Pennebaker, dans des grandes formes : *Emden geht nach USA (Emden part pour les Etats-Unis, 1976, en 3 parties)*, sur un exemple précoce de délocalisation, etc. Wildenhahn réunit autour de lui des cinéastes, ses fréquents coréalisateurs, son activité pédagogique est considérable. Il pratique un documentarisme de l'observation exacte, de l'engagement avec ses « sujets », dont il s'efforce de faire les co-auteurs de ses films. Un projet à long terme, à l'opposé de celui de Kluge, qui lui oppose que « le cinéaste a une seule relation avec ceux qui travaillent : son propre travail ». Sans être le plus caractéristique de ses films, *Der Hamburger Aufstand 1923 (l'Insurrection de Hambourg 1923)* est représentatif d'une approche de l'histoire, à l'écoute des derniers témoins, qui rend obsolète le film de montage traditionnel (dont l'origine et exemple le plus fameux était *le Mein Kampf* d'Erwin Leiser en 1960). Marcel Ophuls, inquisiteur ironique et complaisant, se sert de la mise en scène comm si Sacha Guitry intervenait dans le cinéma-vérité. Eberhard Fechner, avec des interrogations sur un quotidien déformé par le politique, entreprend aussi quelques projets hors norme comme son gigantesque *Der Prozess* (1975-1984), sur le procès du camp de Maidanek à Düsseldorf. Hans-Dieter Grabe ou Helga Reidemeister travaillent la matière du temps comme une accumulation de faits et de blessures.

Avec le reflux des années Helmut Kohl, visible dans le cinéma par l'action funeste du ministre Zimmerman et les blocages des mécanismes d'aide, c'est une autre histoire qui commence, celle des médias : Kluge passe à la télévision et le terrain reste occupé par des isolés brillants comme Romuald Karmakar.

« Si vous allez toujours tout droit et que vous arrivez à un point à partir duquel il n'y a plus que

deux routes, prenez la route parallèle», dit le film de Khittl. Le parcours du documentaire en RDA comporte des découvertes et des espoirs comparables à celui de la RFA, dans un décor différent : d'un côté, la revendication d'un cinéma soutenu par l'Etat ; de l'autre, de l'indépendance par rapport à l'Etat. La distinction entre les genres est plus tranchée à l'Est, puisqu'elle passe par la raison sociale des studios : la DEFA a son studio de fiction et son studio documentaire, rares sont ceux qui passent de l'un à l'autre (la seule tentative de fiction de Jürgen Böttcher est sans lendemain).

Pendant quelques années après 1961, l'existence du Mur peut donner aux intellectuels et artistes le sentiment que le moment est venu de se poser les problèmes de fond de leur travail, comme l'existence d'une Allemagne socialiste les y incite. Leur lutte n'est pas menée contre le « cinéma de papa », mais contre la bureaucratie et le contrôle obsessionnel. Loin de la dénonciation du militarisme occidental et de l'éloge de la révolution russe, dont les époux Thorndike sont les spécialistes (*Entreprise Epée teutonique, le Miracle russe*), des cinéastes vont voir, aidés par le son direct, comment se passe le socialisme réel et en rapportent des procès verbaux situés et datés, souvent en décalage avec la version officielle. Le réalisateur Karl Gass, organisateur actif, a été en 1957 à l'initiative du festival de Leipzig, qui restera longtemps un des rares lieux de discussion et d'échanges avec des cinéastes du monde entier. Chris Marker et Enno Patalas y découvrent avec enthousiasme un des premiers films de Böttcher, *Stars* (1963). Gass encourage des cinéastes comme Gitta Nickel, qui tourne des films sur les paysannes, ou Winfried Junge, qui réalise pendant plus de vingt ans la série la plus longue de l'histoire du documentaire, sur une classe à Golzow, à la frontière polonaise. Volker Koepp tourne sa série de films à Wittstock à partir de 1974. Junge et Koepp poursuivront le travail après la fin de la République démocratique, le bouclant avec un post scriptum émouvant. Jürgen Böttcher aussi écoute parler les citoyens du pays, faisant des films « sur des personnages qu'il aime ; son socialisme est plus utopique que scientifique » (Enno Patalas).

Ces films, comme ceux de Peter Voigt, Kurt Tetzlaff, Richard Cohn-Vossen, correspondent à une politique culturelle qui souhaite montrer la vie quotidienne du pays. Mais il est fréquent que le résultat ne corresponde pas à l'embellissement de la réalité souhaité. Dans les années 1980, le documentaire de RDA privilégie à l'inverse les films interviews, « où l'autocensure des filmeurs comme des filmés saute aux yeux » (Patalas). Ce n'est pas le cas des ouvrières du textile chez Volker Koepp (*Leben in Wittstock [la Vie à Wittstock]*, 1984) ni des aiguilleurs de Böttcher (*Rangierer [Aiguilleurs]*, 1984). Le sort de ces cinéastes est plus difficile que celui de leurs collègues qui filment les conflits à l'étranger, parfois avec courage comme Heynowski et Scheumann au Chili, toujours avec une conviction assénée de dire la vérité qui contraste avec ce travail plus modeste et moins officiel. (Heynowski et Scheumann ont leur propre studio, théoriquement indépendant, où un seul réalisateur, Peter Voigt, fait des films en et sur la RDA.)

Comme partout, les témoignages les plus impietables peuvent venir de l'extérieur du cinéma officiel : renvoyé de l'école de cinéma de Babelsberg, Thomas Heise filme pour une organisation étatique d'archives filmées *Das Haus 1984* (1984) et *Volkspolizei* (1985), bouteilles à la mer qui réapparaîtront vingt plus tard.

Le studio documentaire de la DEFA est privatisé dès l'union monétaire entre les deux Allemagne, en 1990. La suite est une autre histoire. (BE)

Version anglaise : page 169.

Documentaire/fiction/ expérimenter / Détour... par l'Allemagne
Documentary/ Fiction/ Experimentation



Die Parallelstrasse, Ferdinand Khittl, 1962

Ferdinand Khittl

Né en Tchécoslovaquie en 1924, il est tout d'abord matelot dans la marine marchande, puis après la guerre, représentant pour un distributeur de cinéma, et stagiaire auprès de Luis Trenker. En 1957, il réalise un long-métrage documentaire sur l'insurrection hongroise (*Hongrie en flammes*). En 1959, il fonde avec Haro Senft, Enno Patalas et Herbert Vesely le « Groupe pour la réalisation de films », et fera partie du groupe du « Manifeste d'Oberhausen », ainsi que des fondateurs de l'Institut du film d'Ulm. Il entreprend en 1959-1960, avec l'opérateur Ronald Martini, une série de voyages autour du monde, d'où ils rapportent un abondant matériel en 16 mm couleur, et l'idée d'un film qui dépasserait le « simple » documentaire. Khittl en écrit le scénario avec Bodo Blüthner. *La Route parallèle* sera le dernier film de Khittl. Dans les *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette le cite parmi les « 10 meilleurs films » de l'année 1968. Ferdinand Khittl est mort en 1976.

FILMOGRAPHIE :

Auf geht's, 1955 (cm doc.) - *Werkstatt für Europa – Feuer and der Ruhr*, 1956-1957 (doc.) - *Ungarn in Flammen*, 1957 (doc.)

Ein neuer Weg zur Rettung eingeschlossener Bergleute, 1958 (cm doc.) - *Eine Stadt feiert Geburtstag*, 1958 (cm doc.)

Das magische Band, 1959 (cm doc.) - *Abenteuer Farbe*, 1968-1969 (cm doc.)

Die Parallelstrasse, 1961-1962 – Grand Prix Knokke (jury : Jean Cayrol, Norman McLaren, Jan Lenica...) – Festival de Cannes 1964

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Die Parallelstrasse

(La Route parallèle / The Parellel Road) (1961/1962)

Scénario : Bodo Blüthner

Image : Ronald Martini

Montage : Irmgard Henrici

Musique : Hans Posegga

Production : Gestaltung für bildende

Filme – Otto Martini

35 mm, noir et blanc et couleur, 86 min

Avec: Friedrich Joloff (le Secrétaire), Ernst Marbeck, Wilfried Schröpfer, Henry van Lyck, Werner Uschkurat, Herbert Tiede (les membres de la Société)



Cinq hommes, cinq membres d'une « société » regardent pendant trois nuits, sous la houlette d'un « Secrétaire », 308 « documents » filmiques de la vie d'une « personnalité problématique ». Ils doivent leur trouver un ordre, donc un sens. Nous ne verrons que 16 documents. Le film commence avec la fin de l'un d'entre eux et de la deuxième nuit. La troisième commence. L'absurdité de la mission, comme la menace qui pèse sur l'existence des personnages, assis dans le théâtre nocturne d'une immense salle, sont données d'entrée de jeu.

« Dans un espace à la Kafka, cinq personnages à la Ionesco se retrouvent dans une situation à la Sartre et se débattent avec un problème à la Camus », résume Helmut Färber dans *Filmkritik*.

Les thèmes des séquences (l'eau et l'érosion, un volcan, une rizière en Asie, Brasilia...) pourraient être d'un celles d'un quelconque film industriel. Mais l'hétérogénéité des images, leur curieuse succession, les décalages absurdes, l'étrange poésie des juxtapositions, les histoires « passées » racontées au futur, et la « personnalité problématique » transforment le *road movie* exotique et le jeu cruel en conte philosophique sur les entreprises humaines, le sens des images, le cinéma.

A game leader and participants: fragments filmed around the world are projected at the players, who must discover their meaning and narrative. What is beneath the surface of these images? Is it a game, or are the images deadly?

Edgar Reitz

Né en 1932 à Morbach, connu avant tout pour ses séries *Heimat*, Edgar Reitz a commencé par écrire, proche de l'avant-garde artistique de l'après guerre, avant de s'initier au cinéma comme technicien. Il fait partie du groupe qui prépare le célèbre « Manifeste de Oberhausen ». Il fonde avec A. Kluge la première école de cinéma allemande, l'Institut du film de Ulm ; les deux cinéastes collaborent à de nombreux films. A son retour de sa retraite sur l'île de Sylt, il commence le projet *Heimat*, dont la première époque est distribuée en 1984. Edgar Reitz a beaucoup enseigné, écrit et publié. Il a constamment expérimenté les techniques et modes de production du cinéma afin de conserver son indépendance.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Heimat (11 parties) - *Die zweite Heimat* (13 films), 1988-1992 - *Heimat 3 - Chronik einer Zeitwende* (6 parties), 2002-2004
www.filmportal.de

Geschwindigkeit. Kino eins (Vitesse / Speed) (1962/1963)

Image et montage : Edgar Reitz

Production : Insel-Film

35 mm, noir et blanc, 13 min

La caméra et la table de montage sont les outils d'une partition où l'écran invite le spectateur à l'expérience visuelle de la vitesse ?

A film essay representing speed, which engages the spectator in a visual experience.

Elfi Mikesch

Née en Autriche en 1940, elle travaille comme photographe avant de s'installer à Francfort puis à Berlin en 1965. Sa rencontre avec le cinéaste Rosa von Praunheim marque le début d'une série d'œuvres et de spectacles visuels où se mêlent photographie, peinture, textes et films Super-8. De 1978 à 1980, elle réalise les couvertures de la revue *Frauen und Film*. Après son premier film en 1970, elle continue sa carrière de réalisatrice tout en travaillant comme actrice et productrice, et comme chef opérateur et photographe pour de nombreux cinéastes (Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, Heinz Emigholz, Monika Treut, Teresa Villaverde...).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Charisma, 1970 - *Was soll'n wir denn machen ohne den Tod*, 1979/1980 (doc.)

Execution, a Study of Mary, 1979 - *Apocalypso*, 1980 - *Macumba*, 1981/1982 - *Die blaue Distanz*, 1982/1983

Das Frühstück der Hyäne, 1982/1983 - *Verführung : die grausame Frau*, 1984/1985 - *Marocain*, 1989

Gefährliche Orte, 1993/1995 - *Verrückt bleiben, verliebt bleiben*, 1996/1997 (doc.)

Die Markus Family, 1999/2000 (doc.) - *Mon Paradis*, 2001/2002

www.filmportal.de

Ich denke oft an Hawaii – ein Film für jedes Wohnzimmer

(Je pense souvent à Hawaï : un film pour chaque pièce
I Often Think of Hawaii)

(1977/1978)

Image : Elfi Mikesch

Son : Evi Tillack, Elfi Mikesch, Christian Sievers

Montage : Elfi Mikesch, Elfi Tillack

Avec : Ruth, Carmen et Tito Rossol

Production : Oh Muvie Produktion,

Laurens Straub, ZDF

16 mm, couleur et noir et blanc, 84 min



Cela commence par le retour à la maison de Carmen, 16 ans, collégienne berlinoise. Carmen se raconte. Elle vit avec sa mère, femme de ménage, et son jeune frère, dans un appartement banal d'une cité banale. Le père, un soldat originaire de Puerto Rico, a abandonné la famille. « Il m'aurait montré le monde » regrette la mère. Cartes postales, musiques exotiques et poésie nourrissent l'imaginaire de la jeune fille, et les regrets de la mère. Songes d'amour et états d'âme amers. « J'aimerais ne pas être seule », dit la jeune fille. Les gestes répétitifs, le travail aliénant, les silences ou les échanges banals glissent parfois de la réalité au rêve éveillé : hallucination du quotidien par la fiction que crée la famille Rossol, et que la cinéaste stylise sans la trahir, où le roman-photo cohabite avec les poèmes d'Eluard, les bigoudis avec Carmen Jones, d'un lundi à un dimanche ordinaires.

Written with the characters Ruth Rossol, her son Tito and, above all, her 16-year-old daughter Carmen. The schoolgirl talks about her dreams and everyday life. The film transforms their modest apartment in a Berlin public housing estate into a set where reality and imagination intertwine to tell the story of "ordinary" lives.

Rudolf Thome

Né en 1939 à Wallau/Lahn (Biedenkopf), il fait des études de littérature allemande, de philosophie et d'histoire, et en 1962, après un voyage à Paris, publie des critiques de films dans le *Generalanzeiger* (Bonn), *Filmkritik und Film*, le *Süddeutsche Zeitung*. En 1964, il réalise un premier court métrage, puis dirige le « Club des critiques de cinéma munichoïses » et travaille dans une Caisse d'épargne, avant de réaliser son premier long métrage en 1968. Sa carrière de cinéaste se combine avec ses activités de critique et de producteur-distributeur. Rudolf Thome a souvent été qualifié « d'ethnologue » : la description des relations entre ses personnages s'appuie sur la minutie des détails du quotidien. Le goût d'une certaine improvisation, des traits sarcastiques et les thématiques de l'utopie associent ses fictions et l'aventure documentaire de *Description d'une île*.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Die Versöhnung (La Réconciliation), 1964 - *Stella*, 1966 - *Jane erscheint John, weil er sie mit Ann betrügt*, 1967/1968
Detektive, 1968 - *Rote Sohne* (Soleil rouge), 1969 - *Supergirl*, 1970 - *Made in Germany and USA*, 1974
Tagebuch (Journal), 1975 - *Beschreibung einer Insel* (Description d'une île), 1977/1979
Berlin Chamissoplatz, 1980 – Gildepreis du 2^e meilleur film allemand
System ohne Schatten (La Main dans l'ombre), 1982/1983 - *Tarot*, 1985
Das Mikroskop (Les Formes de l'amour), 1987 - *Der Philosoph* (Le Philosophe), primé à Montréal, 1988
Sieben Frauen (Sept femmes), 1989 - *Liebe auf den ersten Blick* (Le Coup de foudre), 1991 – Festival de Cannes 1992
Das Geheimnis (Le Secret), 1994 - *Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan* (Bébé tigre attend Tarzan), 1997
Paradiso (Sept jours avec sept femmes), 1999 – Ours d'argent Berlinale 2000
Frai fährt, Mann schläft (La Femme conduit, l'homme dort), 2003
Du hast gesagt, dass du mich liebst (Tu m'as dit que tu m'aimais), 2005 - *Rauchzeichen* (Signes de fumée), 2005
www.home.snafu.de/thome (la section « moanafilm » contient un beau journal du cinéaste et de nombreux textes et entretiens)
Voir aussi « Textes et entretiens ».

Beschreibung einer Insel

(Description d'une île / Description of an Island)

(1977/1978)

Co-réalisation : Cynthia Beatt

Image : Matthew Flannagan, Sebastian

C. Schroeder, Andrew Sinclair

Son : Max Hensser

Montage : Clarissa Ambach

Production : Moana-Film

16 mm, couleur, 199 min

(Copie française du Comité du Film ethnographique)

Un contrat d'édition en poche, cinq jeunes gens partent étudier pendant six mois les mœurs des habitants de l'île d'Ureparapara, au nord des Nouvelles Hébrides. Bien documentés sur leur sujet et les méthodes d'enquête, ils ont en tête de décrire exhaustivement le milieu (la géographie, la faune, la flore) et les hommes (la production, les techniques et l'économie, l'organisation sociale et les coutumes, l'habitat, la culture et la langue, les croyances).

A group of young Germans and Americans land on a New Hebrides island, in the middle of the South Seas. They plan to establish a comprehensive description of the island in terms of (Western) fields of knowledge. Their work and drawings are to be published. Their contact with the Melanians causes their certainties to fade, and they start to question not only the islanders but themselves. Adventures, enquiry and ironical critique, a journey into Utopia.



Gerhardt Benedikt Friedl

Autrichien d'origine, G.B.Friedl a étudié la philosophie à Vienne avant de rejoindre l'Ecole supérieure de cinéma et télévision de Munich. Il est aussi opérateur, programmeur, critique et enseignant à Munich.

FILMOGRAPHIE :

Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte, 1997 (cm doc.)

Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen ?

**(Wolff von Amerongen est-il coupable de faillite frauduleuse ?
Did Wolff von Amerongen Commit Bankruptcy Offences?)**

(2004)

Image :

Son : Marcel Busse, Boris Goltz,
Matthias Haeb

Montage :

Production : HFF München, WDR
16 mm, couleur, 73 min



Des rues, des carrefours, une salle de conférence, les bâtiments banals de la « modernité » verre-acier de nos villes. Un hôpital, des malades. Des tunnels, des places. Un mouvement du regard constant, qui parcourt le visible. Au spectateur de recréer la « scène du crime », libéré des impasses illustratives et de l'information prédigérée. Car un implacable commentaire lui propose de peupler ces lieux d'aujourd'hui d'histoires cachées, ou littéralement *mal vues* : celles des dynasties entrepreneuriales allemandes, les Krupp, Flick, ou Thyssen, et de 80 ans de leur « success story ». Anecdotes, détails et connexions s'accablent, comme s'il s'agissait d'une biographie multiple, du portrait d'un personnage « klugien » : le capitalisme est l'histoire d'une longue succession de délits, de croisement d'intérêts et de compromissions, crimes silencieux et invisibles. Banquiers, industriels et politiciens : réseau serré de secrets et d'ententes souterraines. Moins une vision paranoïaque de l'Histoire qu'une tentative de rendre compte du scandale de l'invisible, condition de l'impunité, impasse du citoyen-spectateur.

Le film a reçu le prix Arte du meilleur film au festival de Duisburg 2004 et le Prix du documentaire 2004 du Goethe Institut.

History and stories of the influential finance capital in 20th century Germany, its ties with the worlds of politics and arms-trading, its unscrupulousness, its dysfunctioning. The complexity of a financial system and its dense relations with History are portrayed with no recourse to "illustration". Places filmed today, in familiar towns, bear the unshakeable invisibility of the mechanisms at work, and spur the spectator to make his/her own associations.

68 avant-après, critique des médias et des représentations A critique of the media and representations

Helke Sander

Née à Berlin, elle est tout d'abord comédienne et metteur en scène de théâtre à Helsinki. Elle y travaille ensuite pour la télévision, avant de retourner à Berlin en 1965. Elle y est secrétaire ou traductrice, tout en étudiant à la Dffb, de 1966 à 1969. En 1968, dans le fil du mouvement contre le groupe de presse Springer, elle fonde le « Comité d'action pour la libération des femmes », qui crée les premières crèches partagées. En 1972, elle est la co-fondatrice du groupe de femmes « Du pain et des roses » et milite pour la liberté de l'avortement. Elle réalise de nombreux documentaires sur les questions de l'enfance et les problématiques féminines. En 1973, elle organise le premier festival de films de femmes, avec la réalisatrice Claudia von Alemann, et en 1974, fonde la célèbre revue *Frauen und Film*. Enseignante à la Hamburger Hochschule für bildende Künste (jusqu'en 2003), elle réalise son premier long métrage en 1977. En 1989 elle démissionne de l'Académie des Arts de Berlin pour protester contre le sexisme et le népotisme de l'institution. Elle crée l'Institut du cinéma et de la télévision de Brême. Helke Sander est aussi essayiste et écrivain.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Subjektivtude, 1966 (cm) - *Silvo*, 1967 (cm) - *Brecht die Macht der Manipulateure*, 1967-1968 - *Die rote Fahne*, 1968 (cm) - *Kinder sind keine Rinder*, 1968 (doc.) - *Das Schwache Geschlecht muss stärker werden* (Histoires de femmes), 1969 (doc.) - *Eine Prämie für Irene*, 1971 - *Macht die Pille frei ?*, 1972 (doc.) - *Männerbunde*, 1973 (doc.) - *REDUPERS* (Personnalité réduite de toutes parts), 1977 (fic.) - *Der subjektive Faktor* (Le Facteur subjectif), 1980/1981 (fic.) - *Wie geht das Kamel durchs Nadelöhr ?*, 1981 (doc.) - *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe*, 1983-1984 (fic.) - *Felix : Muss ich aufpassen ?*, 1986 (fic.) - *Die Deutschen und ihre Männer*, 1989 (doc.) - *Befreier und Befreier*, 1990-1992 (doc.) - *Muttertier – Muttermensch*, 1998-1999 (doc.) - *Dorf*, 2001 (doc.) - *Mitten im Malestream*, 2005 (doc.)
www.helke-sander.de

Brecht die Macht der Manipulateure

(Brisez le pouvoir du manipulateur Break the Power of the Manipulator)

(1967/1968)

Image : Skip Norman

Son : Ulrich Knaut

Avec la collaboration de : Harun Farocki

Production : Helke Sander, Dffb, Suomen
Televisio

16 mm, noir et blanc, 48 min

Démontage d'un système médiatique : en 1967, le groupe de presse d'Axel Springer est la cible d'une campagne, liée au mouvement étudiant, qui dénonce la « manipulation » de l'opinion qu'exercent les titres qu'il édite. Le film ne cherche pas à décrire les actions de l'opposition extra-parlementaire, mais choisit de mettre en scène lecteurs du *Welt* et lecteurs du *Bild*. Par la confrontation des situations (des hommes d'affaires en voiture ou en avion, des travailleurs à la pause, des étudiants en lutte) et des articles que lisent les uns et les autres, se dessine la communauté d'intérêt entre système de presse et l'appareil politico-économique, dont un exemple patent se joue alors autour de la guerre au Vietnam. La réalité bouscule le projet de film après l'attentat dont est victime Rudi Dutschke en avril 1968 : l'agresseur admet avoir été influencé par la presse...

The protest campaign against the Springer press group also targets the official positions on the Vietnam War. The sequences between documentary and fiction stylise what is at stake, dismantle the mechanisms used and confront the manipulators with those they manipulate.

Eine Prämie für Irene

(Une prime pour Irene / A Reward for Irene)

(1971)

Image : Christoph Roth
Son : Günther Höffmann,
Frank Galbrecht, Dörte Völz
Avec : Gundula Schroeder
Production : Friedrich Kramer
16 mm, noir et blanc, 50 min



Irene est ouvrière, Irene est « une femme parmi tant d'autres ». A l'usine, elle et ses compagnes sont constamment sous l'œil des caméras de surveillance du patron. Dans leur atelier, une télévision diffuse les leçons de relaxation d'une avenante créature. Chez elle, Irene doit « s'organiser » pour faire face aux tâches domestiques. Irene sent bien qu'elle est prise dans un système d'exploitation multiple. La caméra de surveillance, le cinéma dominé par les hommes, le regard des hommes dans la rue ou les bars... Irene et ses collègues partent à la conquête de leur autonomie. Les caméras de surveillance sont les premières victimes de la révolte.

In a television factory, Irene and her fellow workers, angered by the surveillance cameras that spy on them, are the heroines of a documentary comedy in which the masculine viewpoint, in all its oppressive forms, is subject to a mise en scène... and a questioning.

Harun Farocki

Né en 1944 à Neutitschein (aujourd'hui en Tchéquie), il étudie à Berlin le théâtre, la sociologie et le journalisme, et entre en 1966 à la toute nouvelle Dffb. En 1968, il fait partie du groupe (avec H. Bitomsky, H. Meins et W. Petersen...) renvoyé pour activités politiques. Il écrit à partir de 1972 pour la revue *Filmkritik*, dont il est le rédacteur en chef à partir de 1974. La revue cesse de paraître en 1984. Il travaille pour la télévision (documentaires pour le WDR ou contributions à *Sesame Street*), et au théâtre : il met en scène avec Hanns Zischler deux textes de Heiner Müller. Depuis 1997, il collabore sous différentes formes avec le cinéaste Christian Petzold. Harun Farocki enseigne aux Etats-Unis et à Berlin, et réalise dans différents pays des installations et des programmations.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Nicht löschesbares Feuer (Feu inextinguible), 1969 - *Ein Bild* (Une image), 1983

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Roman Amerika (J.-M. Straub et D. Huillet tournent *Amerika* d'après Franz Kafka), 1983 - *Peter Lorre - Das doppelte Gesicht*, 1984

Wie man sieht (Comment on voit), 1986 (Cinéma du Réel 1987)

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscription de la guerre), 1988

Leben BRD (Vivre en RDA), 1990 - *Videogramme einer Revolution* (Vidéogramme d'une révolution), 1992

Die Bewerbung (L'Entretien d'embauche), 1997 - *Stilleben* (Nature morte), 1997 - *Gefängnis Bilder* (Images de détention), 2000

Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2001 - *Nicht ohne Risiko* (Rien sans risque), 2005 (Cinéma du Réel 2005)

Installations : *Schnittstelle*, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* - (Je croyais voir des prisonniers), *Auge/Maschine* (Œil/machine)

www.farocki-film.de

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Die Worte der Vorsitzenden

(Les Citations du Président / Words of the President)

(1967)

Assistante-réalisation : Helke Sander

Image : Holger Meins

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 3 min

La visite du Shah d'Iran à Berlin, en 1967, déclenche un grand mouvement protestataire, un étudiant y laisse la vie. Ciné-tract : les textes de Lin Biao se font avion de chasse et publicité protestataire. Mais si les mots sont des armes, ce sont des armes de papier.

The Shah of Iran visits Berlin in 1967, triggering off a huge protest movement. One student loses his life. If words are arms, they are made of paper.

Ihre Zeitungen

(Leurs journaux)

(1968)

Image : Skip Norman

Son : Ulrich Knautd

Montage : Harun Farocki

assistante : Helke Sander

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 17 min

Film-tract lié au mouvement étudiant contre le groupe de presse d'Axel Springer, accusé de manipuler l'opinion.

An agit-prop film stemming from the student movement against the Axel Springer press group accused of manipulating public opinion.

White Christmas

(1968)

Image : Skip Norman

Montage : Harun Farocki

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 3 min

Sur l'air de *White Christmas* interprété par Bing Crosby : « Cette année, beaucoup d'Américains n'ont pas pu passer Noël chez eux. Neuf millions de vinyles vendus leur rappellent cette fête de la paix. Le peuple vietnamien n'a pas été oublié : les Etats-Unis lâchent des jouets explosifs sur le Vietnam du nord. Notre Sauveur est né... torturé, assassiné, il est ressuscité... » (cartons du film)

To the melody of White Christmas, sung by Bing Crosby:

"This year, many Americans have been unable to spend Christmas at home. Nine million LP records sold remind them of this celebration of peace. The Vietnamese people have not been forgotten: the United States is dropping explosive toys on North Vietnam. Our Saviour is born... tortured, murdered, he is resuscitated..." (film captions).

Jeder ein Berliner Kindl

(Bière pour tous)

(1968)

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 4 min

Les murs d'un stade de foot où se succèdent des affiches publicitaires pour une bière (une marque populaire berlinoise) : un commentaire critique passe au crible ce « paysage » contemporain, annonce de futurs travaux sur la fabrique des images. Premier film du cinéaste à la Dffb.

Beer for all in the kingdom of advertising. Harun Farocki's first film at the Dffb.

Industrie und Fotografie (Industrie-Photographie)

(1979)

Image : Ingo Kratisch, Harun Farocki,
Rolf Silber

Montage : Hella Vietzke

Production : WDR

35 mm, noir et blanc, 44 min

Industrie et photographie sont liées. La reproduction mécanique les rapproche. Mais que voit-on, au fil du temps, au fil de la mécanisation et de l'avènement de la production industrielle moderne ? La photographie, qui inclut la prise de vue cinématographique, permet-elle de voir le travail, les processus à l'œuvre, la production plutôt que le produit ? Le travail industriel est devenu invisible, caché derrière les enceintes des entreprises. Des mines de Silésie au XIX^e siècle à l'histoire de la production d'acier et des hauts fourneaux, que voit-on de ce qui est « fait » dans les images photographiques. Industrie et photographie posent la question du visible, de leur lisibilité au regard humain.

Photos of the industrial world, the photography industry. The beginnings of a filmic reflection upon image and representation.

Single. Eine Schallplatte wird produziert (Single : production d'un disque)

(1979)

Image : Ingo Kratisch, David Slama,
Gerd Braun

Son : Rolf Müller, Johannes Beringer,
Karl-Heinz Wegmann

Montage : Gerd Braun, Gerrit Sommer,
Helga Kohlmeier

Production : Harun Farocki

Filmproduktion, SFB

Vidéo, couleur, 49 min

Time to Love, une chanson du groupe « Witchcraft ». Personnages : les musiciens, le compositeur, l'arrangeur, le producteur. L'équipe du film passe deux jours dans le studio. La chanson dure 3 minutes. Le producteur est content d'une des pistes après 4 heures d'essais. L'équipe du film a tourné pendant 9 heures, mais les essais de la piste guitare ont continué pendant des heures. Enfin, le montage condense les étapes. Deux « productions culturelles de masse », le 45 tours et le film ?

A three-minute song, nine hours in the studio, two days of shooting... a curious distortion of production time.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscriptions de la guerre)

(1988)

Image : Ingo Kratisch

Son : Klaus Klingler

Montage : Rosa Mercedes, Harun Farocki

Production : Harun Farocki

Filmproduktion

16 mm, noir et blanc et couleur, 75 min

Une photographie : « Une femme vient d'arriver à Auschwitz ; l'appareil photo surprend ses mouvements. Le camp dirigé par des SS doit l'anéantir, le photographe qui fixe sa beauté fait partie de ces mêmes SS. Que la conservation et la destruction se conjuguent étrangement... Que faire de telles images ? » (HF)

A photo: "A woman has just arrived at Auschwitz: the camera catches her movements by surprise. In the camp run by the SS, she is to be annihilated, and the photographer who captures her beauty is also one of the SS. How strangely conservation and destruction combine... What is to be done with such images?" (HF)

Holger Meins

(1941-1974)

Après avoir fréquenté les Beaux Arts de Hambourg, Holger Meins rejoint la première promotion de la Dffb en 1966. Il est, comme ses camarades, actif dans le mouvement étudiant, et comme eux, voit ses études suspendues. Il rejoint en 1969 la *Kommune 1* de Berlin et travail au journal underground *883*. Il se détache définitivement du cinéma. En octobre 1970, il rejoint la RAF dans la clandestinité. Il est arrêté lors d'une action à Francfort, avec Andreas Baader et Jan-Carl Raspe. Il commence avec les autres prisonniers de la RAF une série de grèves de la faim pour obtenir le statut de prisonnier politique. Il commence la troisième en septembre 1974, il meurt le 9 novembre.

FILMOGRAPHIE :

Holger Meins a collaboré avec le cinéaste expérimental de Hambourg Hellmuth Costard, puis a été l'ingénieur du son ou l'opérateur des films de ses condisciples (Helke Sander, Harun Farocki, Gerd Conradt, Hartmut Bitomsky). « Oskar Langenfeld » est sa seule réalisation attestée.

Voir aussi : filmographie de Gerd Conradt.

Oskar Langenfeld – 12 mal

(Oskar Langenfeld – 12 fois)

(1966)

16 mm, noir et blanc, 13 min

Image : Gerd Conradt

Son et montage : Holger Meins

Production : Dffb

Un vieux chiffonnier de Kreuzberg à Berlin survit à l'hiver et à la maladie, dans un foyer : douze moments en douze chapitres, une relation émue, un découpage qui évoque le Godard de « Vivre sa vie », un travail sur le gros plan et la scène.

Twelve moments, twelve short chapters on the face and daily life of an old rag-picker.

Gerd Conradt

Né en 1941 à Schwiebus, il étudie la photographie, puis fait partie de la première promotion de la toute nouvelle Dffb en 1966. Il est, comme ses condisciples Harun Farocki et Holger Meins, interdit d'étude en 1968. Depuis 1982, il est cinéaste indépendant, réalisateur de vidéo-installations, journaliste et enseignant. Ses documentaires ont fréquemment pris pour thème l'histoire du mouvement étudiant allemand et la RAF.

FILMOGRAPHIE :

Farbtest – Die rote Fahne, 1968 - Über Holger Meins. Ein Versuch,

unsere Sicht heute, 1980-1982 - Der Videopionier, 1983-1984

Starbuck Holger Meins, 2001- Rettet Berlin !, 2002-2003

Monte Klamotte. Eine Expedition zum Berliner Schuldenberg, 2005

Farbtest - Rote Fahne

(Essai couleur : drapeau rouge /
Colour Test: Red Flag)

(1968)

Image : Carls Völsen

Production : Dffb

16 mm, couleur, 11 min

Dans un complet silence, course de relais de jeunes gens dans Berlin : ils se transmettent un drapeau rouge. Le dernier entre dans l'hôtel de ville de Schöneberg, alors siège de l'administration de Berlin-ouest, et le suspend au balcon d'honneur. Couleur, et mouvement (étudiant).

In complete silence, a relay race for Berlin youngsters: they hand over a red flag. Colour and (student) movement.



Hartmut Bitomsky : projet « Anthologie du cinéma »
improvisations en compagnie du cinéma
“Anthology of Film” Project
Improvisations in the company of cinema

Hartmut Bitomsky

Né en 1942 à Brême, il fait des études de théâtre, de germanistique et de journalisme. Il entre à la Dffb, dont il est renvoyé en 1968 pour activisme politique. Il réalise des films pédagogiques et des émissions de radio autour du cinéma et des médias. En 1973, il crée sa société de production Big Sky Film. De 1974 à 1985, il collabore à la revue *Filmkritik*.

Il réalise des programmes documentaires et de fiction pour le WDR. Sa « trilogie allemande » qui commence avec *Deutschlandbilder* a reçu les plus hautes récompenses allemandes. Il part en 1993 pour Los Angeles pour y diriger l'école de film et vidéo de l'institut des Beaux Arts de Californie CalArts.

Il est revenu en Allemagne en 2006 pour prendre la direction de la Dffb, et il termine un nouveau film, *Staub* (Poussière).

H. Bitomsky a notamment publié *Kinowarheit* (Vorwerk 8 Verlag, 2003)

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Das Vögelein, 1966 - *3000 Häuser*, 1967 - *Johnson & Co und der Feldzug gegen die Armut*, 1968

Nicht lösbares Feuer, 1969 - *Die Teilung aller Tage* (avec Harun Farocki), 1969/1970 - *Eine Sache die sich versteht. 15 mal*, 1971

Auf Biegen oder Brechen, 1975 (fic.) - *Humphrey Jennings*, 1976 - *Der Schauplatz des Krieges*, 1976

Karawan der Wörter, 1977/1978 - *Highway 40 West*, 1980/1981 - *Deutschlandbilder*, 1982/1983 - *Reichsautobahn*, 1984/1986

Infrastruktur Berlin/West, 1987 - *Der VW Komplex*, 1988/1989 - *Die UFA*, 1992 - *B-52*, 1997/2001

www.deutsches-filmhaus.de

Voir aussi « Textes et entretiens ».

INSTALLATIONS :

Das Kino und der Tod, 2006 - *Staub* (Poussière), 2007

Das Kino und der Tod (Le Cinéma et la mort)

(1988)

Image : Carlos Bustamante

Son : Gerhard Metz

Montage : Gisela Müller, Cornelia

Schleheck

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 56 min

Bitomsky parcourt les tirages de photogrammes qu'il a choisis et mène l'enquête comme le détective d'un film noir, tandis que dans l'esprit du spectateur, les films vus et parfois oubliés, reviennent en mémoire et se revoient *autrement*, dégagés de l'exercice parfois illusoire de l'extrait. *Le Rideau déchiré* ou *Psycho* de Hitchcock, *Une chambre en ville* de Jacques Demy, *Kiss me deadly* de Aldrich... ou des séries B moins célèbres où quelqu'un doit, va mourir, à chaque fois. « Pourquoi le cinéma a-t-il besoin de la mort, alors qu'il ne peut la montrer ? Le cinéma semble indissociable de la mort, du mourir, du n'être plus. La mort, pourrait-on dire, est un axiome du cinéma. Bazin appelait cela « le linceul de la réalité » (H.B.)

“Why does cinema need death, when it can't show it?” The filmmaker's monologue and the discourse of images meet. The project's first film.

Das Kino und der Wind und die Photographie

Sieben Kapitel über dokumentarische Filme

(Le cinéma et le vent et la photographie : 7 chapitres sur le film documentaire)

(1991)

Image : Arthur Ahrweiler

Montage : Ann-Malen Witt

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 52 min

«Coup d'œil dans un atelier où le film s'élabore. Ce qui en sort, c'est le ciné-enthousiasme.»

«C'est par là que nous commencerons» – dit le cinéaste en posant la main sur une plaque : *Rue du Premier film – Auguste et Louis Lumière 1894* – Ils ont tourné le premier film. C'était un film documentaire». Dans une pièce, le cinéaste entouré de son équipe de tournage parcourt extraits, citations et photogrammes, guide les caméras qui filment son dispositif, et interroge la réalité des (dans les) films et les théories qui les accompagnent. De «The River» de Pare Lorentz et des photos d'Atget aux extraits et images de Flaherty, Robert Frank, Vigo, Bunuel, Ivens ou Huston... réflexion sur le film documentaire en 7 chapitres et un épilogue.

The filmmaker inquires freely, from extracts to citations, on documentary images and their « truth », in the "company" of Flaherty, Ivens, Frank, Nestler, Vigo...

Flächen Kino und Bunker – Bombardement Bunker Syndrom - Das Kino und die Schauplätze

(Surfaces, cinéma, blockhaus)

(1991)

Image : Arthur Ahrweiler

Son : Gerhard Metz

Montage : Ann-Malen Witt

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 44 min

Les lieux : ce dont la fiction cinématographie a besoin pour raconter. Dans son studio, le cinéaste a installé un moniteur pour des extraits, des livres, des cassettes, un jeu d'échecs, et des tirages de photogrammes, ou des cartes postales qui font surgir une histoire ; son équipe lit, regarde et manipule, propose et précise. Le commentaire parcourt les lieux : il décrit ou reconstruit un fragment, une séquence : la ville de *Quand la ville dort* (John Huston), le grenier et l'escalier vides de *M le maudit* (Fritz Lang), le champ de maïs de *La Mort aux trousses* (Hitchcock), la cabane de *La Ruée vers l'or* (Chaplin), les rues de Bunuel, les ruines de Rossellini, le New York de Depardon... lieux de l'action, théâtres, indispensables pour que le récit commence, lieux imaginaires ou « réels », inscrits ou construits. « Il n'y a lieu que le lieu. »

Spaces, as cinema imagines them to be: spaces remembered, real, likely... crossed by Hitchcock, Chaplin, Buñuel, Depardon...

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

Einleitung zu Arnold Schönbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"

(Introduction à la « Musique d'accompagnement
pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg)

(1972)

Image : Renato Berta, Horst Bever

Son : Jetti Grigioni, Harald Lill, Adriano Taloni

Avec : Danièle Huillet, Peter Nestler, Günter Peter Straschek

Production : SWF3, Straub-Huillet, 1972, 16 mm, 15 min

D'après deux lettres de Arnold

Schoenberg à Wassily Kandinsky (1923)

et un texte de Bertolt Brecht (1935).

« Nous avons dit que pour Straub et Huillet, le nazisme était un événement central. Pourtant dans leurs films ils ne font jamais appel à des images prises de l'intérieur du nazisme. Pourquoi ? Peut-être parce qu'ils pensent que la responsabilité d'un artiste, c'est de créer sa propre image, actuelle et risquée, de son antinazisme (pour eux, cela consiste à dédier leur film dernier à Holger Meins) plutôt que de reconduire dans des montages prétendus "critiques" et « distanciés » les images prises par les cameramen nazis. [...] Ce qui fait d'*Einleitung*, comme le disent ses auteurs, un « film d'agitation », c'est peut-être son ordre d'exposition, le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont : des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté. Cela consiste à laver les images du tout déjà-vu, à en faire ressortir (faire suinter, mettre en évidence, chasser) le pouvoir qui les a voulues et celui qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du même sous les traits du même (mode rétro), mais l'intolérable présent (Holger Meins, 1975). » (Serge Daney)

For a critical evocation of Nazism, the authors refuse the use of images made from inside Nazism and compose their own representation.

Dans la filmographie de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ce film fait suite à *Geschichtsunterricht* (Leçons d'histoire, d'après *Les Affaires de Monsieur Jules César* de Brecht). Il précède *Moses und Aron* d'après l'opéra d'Arnold Schönberg.

Eberhard Fechner

(1926-1992)

Eberhard Fechner avait découvert que son vrai père était mort assassiné dans un camp de concentration. Il étudie la mise en scène théâtrale et travaille comme comédien et metteur en scène. A partir de 1961, il est l'assistant de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan. De retour en Allemagne, il travaille auprès de Egon Monk et quitte le théâtre en même temps que lui. Il sera plus tard comédien dans ses films. Fechner trouve un emploi à la station régionale de Hambourg (NDR) en 1965. Il y réalise un ensemble de films d'une facture toute particulière, où une recherche minutieuse fonde la description de personnages singuliers, dans l'hypothèse d'une approche matérielle et incarnée des mouvements de l'histoire. Il reconstruit ainsi le destin des Comedian Harmonists, célèbre groupe musical des années 20 et 30, dont trois des membres étaient juifs, et qui fut brisé par Hitler en 1935. Il consacre dix ans (1974-1985) à un film sur le procès relatif au camp de concentration de Majdanek (*Der Prozess*).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Selbstbedienung, 1966 - *Damenquartett*, 1968 - *Klassenphoto*, 1970 - *Unter Denkmal Schutz*, 1975
Tadellöser und Wolfe, 1975 - *Comedian Harmonists*, 1977 - *Der prozess*, 1984 - *Wolfskinder*, 1991

www.eberhardfechner.de

Nachrede auf Klara Heydebreck

(Derniers propos sur Klara Heydebreck)

(1969)

Image : Rudolf Körösi

Son : Dieter Schulz

Montage : Brigitte Kirsche

Production : NDR

16 mm, noir et blanc, 62 min



Klara Heydebreck, 72 ans, s'est suicidée en absorbant des somnifères, dans son appartement berlinois, le soir du 10 mars 1969. Elle ne laisse ni lettre, ni trace des raisons de son geste. Le réalisateur enquête auprès des parents, des voisins et des collègues d'autrefois, auprès des administrations qui ont traité ses « dossiers ». Les héritiers lui donnent accès à son appartement et à ce qu'il contient. Klara Heydebreck a traversé les deux guerres mondiales. Elle laisse quelques photos, des lettres, des livres. Peu à peu se dessine le portrait d'une femme qui n'a pas pu, ou jamais voulu, suivre la voie conventionnelle du destin féminin. Peu à peu aussi prend forme une image de l'histoire allemande, un « contexte » qui n'est plus un décor mais le lieu où se construit et se débat l'individu. Le montage croise les propos, met en lumière les contradictions, les troubles, les non-dits.

The spinster Klara Heydebreck died aged 72 from an overdose of sleeping tablets, one evening in March 1969. The portrait of an ordinary life that was caught up in History and broken by loneliness, a mosaic made up of fragments of memory and images, the ghost of a generation.

Der Hamburger Aufstand 1923 (1971)

Eine Wochenschau hergestellt in Hamburg, März bis August 1971
(L'Insurrection de Hambourg, octobre 1923 – Témoignages souvenirs)

Co-écrit par Klaus Wildenhahn,
Gisela Tuchtenhagen et Reiner Etz
Image : Gisela Tuchtenhagen, Reiner Etz
Montage : Gisela Tuchtenhagen
Production : Dffb, NDR
16 mm, noir et blanc, 116 min



Le film, sous-titré *Actualités filmées réalisées à Hambourg de mars à août 1971*, s'articule en trois parties : *Erinnerungen (Souvenirs)*, *Lieschen Mullers Geschichte* (Histoire de Monsieur et Madame Toutlemonde), *Bambek – der Aufstand wird abgebrochen* (Bambek, l'insurrection est brisée). L'Allemagne de 1923 : la Ruhr est occupée par les troupes françaises et belges. Le pays bascule dans une crise économique dramatique et dans une terrible crise politique. Le Parti communiste allemand mobilise contre la poussée fasciste. La Bavière est sous la menace des S.A. et du Parti nazi dont Hitler a pris la tête en 1921. L'Internationale communiste pousse le PCA à la prise du pouvoir insurrectionnelle : un « Octobre allemand » est possible. La défense de la « Saxe rouge » doit se manifester par une grève générale insurrectionnelle. Au dernier moment, la direction du PCA renonce, à la suite de la défection des sociaux-démocrates de gauche. Mais à Hambourg, l'insurrection est déclenchée. Le film documente un aspect de l'histoire allemande longtemps tenu sous silence, une mémoire laissée dans l'ombre. Récits et analyses, regards sur la ville et ses quartiers, lieux et visages, ne sont pas les « pièces d'un dossier » ni les prétextes d'une reconstitution, mais la réalité au présent de l'histoire vécue, transmise, pensée.

Documents, texts, witnesses and inquiries chronicle the 1923 Communist uprising in Hamburg, its brutal repression and the consequences for the country's history.

Klaus Wildenhahn

Né en 1930 à Bonn, il étudie la sociologie et les sciences politiques à Berlin, avant d'interrompre ses études pour partir à Londres. De retour à Berlin en 1959, il aborde la réalisation pour la Norddeutschen Rundfunk (NDR) de Hambourg. Il se rapproche du cinéma direct avec un premier film *Parteitag 64*, que la télévision refuse.

Il réalise de nombreux documentaires sur la musique et des musiciens, et commence en 1967 un ensemble de films d'observation sur la province : *In der Fremde* (histoire d'un chantier) attire l'attention des critiques de cinéma. De 1968 à 1972, il enseigne à la Dffb où il rencontre Gisela Tuchtenhagen, avec qui il collaborera jusqu'en 1980. Il y impulse un « Groupe Actualités » pour l'analyse filmique collective de la société et de ses mouvements, qui donnera notamment le film-recherche *Hamburger Aufstand*.

A Hambourg, en 1972, il observe les effets des délocalisations de Volkswagen en Amérique. Dans les années 80, ses réalisations s'attachent essentiellement aux mutations du monde du travail, et dans les années 90, au destin des habitants de la RDA moribonde. Klaus Wildenhahn est l'une des figures les plus remarquables de la pratique et de la théorie du documentaire en Allemagne.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Zwischen 3 und 7 Uhr morgens, 1964/1965 - *Eine Woche Avantgarde für Sizilien*, 1965 - *In der Fremde*, 1967
Heiligabend auf St Pauli, 1968 - *Die Lieb zum Land*, 1973/1974
- *Emden geht nach USA*, 1975/1977
Reise nach Ostende, 1989 - *Der König geht*, 1990 - *Nocheinmal HH 4: Reeperbahn nebenan*, 1991 - *Freier Fall: Johanna K*, 1992
Reiseführer durch 23 Tage im Mai, 1993 - *Reise nach Mostar*, 1994 - *Die dritte Brücke*, 1995
www.deutsches-filmhaus.de

Gisela Tuchtenhagen

Née en 1943, elle a vécu en France de 1959 à 1963, avant ses études de photographie, puis de cinéma, à la Dffb. Directrice de la photographie (une des premières de l'après-guerre), monteuse et réalisatrice de nombreux films, elle a longuement co-écrit et co-réalisé avec Klaus Wildenhahn. Elle enseigne et réalise, et produit avec l'atelier « Dokumentarisch Arbeiten » dont elle a été en 1998 une des initiatrices.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Heimkinder, 1985-1986 - *Trennung - Bis zum nächsten Jahr*, 1995
Der Wirt, die Kneipe, das Fest, 2006
www.filmportal.de

Hans Dieter Grabe

Né en 1937 à Dresde, il travaille en indépendant de 1960 à 1962 auprès de la Bayerischen Rundfunk à Munich. Il prend ensuite des responsabilités éditoriales auprès de la ZDF. Connu pour le sérieux de ses documentaires sociaux et historiques, il a été récompensé pour ses travaux sur le Vietnam. Il a retrouvé Mendel Schainfeld pour un deuxième film, en 1999, intitulé *Mendel lebt* (Mendel vit).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang, 1970 - *Abdullah Yakupoglu : warum habe ich meine Tochter getötet ?*, 1986

Gudrun Pehlke : Statistisch gesehen sind Sie tot, 1987 - *Er nannte sich Hohenstein*, 1994

Do Sanh – Der letzte Film, 1998 - *Mendel lebt*, 1999

Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (Mendel Schainfeld, deuxième voyage) (1972)

Image : Fritz Adam

Son : Edgar Dauth

Montage : Dorit Deiseroth

Production : ZDF

16 mm, couleur, 43 min

Le voyage commence. Mendel Schainfeld se rend en train d'Oslo, où il vit depuis la fin de la guerre, à Munich. Sa santé a été ruinée par la déportation. Il a du mal à travailler, à faire vivre sa famille. Pour obtenir une pension qui tienne compte de sa situation, il doit passer devant une « commission d'experts », en Allemagne. Le temps du voyage partagé avec le cinéaste, des récits surgissent. Mendel est juif d'origine polonaise. Son père lui avait fait apprendre l'allemand, et lui disait fréquemment la beauté de la culture allemande. Son père a été assassiné par les Nazis, Mendel a été déporté. Alors, il demande, en allemand : « Comment ont-ils pu ? Je ne comprends pas ». Et Mendel raconte.

The 49-year-old Polish Jew, Mendel Schainfeld, leaves Oslo, where he had lived since the end of the war, for Munich: there, the German experts will decide on how much his pension will be. Mendel survived... he tries to talk about it.

Herbert Schwarze

Né en 1959, il a fait ses études de cinéma à la Dffb. Cinéaste, scénariste et programmateur, vit et travaille à Berlin (et ailleurs). Collaborateur du Festival du Court-métrage de Oberhausen, il a présenté deux installations en France.

FILMOGRAPHIE :

Gretchen, 2000 - *Hunger nach mehr*, 2000 (avec Jutta Doberstein) - *Karaoke – Ein Heimatabend in der Fremde* (installation), 2000

Und immer wieder geht die Sonne auf, 2005 (doc) - *Als unsere Lieder noch wild und gefährlich waren*, 2005 (cm)

Das bleibt, das kommt nie wieder (Ça reste, ça ne reviendra jamais)

(1989/1992)

Image : Christian Frosch

Son : Maureen Herzfeld-Bargas

Montage : Boris Wieland, Herbert

Schwarze

Production : Dffb

16 mm, couleur et noir et blanc, 81 min

Qu'est-ce que le souvenir, comment se constitue la mémoire ? Le cinéaste dialogue avec sa mère, qui a vécu sa jeunesse sous le nazisme, et explore les personnages et icônes qui composaient le système de représentation de la dictature : « documentaires », actualités, fictions de propagande (en particulier ceux de Veit Harlan), figures féminines incarnées par l'actrice Kristina Söderbaum. Aux récits d'une « créature » de cinéma qui dit l'inconscience et le regret répondent ceux d'une femme piégée dans des images mortifères.

A conversation between the filmmaker and his mother, a way of mixing documentary elements and excerpts of fiction films: a childhood under Nazi rule. Prominent figures, icons, and a visual repertory put the construction of the memory in all its dimensions into question.

Helga Reidemeister

Née en 1940 à Halle, elle étudie la peinture aux Beaux Arts de Berlin de 1960 à 1965. Elle est restauratrice pendant deux ans, avant de travailler comme assistante sociale à Märkisches Viertel, une banlieue de Berlin (1968 à 1974). Elle étudie le cinéma à la Dffb. Elle poursuit ses projets documentaires, tout en enseignant à Ludwigsburg et Cologne.

FILMOGRAPHIE :

Der gekaufte Traum, 1974-1977 - *Mit starren Blick aufs Geld*, 1982-1983 - *DrehOrt Berlin*, 1986-1987

Aufrecht gehen, Rudi Dutschke-Spuren, 1988 - *Im Glanze dieses Glückes* (Cinéma du Réel, 1990) - *Rodina heisst Heimat*, 1992

Lichter aus dem Hintergrund, 1997-1998 - *Gotteszell* (Cinéma du Réel, 1999-2000) - *Texas Kabul* (Cinéma du Réel, 2003-2004)

Von wegen "Schicksal"

(Si c'est ça le destin... / Is this Fate?)

(1978-1979)

Image : Axel Brandt, Susanne Bey,
Thomas Tanner

Son : Katharina Geinitz

Montage : Elisabeth Förster

Production : Dffb, ZDF

Avec : Irene Rakowitz et sa famille
(Grand Prix Cinéma du Réel 1979)

16 mm, noir et blanc, 120 min

Irene, 48 ans, mère de quatre enfants, se sépare de son mari après vingt ans de vie commune, pour vivre sa vie. Elle vit avec ses deux plus jeunes enfants dans une cité de Berlin. Son mari vit dans le même immeuble, il parle de « destin ». Irene lutte pour l'autonomie et l'avenir de ses enfants, contre le chagrin et le regret, contre le ressentiment de ses enfants plus âgés. La famille engendre la violence et en souffre. *Irene, a factory worker and cleaner, is 48. After she divorces, her two eldest grown-up children shun her. But she has decided that her life is not yet over. The filmmaker accompanies her thoughts on motherhood and on the violence the family produces and reproduces. They call it "fate".*

« *Von wegen Schicksal* ne décrit pas les relations entre extérieur et intérieur. J'y ai été amenée à mettre en scène des événements psychologiques. Irene insistait sur le fait que si le film ne donnait qu'une demi-vérité, il n'aurait aucun intérêt. [...] Elle voulait la vérité, mais elle tirait les rideaux. Je n'ai vu d'autre issue que de la provoquer, pour dépasser ces réserves. J'ai composé une sorte de mise en scène, un pont qui lui permette d'oublier la situation [...] Je ne voulais pas qu'Irene soit "un cas". Je voulais montrer d'où venait son appétit de vivre. » (H.R.)

Helma Sanders-Brahms

Deutschland, bleiche Mutter

(Allemagne mère blafarde / Germany Pale Mother)

(1980)

Scénario : Helma Sanders-Brahms

Poèmes de Bertolt Brecht

Image : Jürgen Jürges

Son : Gunther Kortwich

Montage : Elfi Tillack, Uta Periginelli

Avec : Eva Mattes, Ernst Jacobi, Elisabeth
Stepanek

Production : Helma Sanders

Filmproduktion, Literarisches Colloquium
Berlin, WDR

35 mm, couleur, 123 min

Dans l'Allemagne des années 1930, Hans et Lene se marient. La guerre éclate. En l'absence de son mari parti sur le front, Lene donne le jour à une petite fille, Anna. Toutes deux doivent affronter la peur, la violence, les privations. Lorsque Hans revient, le couple s'est décomposé, l'Allemagne n'est que ruines. Destin d'une jeune Allemande dans la tourmente de l'Histoire, à l'inspiration autobiographique, et étude sur la conscience d'un pays, du nazisme redressement de l'après-guerre. *In Germany of the 1930s, Hans and Lene get married. War breaks out. While her husband is away on the front, Lene gives birth to a baby girl, Anna. Both of them find themselves facing fear, violence and deprivation. On Hans' return, the couple breaks up, Germany is reduced to ruins. The fate of a young German woman caught up in the turmoil of History.*



Mendel Schainfelds zweite Reise nac Deutschland, Hans Dieter Grabe, 1972



Von wegen "Schicksal", Helga Reidemeister, 1978-1979



Kehraus, Gerd Kroske, 1990

En RDA : dans le système Defa et en dehors, auteurs obstinés, avant et après 1989.
In the GDR: inside the Defa system and outside, headstrong authors, before and after 1989

Walter Heynowski, Gerhard Scheumann

Walter Heynowski, né en 1927, entre en 1956 à la télévision centrale de RDA. Il y sera responsable de programmes jusqu'en 1963. A partir de 1960, il concentre son activité sur le documentaire. De 1963 à 1969, il est réalisateur au DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Il y rencontre Gerhard Scheumann. Ce dernier, journaliste au *Thüringer Volk* puis reporter à Radio Berlin en sera rédacteur en chef pour la politique culturelle et les sciences de 1956 à 1962. Il entre à la télévision en 1962, où ses propositions critiques sont ignorées, avant de rejoindre la DEFA.

Plusieurs films de Heynowski et Scheumann sont remarquables au-delà de la RDA, dont *Der lachende Mann*, *Bekenntnisse eines Mörders* (L'homme qui rit, confessions d'un assassin, 1966) sur un militaire nazi devenu mercenaire au Congo, et *Piloten im Pyjama* (Pilotes en pyjama, 1968), démontage de l'image américaine de la guerre au Vietnam. En 1969, ils fondent le Studio H & S. Ils y réalisent des enquêtes d'inspiration antifasciste et anti-impérialiste sur le Vietnam, le Cambodge et le Chili. Plusieurs films dénoncent le passé nazi de personnalités de l'ouest. Le Studio est dissous en 1982 et réintégré dans la DEFA. Les deux réalisateurs signeront 14 films sous le sigle « Atelier H & S » à partir de 1986. Tout finit avec la disparition de la DEFA en 1991. Heynowski et Scheumann ont réalisé plus de 70 documentaires.

www.defa-stiftung.de

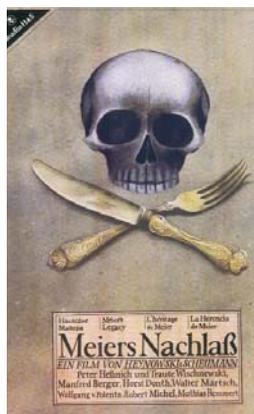
Meiers Nachlass (L'Héritage de Meier Meier's Legacy)

(1975)

Générique : Peter Hellmich,
Traute Wischniewski, Manfred Berger,
Horst Donth, Walter Martach,
Wolfgang von Polentz, Robert Michel,
Mathias Remmert

Production : Studio H & S

35 mm, couleur et noir et blanc, 21 min



1974, une vente aux enchères en Allemagne de l'Ouest, des objets au catalogue, des prix qui montent... le documentaire de RDA met en question le rapport de la société de l'ouest au passé nazi. Point fort de la vente, en effet, une collection d'objets dont les plaques et inscriptions indiquent qu'ils proviennent de Hermann Göring. De cette vente, l'état de Bavière tire une somme conséquente : « normalisation » de l'histoire par l'argent. *An auction in Munich, 1974, old men with crockery and knick-knacks labelled "Former property of Hermann Göring": the relics of Nazism sold to the benefit of the post-war state: the west criticised by the east.*



Die Mauer, 1990



Rangierer, 1984

Jürgen Böttcher

Né en 1931 à Frankenberg, sa jeunesse est marquée par la guerre et le nazisme. Il étudie la peinture à l'Académie de Dresde (RDA). Böttcher est *Strawalde*, nom sous lequel il mène son travail de peintre : le cinéma n'est pas la carrière qu'il désire. Diplômé de l'École de cinéma de Potsdam-Babelsberg en 1960, il veut se consacrer à la fiction, ses premiers travaux pour la Defa sont interdits. *Strawalde*, lui, est exclu de la Fédération des artistes de RDA en 1961. Dans les années 70 et 80, Böttcher est le plus connu des documentaristes de RDA, souvent primé, reconnu à l'étranger, passant de l'interdiction à la reconnaissance, alternativement vilipendé et mis en avant. Contrairement à ses amis Wolf Biermann ou Georg Baselitz, Böttcher ne passe pas « à l'ouest ». Depuis 1992, Jürgen Böttcher-*Strawalde* expose son travail de peintre et réalise ses films dans une tardive indépendance.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Drei von vielen, 1961 - *Ofenbauer*, 1962 - *Barfuss und ohne Hut*, 1964 - *Jahrgang 45*, 1966 (lm fic.) - *Wäscherinnen*, 1972 - *Martha*, 1978 - *Venus nach Giorgione*, 1981 - *Frau am Klavichord*, 1981 - *Rangierer*, 1984 - *Die Küche*, 1986 - *Die Mauer*, 1990 - *Konzert im Freien*, 2001

www.strawalde.de

Rangierer (director's cut) (Aiguilleurs – montage original)

(1984) *Image*: Thomas Plenert - *Son*: Stefan Edler - *Montage*: Gudrun Plenert
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme - 35 mm, noir et blanc, 45 min

Le film observe les travailleurs du triage de la gare de Desde-Friedrichstadt. La brigade manœuvre, serre les freins, accroche et décroche les wagons, plus de 1 600 par tour. Par des nuits de neige et de brouillard, dans le froid glacé et l'obscurité. La somptuosité du noir et blanc de Thomas Plenert et le regard de peintre du cinéaste donnent à cette vision du travail la matière sensible de l'effort, de la lumière, du climat. Le film fut amputé à l'époque de plus de 20 minutes par les contrôleurs du studio d'État.

The painstaking and exhausting work of the switchmen at Dresde Friedrichstadt station, day and night, in all weathers. The version chosen by the filmmaker stylises the men's dignity, the violence of work, the night's chill, the lamps, the fog and snow, without emptying them of their substance or breath.

Die Mauer (Le Mur)

(1990) - *Image*: Thomas Plenert - *Son*: Ronald Gohlke - *Montage*: Gudrun Steinbrück - *Production*: DEFA-Studio für Dokumentarfilme
 35 mm, couleur, 99 min

Berlin, Potsdamer Platz et Porte de Brandebourg : les derniers moments du Mur, le début de son démantèlement. Le bruit des pics et des marteaux résonne dans l'air froid, le petit commerce des fragments a commencé. Pour d'autres, il s'agit de garder un souvenir. Les trous sont assez grands pour que certains s'aventurent de l'autre côté, timidement parfois. Les jeunes soldats de la RDA finissante n'osent pas encore parler librement. La foule fête la fin du Mur de la honte, les touristes ne se comptent plus, les reporters internationaux commentent la « fin d'une époque ». Sur les pans de mur encore debout se projettent des images du passé, parades militaires et douleur de la séparation, fragments d'Histoire.

The final days of the Berlin Wall in November 1989: the obsessive sound of picks chipping away fragments, the first transactions, the still timorous attempts to cross over, joyful reporters and foreign tourists at the Brandenburg Gate. News images projected on stretches of the Wall give this symbol of a change of epoch its historical and political dimension.



Das Haus 1984, 1984-2001



Neustadt (Stau - Der Stand der Dinge), 2000

Thomas Heise

Né en 1955 à Berlin-est, il étudie l'imprimerie, puis à partir de 1975, il est assistant-réalisateur aux studios Defa de films de fiction. Il entre en 1978 à l'école de cinéma de Potsdam-Babelsberg, dont il est renvoyé. A partir de 1983, il est metteur en scène indépendant de théâtre, souvent pour et avec Heiner Müller, de radio, et de documentaires. Jusqu'à la fin de la RDA, ses travaux sont « classés », interdits, parfois détruits. Ce dont témoignent les doubles dates d'une partie de sa filmographie, entre année de production et année de diffusion. Ses travaux récents interrogent fréquemment l'absence de repères, le désespoir comme le désir de vivre de la jeunesse, dans l'Allemagne de l'après 1991.

FILMOGRAPHIE :

Das Haus, 1984-2001 - *Volkspolizei*, 1985-2001 - *Der Ausländer*, 1987-2004 - *Eisenzeiti*, 1999
Stau - Jetzt geht's los, 1992 (Cinéma du Réel 1993) - *Barluschek*, 1997 - *Neustadt (Stau – der Stand der Dinge)*, 1999-2000
Im Glück (Neger), 1999-2006 - *Vaterland*, 2002 - *Mein Bruder – We'll Meet Again*, 2004-2005

Das Haus 1984 (Mairie, Berlin 1984)

(1984-2001) - *Image* : Peter Badel - *Son* : Eberhard Dormeyer - *Montage* : Gisela Tammert
Production : Staatliche Filmdokumentation der DDR - 35 mm, noir et blanc, 54 min

La « maison » dite Berolina-Haus, la mairie du centre de Berlin-est. Des plans d'un ascenseur qui tient du monte-charge rythment les séquences où visiteurs et employés, état et citoyens, se rencontrent. Une semaine « ordinaire » de RDA vue par son administration, filmée avec une impassibilité toute « wisemanienne ». Des demandeurs de logement, une mère qui se fait sermonner parce que son fils a volé, une retraitée qui demande de quoi acheter du charbon, l'occupante d'un appartement qui donne sur la « frontière », et un mariage modeste, où les discours se font involontairement comiques. Une administration chargée « d'éduquer » la population, le quotidien difficile des citoyens de RDA, la bureaucratie au jour le jour. Le film a été finalisé et restauré en 2001.

At the Berlin-Mitte town hall, a typical administrative working week in the GDR, with its language, laws, procedures and miseries.

Neustadt (Stau – Der Stand der Dinge) (Issues bloquées / The State of Things)

(2000) *Image* : Peter Badel, Maxim Wolfram - *Son* : Uve Haussig - *Montage* : Gudrun Steinbrück
Production : Ö Filmproduktion, MDR - 35 mm, couleur, 86 min

La « ville nouvelle » de Neustadt à côté de Halle : grandes cités de ce qui fut la RDA, tours à l'abandon, places vides battues par le vent. Familles marginalisées, et militants d'extrême-droite. Le sentiment largement partagé de ne compter pour rien dans la société ou le pays, la pauvreté, l'isolement loin de la ville « normale »... le fascisme quotidien des mots et des gesticulations fait « partie de la vie », sans que personne s'y oppose. Une population à la dérive sombre dans l'indifférence.

Tales of lives at Neustadt, in the former GDR. The film observes Germany at a crossroads, on the disquieting frontier between the "old" and the "new", where loss, poverty, the flailing of the far-right, and the violence and draining of feelings are never far away.

Volker Koepp

Né en 1944 à Stettin, ouvrier mécanicien puis diplômé de l'école du cinéma de Potsdam-Babelsberg en 1969, il travaille au Studio Documentaire de la DEFA à partir de 1970. Il y réalise des dizaines de courts métrages, et il y commence ses entreprises filmiques au long cours consacrées aux ouvrières de Wittstock (1975-1997), à la briqueterie de Zehdenick (1988-1997), ou encore au destin de la ville de Czernowitz (1988-2004). Depuis 1992, il produit et réalise en indépendant de nombreux films, généralement en compagnie des chefs opérateurs Christian Lehmann et Thomas Plenert. Il y explore l'histoire, le destin et les cultures d'Allemagne du nord et des régions frontalières, dans le style qui est sa marque : une remarquable capacité à susciter la parole comme à faire résonner le silence, à raviver la mémoire, à trouver la juste distance et le juste temps.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Wieder in Wittstock, 1976 - *Wittstock III : Junge Arbeiterinnen*, 1978 - *Leben und Weben*, 1981 - *Leben in Wittstock*, 1984
Märkische Ziegel, 1988/1989 - *Arkona-Rethra-Vineta*, 1989/1990 - *Märkische Heide, märkischer Sand*, 1990
Neues in Wittstock, 1990/1992 - *Märkische Gesellschaft GmbH*, 1991 - *Die Wismut*, 1993 - *Kalte Heimat*, 1995
Fremde Ufer, 1996 - *Wittstock, Wittstock*, 1997 - *Märkisches Wasser, märkischer Schnaps*, 1997
Herr Zwilling und Frau Zuckermann, 1998/1999 - *Kurische Nehrung*, 2001 - *Uckermark*, 2001 - *Dieses Jahr in Czernowitz*, 2004

Pour une bio-filmographie complète et commentée de Volker Koepp : www.bundesarchiv.de/imperia
voir aussi : *Documentaire sur grand écran*, www.doc-grandecran.fr

Die Wismut (La « Wismut »)

(1993)

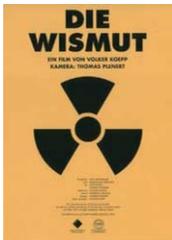
Image : Thomas Plenert

Son : Uve Haussig, Florian Wimmer

Montage : Angelika Arnold

Production : Ö Filmproduktion, WDR, MDR, SWF

35 mm, noir et blanc, 104 min



« Quelqu'un à la Wismut m'a dit que c'est la Stasi et la Wismut qui ont entraîné la chute de l'Allemagne de l'Est. Mais c'est aussi une histoire de la Guerre froide. » (V. K.)

Fondée en 1946, la « Wismut s.a. » devait « pourvoir en partie aux demandes de réparation de l'URSS ». En clair : extraction d'uranium pour l'armement atomique de l'URSS. Jusqu'à la fin de la RDA, 500.000 hommes ont produit, dans des conditions de sécurité précaires, des milliers de tonnes d'uranium enrichi. Cités délabrées, mines désaffectées, et récits d'anciens ouvriers dont les risques furent minimisés ou ignorés.

Set up in 1946, the Wismut SAG company was to "partially meet the USSR's demands for reparation for war damages". Put more bluntly: the extraction of uranium for the USSR's atomic weapons. Right up to the end of the GDR, 500,000 men produced thousands of tons of enriched uranium, working in hazardous conditions.

Dieses Jahr in Czernowitz

(Cette année-là à Tchernowitz/This year in Czernowitz)

(2004)

Image : Thomas Plenert, Susanne Schüle

Son : Uve Haussig

Montage : Angelika Arnold

Production : Vineta Film, WDR, SWF, RBB, MDR

35 mm, couleur, 134 min



Après « M. Zwilling et Mme Zuckermann », histoires d'habitants de Czernowitz. Des exilés retrouvent la ville, leurs descendants la découvrent. Parmi eux, l'acteur américain Harvey Keitel, qui parcourt la ville oubliée, autrefois foyer de 150 000 personnes (dont le poète Paul Celan), centre de nombreuses langues et cultures. Qu'ils soient de Vienne, de Berlin ou de New York, tous font de ce voyage vers leurs origines un retour dans le passé, et une aventure dans le présent.

The stories of the inhabitants of Czernowitz. Exiles return to see their city, while their offspring discover it. Among them is the American actor, Harvey Keitel, walking through the forgotten city that was formerly home to 150,000 people (including the poet Paul Celan) and to many languages and cultures. For them this journey towards their origins is a return to the past and an adventure in the present.

Sammelsurium – Ein ostelbischer Kulturfilm

(Bric à brac – un film sur une civilisation à l'est de l'Elbe)

(1992)

Image: Thomas Plenert

Son: Frank Löprich

Montage: Angelika Arnold

Production: Ö Filmproduktion, WDR

35 mm, couleur, 104 min

(Film inédit en France)

Un « documentaire à l'est de l'Elbe ». L'ex-RDA, sous le regard de Koepp, ressemble à un immense grenier, un musée en plein air, sans gardiens, une ville d'austères palais déserts et de statues rongées. Les philatélistes et les brocanteurs rassemblent les babioles soviétiques, les bustes de Marx ou Lénine, les insignes. Sous les fresques exaltées dédiées aux travailleurs en plein élan, tout est figé. L'éternité n'est plus celle du socialisme ni de l'amitié avec l'URSS, mais celle de la disparition. Dans les anciens locaux de la Defa, l'organisme de cinéma d'Etat, l'écran montre les actualités de régime, les parades, le noir et blanc des propagandes. L'inventaire se fait introspection, relayé par la parole des personnages de rencontre.

The GDR, which disappeared in 1990, has become nothing more than the kingdom of second-hand goods traders and philatelists: buildings, statues and films that were to have been as eternal as the friendship with the USSR now survive only as traces and objects of a much needed archaeology.



Mädchen in Wittstock (Jeunes filles à Wittstock)

(1975)

Image: Christian Lehmann,

Michael Zausch

Montage: Barbara Masanetz-Mechelk

Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

35 mm, noir et blanc, 18 min



Premier temps du « cycle Wittstock », qui durera vingt ans. Une usine de tricot ouvre dans la ville de Wittstock. Les jeunes filles qui rejoignent l'usine toute neuve découvrent le travail, ou l'usine. Elles disent leurs attentes, leurs espoirs, leurs craintes : que signifiera ce « développement » dans leur existence et dans le devenir de la ville ? Le cinéaste rencontre ici celles qui seront ses héroïnes pendant vingt ans, Renate, Edith et Stupsi.

The first in a cycle of films dedicated to the women workers of Wittstock textile factory. Renate, Edith and Stupsi begin a new life and recount their expectations and doubts.

Gerd Kroske

Né à Dessau (RDA) en 1958, Gerd Kroske suit une formation en BTP avant de s'orienter vers le travail culturel auprès des jeunes, et de poursuivre des études en ce sens à l'université Humboldt. Il étudie le cinéma à l'école de Potsdam-Babelsberg, et travaille à partir de 1987 pour le Studio documentaire de la DEFA. Il a été l'assistant de Jürgen Böttcher pour *Die Mauer*. Il est depuis 1991 auteur indépendant, et producteur depuis 1996.

FILMOGRAPHIE :

Kehraus, 1990 - *Bahnhof Brest* (Terminus Brest), 1993 (Grand Prix Cinéma du Réel 1994) - *Neues Deutschland*, 1993
Kehrein, Kehraus, 1996 - *Galera*, 1997 - *Der Boxprinz*, 1999 - *Autobahn Ost*, 2004 - *Kehraus wieder*, 2006

Kehraus (Du balai !)



(1990) *Image*: Sebastian Richter
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme
35 mm, noir et blanc, 27 min

Leipzig au tournant : aux événements de l'automne 1989 a succédé l'assaut contre le Mur du printemps 1990. La nuit, dans les rues de la ville, le cinéaste rencontre quelques employés au nettoyage. Ils racontent des vies abîmées ou brisées, des contrats précaires. Ils trouvent un peu de réconfort dans la salle de repos du service. Ils sentent bien que le pays bascule, ils ne savent pas encore ce qu'ils peuvent en attendre.

Les personnages rencontrés alors seront au centre de deux autres films : *Kehrein, Kehraus* (1996) et *Kehraus wieder* (2006).

In the squares of Leipzig, in the final years of the GDR, night-time encounters with some street cleaners, broken by life and history.

Helke Misselwitz

Winter Adé (Adieu l'hiver)

(1987-1988)
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme
35 mm, noir et blanc, 116 min



Un voyage en train du sud au nord de la R.D.A., deux ans avant la chute du Mur : les femmes rencontrées content avec énergie leurs regrets et leurs espoirs et emportent les voyageurs dans l'humour ou la tristesse de leurs récits.

A train journey from to the south to the north of the GDR, two years before the fall of the Wall: the women met energetically recount their regrets and hopes, sweeping the traveller into the humour or sadness of their stories.

Aysun Bademsoy

Née en 1960 à Mersin en Turquie, elle vit depuis 1969 à Berlin. Elle a étudié le théâtre et le journalisme tout en travaillant comme comédienne, assistante réalisatrice et monteuse. Depuis 1989 elle réalise des documentaires consacrés à la communauté turque d'Allemagne, et en particulier au destin des jeunes des deuxième et troisième générations.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Mädchen am Ball, 1995 - *Ein Mädchen im Ring*, 1996 - *Nach dem Spiel*, 1997

Deutsche Polizisten, 1999/2000 - *Die Hochzeitfabrik*, 2004/2005

www.filmportal.de

Am Rand der Städte (Au bord des villes)



(2005/2006)

Image : Sophie Maintigneux

Son : Annegret Fricke

Montage : Clemens Seiz

Production : Harun Farocki

Filmproduktion

Vidéo HD, 83 min

Ces dernières années, à la périphérie de Mersin, sur la côte sud de la Turquie, d'immenses cités se sont construites : grands immeubles résidentiels en cercle autour de parcs, de piscines, places, restaurants et bars. Les balcons des appartements donnent tous sur ces centres artificiels. Les habitants ont tourné le dos à la ville. La plupart des résidents sont des « Deuschländer », ces Turcs qui ont vécu de longues années en Allemagne, dans l'espoir d'une vie plus confortable.

On the Turkish coast on the outskirts of Mersin, stand huge blocks of well guarded residential buildings, enhanced by parks and swimming pools. Here live the "Deuschländer", those migrants who have returned home. The country has changed, the residents keep themselves to themselves, in their own district.

« Pour entrer dans un de ces quartiers, le visiteur doit présenter son passeport et une invitation personnelle au garde de l'unique entrée. Le garde remplit une fiche, téléphone à la personne qui invite, et cette dernière vient chercher le visiteur à la grille. Les Turcs vivaient en Allemagne dans des appartements étriqués et investissaient leur épargne pour jouir de la vie, plus tard. Mais ces quartiers artificiels montrent déjà des signes de décadence. Les espaces communs sont à l'abandon, les restaurateurs retournent aux centres touristiques. Les jeunes des résidences se retrouvent le soir dans ces espaces vides pour écouter de la musique, fumer et boire. Avec leur épargne, les Deuschländer ont acheté un appartement ou une petite boutique en ville. Parfois, ils vont la visiter, récupérer le loyer ou la recette, avant de rentrer dans leur résidence *Oasis, Paradis 2, Vue océane, ou Oliveraie...* » (A.B.)

Karin Jurschick

Née en 1959 à Essen, elle a fait des études de théâtre, cinéma et télévision à Cologne. Co-fondatrice du festival *Feminale* de Cologne, elle est aussi, depuis 1995, auteur pour la radio et la télévision (WDR).

FILMOGRAPHIE :

Danach hätte es schön sein müssen, 2000 (Berlinale 2001), Prix Arte du documentaire 2004, Prix Adolf Grimme 2004

Die Helfer und die Frauen, 2003 - *Nach dem Mord an Theo Van Gogh*, 2005 - *Nicht mehr*, 2006

Danach hätte es schön sein müssen

(Et maintenant)

(2000)

Image et son : Karin Jurschick

Montage : Bettina Böhler

Production : Karin Jurschick, ZDF 3Sat

35 mm, couleur, 73 min

« En 1974, ma mère se rend à Brême. Elle réserve une chambre d'hôtel. Elle s'y suicide. Elle avait 42 ans. L'enquêteur de la police note dans son rapport : "Une note a été trouvée sur la table de la chambre, disant *Veillez prendre l'argent dans le portefeuille à côté de cette lettre pour payer les dépenses.*" A la maison, on n'en parlait pas. J'avais 14 ans. Après des années sans contact avec mon père, je le revois en 1997. Il vit toujours dans ce même appartement où il s'était installé avec sa femme et moi, 41 ans plus tôt. L'appartement est resté pratiquement intact. Dans la chambre, le même couvre-lit bleu recouvre la place qu'occupait ma mère dans le lit. Mon père a alors 91 ans. Pendant deux ans et demi, je filme l'appartement, obsessionnellement. L'opacité des pièces qui ne révèlent rien d'inhabituel est le parallèle de la vie d'antan : la terreur ne prend pas forme matérielle. Je regarde mon père, je le suis, même en vacances dans les Caraïbes. La caméra instaure une certaine distance, et aussi une certaine intimité. A travers elle, mon père et moi réussissons à nous parler. » (K.J.)

Karin's father has never talked about her mother's suicide. He still lives in the same apartment, exactly as it was. His filmmaker-daughter's questions suddenly reveal the ravages of conformity, the illusions of memory and the need to tell stories.



Nicht mehr (Plus jamais)

(2006)

Image : Karin Jurschick

Montage : Anke Schäfer

Production : Karin Jurschick

Film Produktion

Vidéo, couleur, 30 min

Le père n'est plus. La fille filme. La toilette du mort, le déménagement du modeste appartement qu'il n'a jamais quitté. Dernier regard, réduit à l'essentiel, qu'une fille porte sur son père. Ce qui est filmé, dans sa matérialité opaque, renvoie au mystère de la mémoire et des sentiments.

The father is no more. Preparing the corpse, clearing out the apartment where nothing had changed for years on end. Taking a final look, when the last chance to understand has vanished.

Michael Klier

Né en 1943 à Karlsbad (Tchéquie), il suit sa famille en Allemagne de l'Est, puis en RFA en 1961. Il étudie la philosophie et l'histoire à Berlin. Décorateur de théâtre, ayant vécu plusieurs années à Paris, il a réalisé de nombreux portraits de cinéastes : Losey, Godard, Rossellini, Wenders, Truffaut (dont il a été l'assistant) pour la télévision ; il a été comédien pour Rudolf Thome et Harun Farocki. Il a réalisé son premier film en 1963.

FILMOGRAPHIE : *Probeaufnahmen*, 1963 - *En passant*, 1984 - *Überall ist es besser, wo wir nicht sind*, 1988/1989
Ostkreuz, 1991 - *Out of America*, 1994-1995 - *Heidi M.*, 2000-2001 - *Farland*, 2002-2004

Der Riese (Le Géant / The Giant)



(1982-1983)

Image et montage : Michael Klier

Production : Michael Klier, ZDF

Vidéo, noir et blanc et couleur, 82 min

Images tournées par des caméras de surveillance en Allemagne : version années 80 du « film sur la ville ». Un avion est guidé à l'atterrissage dans un Berlin vide : une planète étrange où l'on verra des parades, des quais de métro, des voitures... images sans réalisateur des machines de surveillance, prises à hauteur de « géant », qui captent quelques individus, sous le contrôle des institutions : visages de délinquants dessinés par l'ordinateur policier, corps de malade « monitoré » par l'hôpital, cerveau enserré d'électrodes. Jusqu'à la disparition de tout paysage « réel » dans des environnements simulés générés par la machine.

A collage of scenes and views filmed by Berlin video surveillance cameras. Automated images of public places and private acts (an airport, pilfering in a supermarket, a public garden, a medical check-up), which, reinforced by the sound composition, gives back to the spectator the place that surveillance denies to him.

Hito Steyerl

Après des études de philosophie et de cinéma à Tokyo et Munich, elle vit, travaille et enseigne à Berlin. Elle publie régulièrement des essais critiques sur la globalisation, l'urbanisme et le nationalisme. Elle est active au sein des mouvements de femmes migrantes d'Allemagne.

PUBLICATIONS : *Spricht die Subalterne – Migration und postkoloniale Kritik*, en français sur : www.republicart.net et www.eipcp.net

FILMOGRAPHIE : *Deutschland und das ich*, 1995 - *Land des Lächelns*, 1996 - *Babenhausen*, 1997

Die leere Mitte, 1998 - *November*, 2004 (Cinéma du Réel 2005)

Normalität I-X (Normalité 1 à 10)



(1999-2005) Image: Hito Steyerl, Marcus Carney

Musique: Arnold Schoenberg, op. 42 2/3 - Production : Hito Steyerl - Vidéo, 25 min

«Même le mort n'est pas à l'abri de l'ennemi s'il triomphe. Et cet ennemi continue de triompher.» (Walter Benjamin – cité en exergue du film). En 1998 la tombe de Heinz Galinski est attaquée à la bombe à plusieurs reprises. Il était le président du Conseil Juif d'Allemagne. Une suite d'attentats antisémites suit cet événement. Chronique sur deux ans d'une atmosphère d'antisémitisme et de violence raciste qui passent pour « normales » en Allemagne et en Autriche.

In 1998, the tomb of Heinz Galinski, former president Germany's Central Council of Jews, was targeted by a series of bombings. Is anti-semitism and racism part of "normality"?

Hommage à Peter Nestler

Né en 1937 à Friburg dans la Forêt noire, Peter Nestler a pratiqué divers métiers dans sa jeunesse, étudié la peinture aux Beaux Arts de Munich, et l'imprimerie à Stuttgart ; il a aussi été comédien au cinéma et à la télévision. *Von Griechenland* (1965), son cinquième film, accusé de « propagande communiste » lui vaut de devenir *persona non grata* à la télévision. Il s'installe en Suède, pays de sa mère. Il y exerce différents métiers avant de réaliser *Im Ruhrgebiet* pour la télévision suédoise en 1967, suivi de nombreux autres documentaires. Il travaille au département des programmes pour la jeunesse de la 2^e chaîne suédoise. Il sera plus tard chargé des acquisitions de programmes étrangers. Son travail de documentariste fait référence pour de nombreux cinéastes et critiques.

FILMOGRAPHIE :

Peter Nestler a réalisé plus de 50 documentaires, et l'on pourra se référer à la rétrospective du festival *Viennale* (2001 – www.viennale.at) et au site www.filmportal.de.

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Am Siel (Au bord du chenal)

(1962)

Co-écrit par Kurt Ulrich

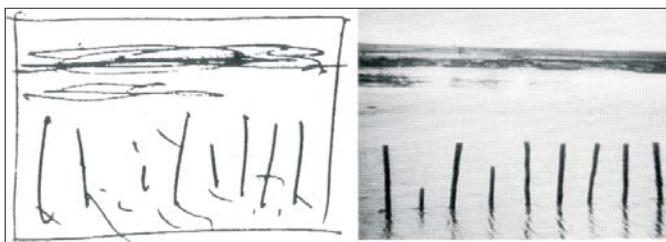
Marianne Beutler

Image, montage : Peter Nestler

Kurt Ulrich

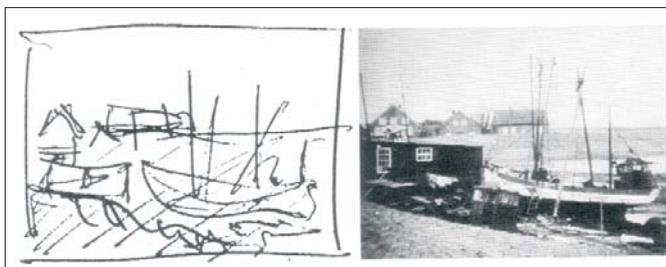
Production : Peter Nestler

35 mm, noir et blanc, 13 min



Dans son premier documentaire, Peter Nestler adopte un mode de récit peu conventionnel : la voix qui parle est celle de l'eau du chenal d'un bourg d'Allemagne du nord. Le récit s'adresse à ceux qui vivent ou ont vécu là, mêlant pensée du passé et adresse au présent. Hors du temps mais dans le temps concret des images, conduite par une voix, à la frontière de l'imaginaire et du réel.

A very old seawall is gifted with speech: its voice accompanies the camera, which leaves the sea to travel round the village, the people, their houses, their boats, before returning to the sea.





Aufsätze, 1963



Mülheim / Ruhr, 1964



Ödenwaldstetten, 1964

Aufsätze (Rédactions)

(1963)

Co-écrit avec: Kurt Ulrich, Marianne Beutler

Image, montage: Peter Nestler, Kurt Ulrich

Production: Peter Nestler
35 mm, noir et blanc, 10 min

Les écoliers d'un village de l'Oberland bernois récitent les rédactions demandées par l'institutrice : ils y racontent le long trajet jusqu'à l'école, le lait distribué aux récréations, les bagarres dans la cour. Le film restitue la grâce et la lucidité des enfants, la beauté de la langue qu'ils emploient, leur monde.

In the Berne Oberland, the thoughts of the village schoolchildren, as they are written down in school essays. An intimate and precise portrayal of a class, around its school teacher.

Mülheim / Ruhr

(1964)

Co-écrit avec: Reinald Schnell

Image, montage, production: Peter Nestler

16 mm, noir et blanc, 14 min

Tourné quelques années après les premières fermetures de mines de la Ruhr, le film voyage à travers les mines, les terrils, les dépôts, les corons et les estaminets de la ville de Mülheim. La musicalité du montage accentue le violent contraste entre villas et cités ouvrières, signes du passé et irruption du nouveau.

Portrait of a town and its inhabitants: the mines are closing, the workers shift to the car factories, and offices and housing estates are springing up. Old and modern façades, faces and children's games to a rhythm of deep-cutting change.

Ödenwaldstetten (Un village change de visage)

(1964)

Co-écrit par: Kurt Ulrich

Image: Peter Nestler, Kurt Ulrich

Montage: Klaus Schumacher

Production: Süddeutscher Rundfunk (SWF)

16 mm, noir et blanc, 36 min

Regard critique sur l'avènement de l'industrialisation et ses conséquences dans le quotidien. Dans un petit village, les outils agricoles et l'artisanat sont remplacés par les machines et la chaîne. Les mots des habitants, les souvenirs du passé, de la guerre et de la reconstruction, et la description du « nouveau » font du film un document passionnant sur les mutations des années 60, communes à de nombreux pays.

A Swabian village: rural culture is undergoing a transformation caused by the intrusion of the industrial world. Gestures at work and words of its inhabitants.



Von Griechenland, 1965



Im Ruhrgebiet, 1965

Rheinstrom (Sur le Rhin)

(1965)

Co-écrit par: Reinald Schnell
Image, montage, production :
Peter Nestler
35 mm, noir et blanc, 13 min

Navigation au fil du Rhin : route et lien, le fleuve est un monde de travailleurs, dont le texte du film chante le quotidien. Essai lyrique où se disent la force du fleuve et le discret courage des hommes.
A film that flows with the Rhine, where text and music sing the song of mariners and the riverside inhabitants.

Von Griechenland (De la Grèce)

(1965)

Co-écrit par: Reinald Schnell
Image, montage, production :
Peter Nestler
16 mm, noir et blanc, 28 min

En 1965, la Grèce est en proie au chaos politique, après le limogeage du libéral Papandreou élu en 1964. Des milliers de personnes manifestent pour la démocratie et contre la pression américaine sur la politique du pays. Le film n'enquête pas : il cherche la forme qui mettra « au présent » l'histoire de la résistance grecque contre l'occupant nazi et la difficile marche vers la démocratie. Ainsi s'exprime la vigilance antifasciste dont le cinéaste sent l'urgence. Deux ans plus tard, le putsch des colonels faisait basculer le pays dans la dictature.
Out of the Greek resistance movement, emerges a powerful drive for democracy, which comes up against the ambitions of the Greek military. Tales of atrocities of the German occupation and 1948 letters from democrats shape the understanding of what is at stake in the summer of 1965: in the streets, thousands of demonstrators are demanding democracy. Two years later the colonels seized power.

(I Ruhrområdet) Im Ruhrgebiet (Dans la Ruhr)

(1967)

Co-écrit par: Zseka Nestler et
Reinald Schnell
Image : Peter Nestler
Montage : Peter Nestler,
Bengt G. Eriksson
Production : Sveriges Radio (SVT)
16 mm, noir et blanc, 34 min

Mémoire et colère : dans la Ruhr, on se souvient des luttes antifascistes des années 20, de la résistance au nazisme. Travailleurs immigrés et travailleurs allemands disent l'espoir auquel succède l'angoisse, la crise, le chômage qui gagne, les défaites politiques, la rage.
The Ruhr, a present heavy with anger: the issue of resistance, of fighting against fascism, of the workers' movement. There is also the question of the overwhelming rage that can surge up when faced with the reality of defeats, with no consolation or reconciliation.

Hommage à Alexander Kluge

L'Utopie se fait meilleure tandis que nous l'attendons

Alexander Kluge est né en 1932 à Halberstadt. Il étudie le droit, la musique religieuse et l'histoire. En 1956, il rencontre Theodor Adorno, dont les travaux marqueront sa pensée et sa carrière. Adorno le présente à Fritz Lang, qui tourne en Allemagne *Le Tombeau hindou*. Kluge écrit des scénarios. Il spécialise son travail d'avocat dans la défense et la promotion du cinéma. En 1962, il est avec Edgar Reitz l'un des initiateurs du célèbre *Manifeste de Oberhausen*, acte de revendication du Nouveau Cinéma allemand, puis de l'Institut du film d'Ulm, première école de cinéma d'Allemagne, et enfin, en 1964, du Kuratorium (Fondation) du Jeune cinéma, qui permettra à de nombreux cinéastes de réaliser leur premier film. C'est en 1962 qu'il publie son premier recueil d'histoires, *Lebensläufe* (« Biographies »). Il ne cessera dès lors de conjuguer l'écriture et la réalisation de films, l'activité théorique et la production. A la fin des années 80, il se tourne vers la télévision.



Il a récemment publié en 2001, avec le sociologue Oskar Negt, l'ouvrage philosophique *Der unterschätzte Mensch* (« L'Homme sous-estimé », 2001), fruit d'un quart de siècle de travaux. Il a fait paraître début 2007 un nouveau recueil, *Geschichten vom Kino*, (Histoires de cinéma).

Alexander Kluge, une des personnalités les plus marquantes de la vie culturelle et de la cité allemandes, a reçu pour son œuvre cinématographique et littéraire les plus hautes récompenses allemandes et internationales. Sa filmographie et sa bibliographie complètes, ainsi qu'un ensemble relatif à sa production de télévision, et de nombreuses références, sont rassemblés sur son site www.alexander-kluge.de

Textes et choix de citations de Daniel Sauvaget

Alexander Kluge le défricheur

Alexander Kluge, « figure centrale de la scène du cinéma d'Allemagne fédérale depuis les années 60, et le principal protagoniste de son renouvellement », selon les mots de Ulrich Gregor*, personnalité sur laquelle se sont greffées plusieurs images parallèles ou successives : l'écrivain-chercheur, le juriste et le théoricien, et qui est aussi un homme d'action, le pionnier du Jeune Cinéma allemand, le créateur dont l'œuvre défriche de nouvelles voies pour le film, le militant des réformes du cinéma, l'enseignant peu soucieux de s'attribuer des disciples, l'organisateur de l'expression d'auteur en matière de cinéma.

Ecrivain et homme d'études à Francfort, cinéaste à Munich, il témoigne sur l'Allemagne lorsqu'elle lui semble en péril : c'est *l'Allemagne en automne* et *Le Candidat* – qui sont aussi des projets collectifs auxquels il veut donner une suite dans le travail de création cinématographique.

C'est enfin le maître du montage, et un de ceux qui ont le mieux su associer la fantaisie et le réalisme, la profondeur et l'ironie.

Ascendance descendance

C'est par allusions ou par citations que ses films en témoignent : Alexander Kluge se reconnaît des pères spirituels en Marx, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin. Ses déclarations, comme son œuvre écrite, en apportent des preuves explicites.

Il s'agit pour lui de prolonger, mieux, d'approfondir, la théorie critique des penseurs de l'Institut für Sozialforschung la célèbre Ecole de Francfort. Comme Jürgen Habermas à l'université, mais dans une perspective diversifiée qui confère une grande place à la pratique de la création artistique, et qui s'étend à l'intervention sociale. Kluge : l'homme de la pratique qui semble reprocher à Adorno d'être resté dans la sphère théorique, et qui se demande si le maître était capable d'acheter un billet de train... d'où son intérêt passionné pour Brecht, dont il retient les recherches sur la distanciation et les modes de relation non mystificatrices entre spectacle et spectateur. Dont il retient aussi le double refus du naturalisme et de la simplification militante.

Documentaire – imaginaire

En avant-propos de son premier livre de biographies (*Lebensläufe*), Alexander Kluge écrivait : « Les nouvelles qui composent cet ouvrage posent, sous des aspects très divers, le problème de la tradition. Il s'agit de biographies brèves, en partie fictives, en partie réelles, l'impression d'ensemble est celle d'une histoire très triste. J'ajoute qu'on y trouve parfois des passages documentaires ainsi que des extraits de textes empruntés à certains auteurs. »

En même temps qu'il annonce l'importance du montage, ce texte pose le principe de la fusion du document et de la fiction. Dans tous ses films de fiction, Kluge introduit des prises de vues documentaires, des éléments de reportage, des interviews, et des matériaux qu'on pourrait juger exogènes. Souvent il choisit dans la vie réelle des personnages qui acceptent de venir se représenter eux-mêmes, dans une sorte de psychodrame souriant ou cynique, ou procèdent à une fusion entre leur propre personnalité et le rôle à l'écran. A quelques discoureurs d'*Anita G.* répondent ainsi les petits entrepreneurs-cosmonautes de *Der Grosse Verhau*. Ses documentaires « purs » ont en commun la volonté de dégager clairement la signification du matériel décrit.

« Dans la tête de l'homme, les désirs et les faits ne sont pas dissociables. Le désir est en quelque sorte une forme dans laquelle se modèlent les faits... D'abord dans les mass-media, qui sont une administration des désirs humains et des faits. Des superstructures cloisonnées naissent pour les besoins des faits et l'expression des désirs : Direction du Film de Fiction, Section du Documentaire. Des genres qui révèlent des idéaux dissociés. » (A.K.)

Lorsque le sujet choisi est complexe, ou relativement abstrait, la fable ou la parabole remplacent le récit d'une destinée individuelle. Dès son 2^e long-métrage, *Artistes sous le chapiteau : perplexes*, Kluge procède par allégorie. Les artistes seraient les intellectuels de nos sociétés, et Leni Peickert, la directrice du cirque, une réformiste. Réfléchissant aux possibilités de développement de son art, elle sera confrontée aux réalités économiques qui vont corrompre les effets de ses tentatives.

Une stratégie du montage

Dans *Artistes sous le chapiteau : perplexes*, Alexander Kluge mettait en pratique une stratégie de montage-collage presque absente de son précédent film, avec notamment des plans d'archives, des extraits de films, des images oniriques. Dans son livre *Stalingrad description d'une bataille* (publié en France par les éditions Gallimard), apparaissait la méthode qui gouverne l'ensemble de son œuvre cinématographique. Il se proposait en effet d'embrasser une réalité historique complexe, ses origines et références, en agencant des documents divers :

matériaux bruts, rapports militaires, comptes rendus médicaux, procès-verbaux, communiqués, morceaux de propagande, sans oublier commentaires et éclairages (vrais ou supposés) *a posteriori*.

Kluge a réinventé le montage au cinéma. C'est le concept-clé de son œuvre, fondé sur des recherches psychologiques, théoriques, techniques, didactiques... Pour lui, ce n'est pas un « style ». C'est l'application à une expression artistique et à un discours esthétique de mécanismes aisément discernables dans l'esprit humain : association d'idées, connotations, jeu de références culturelles, relations sémantiques...

C'est aussi, en puissance, un moyen de lutter contre l'innocence autoproclamée du cinéma dominant et de stimuler l'activité autonome du spectateur.

Montage, intervalle

« Je monte deux séquences, ou deux images différentes, et j'attends que le spectateur conçoive, seul, un troisième terme, en vertu des mécanismes associatifs spontanés qui résident en chaque homme. Au cinéma, l'idéal est que cela fonctionne, car c'est aussi l'autonomie du spectateur. Il ne s'agit pas du tout de créer les associations d'idées du spectateur : ça, c'est Hollywood qui le fait. Nous n'essayons pas même d'en orienter le processus : nous le stimulons en respectant l'autonomie du spectateur. »

« Dans le montage, le plus important ne se situe pas dans les plans, mais dans l'espace intermédiaire, dans la différence entre deux plans, dans l'intervalle. En fait, je ne peux pas le voir, et le spectateur l'introduit dans le film. Il est donc, lui aussi, « producteur du film ».

Un métier impertinent

« Réaliser des films est une activité rigoureusement anti-académique, c'est un métier impertinent, à fondements historiques, mais inconstant. Il y a suffisamment de divertissements soignés, de problèmes bien traités, comme si le cinéma était une promenade à travers les chemins tout tracés d'un parc. Respecter l'interdiction de s'écarter des sentiers battus a déjà voué à l'échec plus d'une révolution allemande. Il ne faut pas redoubler de précautions. C'est un fait que les enfants préfèrent aller dans les buissons, jouer dans le sable ou sur des tas de ferraille. Le bonheur, dit Freud, est la réalisation des désirs enfantins. Je suis certain que le cinéma a quelque chose à voir avec le bonheur. Cinéma = *movie* = mouvement permanent, contre tous les serre-freins. En groupe, c'est encore plus facile. »

Extraits de : *Alexander Kluge*, Goethe Institut - La Cinémathèque française, 1984

Courts Métrages



Brutalität in Stein, 1960



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968

Brutalität in Stein

(Brutalité dans la pierre, éternité d'hier / Brutality in Stone)

Co-réalisation : **Peter Schamoni**

Image : Wolf Wirth

Production : A. Kluge, P. Schamoni
1960, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Premier film du cinéaste. Analyse du système nazi par son architecture réelle ou planifiée : Nuremberg, Palais des Congrès, monuments aux morts... Ruines ou projets sont confrontés au discours, premier exemple de recherche par le documentaire du sens des images et les mots.

An analysis of the Nazi system through its architecture and edifices, finished or planned. (Nuremberg, le Palais des Congrès).

Rennen (Courir / Racing)

Co-réalisation : Paul Kruntorad

Image : matériel de répertoire

Montage : Bessi Lemmer

Production : Rolf A. Klug, A. Kluge
1961, 35 mm, noir et blanc, 9 min

Les courses automobiles, la vitesse, la fascination des spectateurs, signes d'un temps des machines et de la compétition. Le sens de la course n'est pas la « victoire », puisque qu'elle peut être confisquée par les politiciens ou les militaires...

Car racing, speed, the spectators' fascination, the signs of an era made of machines and competition. But "victory" is not the real meaning of it.

Lehrer im Wandel

(Enseignants en mouvement / Teachers through Change)

Co-écrit par Karen Kluge

Image : Alfred Tichawsky

Son : Hans-Jörg Wicha

Montage : Alexander Kluge

Production : Alexander Kluge
1962-1963, 35 mm, noir et blanc,
11 min

Trois histoires d'enseignants, trois histoires de la pédagogie comme « cause perdue », où l'idéalisme et l'éducation se brisent contre l'Histoire réelle. Adolf Reichwein est enseignant en Prusse. A l'arrivée des nazis au pouvoir, il se retire dans un village pour y développer un nouveau modèle éducatif. Il est pendu en 1944. Friedrich Rühl est un éducateur passionné. Il est contraint de conduire ses élèves au front en 1994. Seuls quatre d'entre eux survivent. Margit M. accepte un poste en R.D.A. pour exercer son métier, mais elle est limogée pour « indépendance ».

Three stories of teachers, three stories of education as a "lost cause", where idealism and education shatter against the reality of History, in Prussia, under Nazism, in the GDR.

Protokoll einer Revolution

(Procès-verbal d'une révolution / Protocol of a Revolution)

Scénario : Alexander Kluge,

Peter Berling

Réalisation : Günter Lemmer

Image : Günter Lemmer, Peter

A. Wortmann

Production : Kairos-Film

1963, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Avec : Uschi Glass

Reportage vrai et faux, mais d'une troublante vraisemblance, sur le renversement d'un dictateur. Amérique latine ? Europe ? Complicités croisées ? Complicité, en tout cas, avec Peter Berling. (*renvoi* : voir aussi A. Kluge *Télévision*)

A true/false, but disturbingly likely, reportage on the overthrow of a dictator.

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Portrait d'une mise à l'épreuve

(Portrait d'une mise à l'épreuve / Proven Competence Portrayed)

Image : Winfried E. Reinke,

Günter Hörmann

Son : Peter Schubert

Montage : Beate Mainka

Production : Kairos-Film

1964, 35 mm, noir et blanc, 13 min

Histoire de l'ex-policier Müller-Seegeberg, qui a servi six gouvernements différents avec loyauté, en démontrant constamment qu'il était quelqu'un de fiable, archétype inquiétant du serviteur zélé qui a toujours « des ordres ».

The story of the former policeman Müller-Seegeberg, who loyally served under six different governments, constantly making it clear he was reliable.

Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1972, wird gefilmt

(Mme Blackburn, née le 5 janvier 1872, est filmée / Frau Blackburn, Born January 5, 1872, Is Filmed)

Image : Thomas Mauch

Son : Bernd Hoeltz

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Production : Kairos-Film

1967, 35 mm, noir et blanc, 14 min

Avec : Martha Blackburn, Herr Guhl

Mme Blackburn, 95 ans (et grand-mère du cinéaste) est entraînée dans un récit de sa vie, face à une caméra qu'elle accueille avec une charmante urbanité. Mais voici, dans ce quotidien de porcelaine et de meubles bien cirés, une mystérieuse affaire de boucles d'oreille...

Mrs. Blackburn, the filmmaker's 95-year-old grandmother, is drawn into the story of her life and a mysterious affair around a pair of earrings...



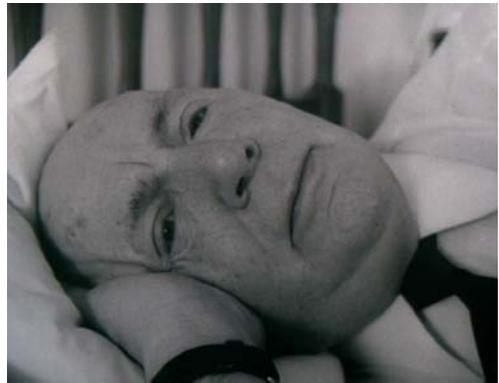
Porträt einer Bewährung, 1964



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968



Ein Arzt aus Halberstadt, 1969-1970



Feuerlöscher e.a. Winterstein

(Winterstein « l'extincteur » / Fireman E. A. Winterstein)

Image : edgar Reitz, Thomas Mauch
Son : Hans-Jörg Wicha
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : Kairos-Film
1968, 35 mm, noir et blanc, 11 min

Un collage virtuose de fiction et de matériel documentaire (dont certains en provenance de *Abschied von Gestern*/Anita G.) construit un personnage cher au cinéaste : le pompier, celui qui doit combattre les incendies de la politique et de l'histoire.

A virtuoso collage of fictional and documentary material shapes a character: the man that has to fight to put out the fires of politics and history.

Ein Arzt aus Halberstadt

(Un médecin d'Halberstadt / A Doctor from Halberstadt)

Image : Alfred Ichawsky,
Günter Hörmann
Son : Bernd Hoeltz
Montage : Maximiliane Mainka
Production : Kairos-Film
1969-1970, 35 mm, noir et blanc,
29 min
Avec le Dr Ernst Kluge

Un médecin fait un voyage de l'est vers l'ouest, où il paraît un peu perdu. Portrait subjectif du père du cinéaste. Instants apparemment sans « contenu », mais qui cernent un être, une distance, une réalité du temps vécu.

A doctor travels from east to west, where he seems somewhat lost. A subjective portrait of the filmmaker's father.



Frau Blackburn, geb. 5 Jan. 1872, wird gefilmt, 1967



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968



Besitzbürgerin Jahrgang 1908, 1973



Besitzbürgerin Jahrgang 1908

(Propriétaire, née en 1908 / A Woman of Means, Class of 1908)

Image: Thomas Mauch

Son: Francesco Joan-Escubano

Montage: Beate Mainka-Jellinghaus

Production: Kairos-Film

1973, 35 mm, noir et blanc, 11 min

Avec: Alice Schneider, Herr Guhl

Madame Schneider fait des travaux dans sa grande maison, cuisine, surveille le retour des tapis... un montage de documents remonte le cours de sa vie, jusqu'à 1908: histoire d'une bourgeoise, destin de classe. Un acheteur entreprenant s'intéresse à la vaisselle qu'elle veut vendre. Le curieux personnage qui visitait madame Blackburn ?

Madame Schneider is having work done on her large house, cooks, oversees the return of the carpets... a montage of documents retraces the story of a bourgeois lady, back to 1908: An enterprising buyer is interested in the crockery she wants to sell...

Auf der Suche nach einer praktisch-realistischen Haltung

(A la recherche d'une attitude pratico-réaliste /

In Search of a Practical and Realistic Method)

Image: Thomas Mauch

Montage: Beate Mainka-Jellinghaus

Production: Kairos-Film

1983, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Crise des missiles, menaces de guerre... où fuir en cas d'urgence ? Un aviateur pense aux îles Kerguelen.

The missile crisis, threats of war... where can one flee in an emergency? A pilot has the idea of the Kerguelen Islands.

Nachrichten von den Staufern I, II

(Nouvelles des Hohenstaufen / News from the Hohenstaufens)

Co-écrit par Maximiliane Mainka

Image : Jörg Schmid-Reitwein,
Alfred Tichawsky

Montage : Maximiliane Mainka

Production : Kairos-Film,
Institut für Filmgestaltung Ulm
1977, 35 mm, noir et blanc, 24 min
(en deux parties)

La ville de Stuttgart prépare une grande exposition consacrée à la dynastie Hohenstaufen Postulat : pendant des siècles, les Allemands auraient espéré la réapparition d'un empereur Barberousse, chef d'une grande Germanie. La légende de Frédéric 1^{er} de Hohenstaufen, le héros endormi, trouve des échos dans l'histoire contemporaine : l'invasion allemande de l'Union soviétique fut appelée « Opération Barberousse ».

The city of Stuttgart is organising a large exhibition on the Hohenstaufen dynasty. The postulate: over the centuries, the Germans were hoping for the return of a Barberousse-like emperor, the leader of Germania.

Die Menschen, die das Stauffen-Jahr vorbereiten

(Ceux qui préparent l'Année Hohenstaufen /

The People Putting Together the Hohenstaufen Commemorative Year)

Co-écrit par Maximiliane Mainka

Image : Jörg Schmid-Reitwein,
Alfred Tichawsky

Montage : Maximiliane Mainka

Production : Kairos-Film, Institut für
Filmgestaltung Ulm
1977, 35 mm, noir et blanc et couleur,
40 min

Conservateurs du Musée de Stuttgart, organisateurs et experts se mettent en scène, sur la sollicitation ironique du cinéaste : que signifie donc cette célébration des Hohenstaufen et de leurs figures, connotées d'un nationalisme aux lourdes références contemporaines. Du spécialiste au responsable du « multimédia », chacun a une place dans une commémoration qui « recycle » statues médiévales et grands tableaux « pompier ».

The Stuttgart museum curators, organisers and experts do their own mise en scène at the ironic request of the filmmaker: what is the meaning of this celebration of the Hohenstaufen and their dynasty, haunted by a nationalism with modern-day references...



Alexander Kluge Emissions de télévision

Production : DCTP



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau

En 1984, alors que la télévision privée est devenue possible en Allemagne, Alexander Kluge, allié à éditeur, fonde *Neue Medien Ulm* et acquiert 1 % du tout nouveau réseau Sat1 : il doit ainsi fournir 1 % des programmes. Il commence, en toute liberté éditoriale, avec *Stunde der Filmemacher* (L'heure des cinéastes, 1985).

En 1987, en contrepartie de droits de diffusion sur certaines régions très peuplées du pays, RTL Plus et Sat1 acceptent de diffuser les programmes de la deuxième société de Kluge, DCTP (Development Company for Television Programs), et en garantissent l'accès à leurs antennes. Parmi les partenaires de DCTP, 144 théâtres, opéras, orchestres, éditeurs et cinéastes, l'éditeur Spiegel, Dentsu Inc., *Neue Zürcher Zeitung* (agence internationale de publicité) et AKS (alliance de producteurs pour le câble et le satellite). La société produit les magazines culturels (« Kulturmagazine ») : *10 vor 11* (hebdomadaire, 24 min), *Prime Time Spätausgabe* (15 min), *News and Stories* (45 min), *MitternachtsMagazin* (24 min) pour ses cases de RTL, Sat1 et VOX.

Alexander Kluge parle de « fenêtre culturelle » dans la télévision commerciale privée.

Télévision d'auteur : les magazines culturels de DCTP

Dr Christian Schulte

[...] A quoi ressemblent ces programmes, qui paraissent contredire ouvertement notre expérience habituelle de la télévision ? Les magazines culturels sont produits dans 3 formats différents, de 15, 24 et 45 minutes, assez flexibles, donc, pour aborder une grande variété de sujets, à divers degrés d'intensité. L'idée de la multiplicité est programmatique de ces magazines à plus d'un titre. D'un côté, les magazines culturels déploient un spectre thématique de dimensions quasi-encyclopédiques : on y parle opéra, cinéma, philosophie, sociologie, théâtre, histoire, politique, sciences de l'espace, biologie, recherches sur le cerveau et bien plus... D'un autre côté, ils reposent sur une complexité esthétique qui fait apparaître les possibilités jusqu'ici inconnues du médium en tant que tel. Une des techniques visuelles qui suit les principes esthétiques des

longs métrages de Kluge (comme *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*) est le « montage associatif ». L'image, le son, et les fragments de textes des traditions culturelles les plus diverses sont cités et placés dans un contexte nouveau. Au-delà du simple montage séquentiel (plan après plan), Kluge utilise aussi le montage à l'intérieur du plan : collages de lumières différentes, mots et chiffres en surimpression. Bien que les films de Kluge aient déjà eu recours à la fermeture à l'iris – images vues au centre d'un cercle noir – désormais, il écrase, fait entrer en collision, inverse, met en miroir ou plie des images. Il colore, passe du positif au négatif, et multiplie les accélérés. Les intertitres, et un défilant de texte en bas de l'écran, font référence au cinéma muet. Kluge tente par tous ces procédés d'éliminer toute évidence immédiate de l'image en tant que telle, il tente de rendre évident que l'origine de l'image est inhérente au médium. Ces techniques ressortent d'un scepticisme fondamental envers les images elles-mêmes et d'une conscience aiguë du caractère fortement propice de l'image à la manipulation. Ainsi existent des programmes entiers sans aucune image, composés seulement de texte (ballades ou chansons des rues) – truqué graphiquement – que le spectateur lit à l'écran. Ils sont accompagnés de musique, élégiaque ou dramatique, ou populaire, par exemple de rythmes *techno*. D'autres programmes suivent le principe de la numérotation, l'idéal de la *primitive diversity* des premiers films, les « films minute », les formes populaires des revues ou du cirque. L'émission *Der Eiffelturm King Kong und die weisse Frau* raconte en courtes séquences l'histoire fantastique du vol de la Tour Eiffel qui réapparaît soudain aux Etats-Unis et ne peut être rapportée en France que par les moyens de la magie. En parallèle est racontée l'histoire de King Kong, qui se sauve avec la femme blanche en escaladant l'Empire State Building, où il doit se défendre des avions qui l'attaquent. La question posée par ce type de montage pourrait être : « Que se passe-t-il quand des créatures vivantes, ou des objets importants pour l'humanité, se retrouvent au mauvais endroit ? » Une autre séquence, des

extraits de films Lumière (documentaires), redirige l'attention de l'imaginaire vers la réalité. Seules ces combinaisons de documentaire et de fiction (*Facts and Fakes*), créent la forme de réalisme que les gens – avec leurs désirs et leurs aspirations – savent comment recevoir.

Au lieu de placer les éléments singuliers en continuité, selon le standard reçu, et de feindre l'homogénéité des matériels montés, le travail de Kluge cherche explicitement la fragmentarisation, la « séparation des éléments » (Brecht). Il crée ainsi des structures ouvertes, qui peuvent être reprises et continuées dans d'autres émissions – des structures qui visent toujours à déclencher l'activité de l'individu et l'imaginaire du spectateur.

La « télévision d'auteur » telle que Kluge l'entend, n'est pensable qu'en tant que « work in progress ». C'est aussi la raison pour laquelle Kluge évite tout commentaire *on* ou *off*. L'information est donnée par les seuls défilants et intertitres. Une émission avec la poétesse japonaise Yoko Tawada, est appelée « Poisson cru et Langue de bœuf se parlent au téléphone ». Ce qui s'explique par le titre d'une autre émission, avec le philosophe Niklas Luhmann : « Attention – ne comprenez pas trop vite », titre qui indique que le spectateur ne peut attendre aucune information définitive facile à « consommer ». La même chose vaut pour les interviews de Kluge, qui diffèrent de tous les talk-shows de la télévision. La situation de l'entretien elle-même crée une forme de dissociation : Kluge l'interviewer n'est jamais visible. Il n'est présent qu'au son, on entend sa voix, mais la caméra se concentre sur l'interviewé, en long plans en gros plan. Renoncer complètement au champ/contre champ implique qu'une seule caméra est nécessaire. L'équipe de Kluge n'est composée que d'un caméraman et d'un preneur de son, et si nécessaire d'un traducteur. Une équipe si réduite permet de filmer à peu près partout, même dans les plus petits espaces — la pièce où Kluge filme généralement ses interviews dans son bureau de Munich ne fait pas plus de 10 mètres carrés. De nombreuses interviews sont faites dans des espaces publics, comme des halls d'hôtels, dans un coin de la Foire du livre de Francfort, ou dans le remuement d'un festival de cinéma – lieux avec lesquels le spectateur peut établir une relation personnelle. L'atmosphère plus clinique du studio de télévision, en revanche, se ferme hermétiquement en laissant dehors le paysage intérieur vécu du spectateur. [...]

Cette forme d'interview est de l'*anti-talk*, ou plutôt un talk-show au sens premier : la manière

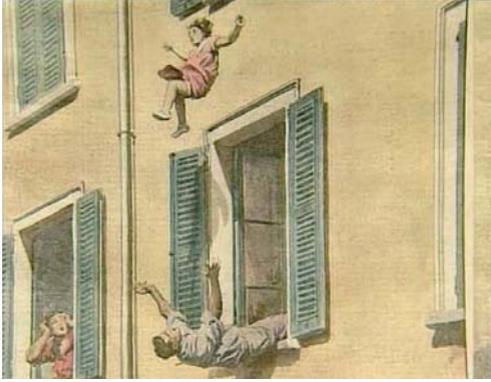
dont quelqu'un parle est aussi importante que ce qu'il dit. Les hésitations ou « loupés » (longs silences de la réflexion ou lapsus) qui, dans les émissions de télévision conventionnelles seraient considérés comme un signe de mauvaise qualité, et supprimés, sont utilisés par Kluge pour rendre la situation d'entretien plus authentique. Ce sont des conversations « en particulier », bien que montrées publiquement. Elles s'occupent de faits (comme les origines de la violence dans les sociétés civilisées) mais elles peuvent aussi être des faux, interviews sur les secrets du Vatican ou le sexe dans l'espace. Chacune à sa manière tente de rassembler la masse des expériences du xx^e siècle, au niveau des faits comme au niveau imaginaire, qui réagit bien entendu à la réalité empirique. Au fil des années, Kluge a ainsi développé une encyclopédie toute particulière. Une encyclopédie dans laquelle on ne trouvera aucun de ces fétiches académiques importants à connaître, mais grâce à laquelle on gagne en compréhension des processus, motivations et conditions de la production culturelle.

Citons Kluge : « Pour les parts les plus importants du sentiment, il n'existe presque pas d'actualités. On n'a jamais cherché à savoir si les meilleures qualités de l'homme n'étaient pas ancrées dans ces expériences non-publiques. » Ouvrir une fenêtre à ces expériences est le but de la télévision d'auteur.

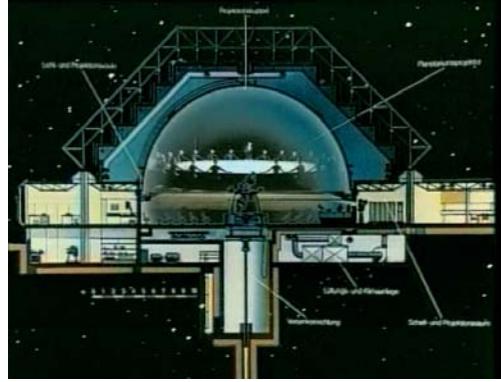
Extraits de *Fernsehen der Autoren – Die Kulturmagazine der DCTP*, Communication du Dr Christian Schulte, International Congress « Quality on Television », Athènes 2002. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et de DCTP.



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau



Wer immer hofft stirbt singend



Minuten Filme

Un interviewer pour les téléspectateurs

Frieda Grafe

Ce que Godard souhaitait être dans les années 1960 – directeur des actualités Gaumont –, Kluge – dans un paysage médiatique transformé – l'a réussi pour lui-même avec sa télévision privée.

Et Kluge poursuit une ligne – mieux, un réseau –, un rapport à l'image que Rossellini a réalisé quand il est passé du cinéma à la télévision didactique. Pour celui-ci, l'école de Francfort avait déjà commencé à faire de l'effet en 1949, quand la lecture de Marcuse lui apporta « une autre manière de voir les choses » et donna l'impulsion à *Europe 51*.

Les différences entre leurs points de départ et leurs résultats sont aussi évidentes que les convergences sont instructives. Être réalisateur de profession et faire de l'art selon les règles sont pour eux des idéaux bourgeois. Être porteur de savoir et médiateur, voire traducteur, dans le médium de la télévision, c'est pour eux une exigence de la plus grande urgence, ayant constaté, Rossellini que dans la société du spectacle l'art est devenu une règle de la vie quotidienne; Kluge, qu'avec la télévision l'industrie de la conscience est entrée dans la phase du travail à domicile. La manière de s'adresser convenant à ceux qui sont chez eux ne peut pas être la même que pour le public de masse du cinéma. La salle de séjour retransforme celui-ci en des individus par millions.

Pour trouver le ton juste nécessaire à cette sphère publique intime et jeter des coups d'œil fulgurants dans des biographies pas si uniques que ça, Kluge a recours à un genre archaïque. Il s'entretient à la manière socratique, intimement. « Mettre spontanément au monde les pensées des autres, c'est la méthode de Socrate, elle me convient aussi parfaitement. »

Il dialogue avec des personnes qui ont une image ou une spécificité, mais c'est justement cela qu'il néglige dans ses questions. Il ne craint pas de met-

tre sur le tapis les questions les plus générales ou, chuchotant presque, de demander des définitions de concepts qui dans une encyclopédie rempliraient des pages.

Il veut entendre Heiner Müller dire ce que sont la guerre et la paix, il fait expliquer à un réalisateur espagnol qui a fait un film sur les derniers jours de Walter Benjamin ce qu'est le *Livre des Passages* de celui-ci, un Russe doit expliquer non seulement l'effet Koulechov, mais encore l'identité russe. Ou bien il persuade ses interlocuteurs de se livrer à de petites performances: Chantal Akerman chante une chanson juive, Christa Wolf explique le mythe de Cassandra, Heiner Müller imite, un peu gêné, la voix de Brecht. Il n'y a que de la star Donald Sutherland qu'il n'obtient pas une représentation exceptionnelle, mais une réponse consciemment analytique correspondant à la question d'un interviewer intelligent. Les séquences de paroles des émissions de Kluge, le plus souvent très serrées sur le visage des interviewés et enregistrées dans un espace étroit, sont interrompues par des séquences d'images électroniques souvent brisées.

Les images argumentent, la parole mime. Que le texte télévisuel, tissé des deux, ait réorienté le vieux sens de lecture, cela devient visible de manière bouleversante quand les titres courants traversent l'image de droite à gauche. Avec les nouvelles images, la définition se traduit en « résolution ». La langue est véritablement une conscience pratique.

(Extrait de « New Look : 13 filmische Momente », in *Geschichte des deutschen Films*, dir. W. Jacobsen, A. Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart-Weimar, 1993, J.B. Metzler, puis dans Frieda Grafe, *Schriften*, vol. 10, *Schnittstellen*, Berlin, 2006, Brinkmann & Boscé)
Traduction : Bernard Eisenschitz

Minutenfilme

(Six films minute)

Vidéo couleur, 6 min

Fünf Stunden Parsifal in 90 Sekunden - Einar Schleef/In Zusammenarbeit mit dem Berliner Ensemble
Cinq heures de « Parsifal » en 90 secondes – mise en scène d'Einar Schleef, avec le Berliner Ensemble
Der schwedische Mozart/Joseph Martin Kraus (1756-1792), Genie des Sturm und Drang
Le Mozart suédois, Joseph Martin Kraus, génie du *Sturm und Drang*
Neonröhren des Himmels — 60 000 Jahre vor Chr. (Tubes de néon célestes – 60 000 ans av. J.-C.)
An Wertow und Eisenstein (A Vertov et Eisenstein)
100 Jahre deutscher Rhein in 60 Sekunden (Cent ans du Rhin allemand en 60 secondes)
Learning Process With a Deadly Outcome – War and Theatre (Guerre et théâtre)

Der flexible Unternehmer (Le Businessman flexible)

Le fabricant de farines animales Fred Eicke sait comment faire

Prime Time Spätausgabe

(Prime time de 2^e partie de soirée)

Vidéo, couleur, 15 min



Mot-clé : globalisation. Où envoyer les farines animales ? Question adressée à un expert.

Un des chemins sort de l'Union européenne en direction des pays de l'est. Depuis Odessa, les précieux produits se dirigent vers la Hongrie (candidate à l'entrée dans l'UE) et y sont convertis en « salami ». Il faut en effet stocker la marchandise de manière qu'elle n'apparaisse pas en tant que saucisse-curry ou mortadelle, mais en tant que « produit de luxe ». L'entrepreneur Fred Eicke a fait faire à son fils des études de droit : il se charge, à New York, d'aider les victimes de la maladie de Creutzfeld Jakob à préparer leur dossier de plainte collective. Eicke appelle cela « ma tactique du salami ».

Peter Berling* est Fred Eicke.

Keyword: globalisation. Fred Eicke, an animal-feed manufacturer, runs a whole chain of companies and foundations that make him a genuine protector of the environment.

Die Liebe stört der kalte Tod – Balladen Magazin 9

(L'amour dérange la froide mort) Ballades et complaintes

10 vor 11 (Ten To Eleven)

Vidéo, couleur, 24 min



Les ballades sont à l'origine des chants à danser populaires. Depuis le classicisme allemand, des événements extrêmes, émotionnellement captivants, sont racontés sous la forme de la ballade Dans ce *Magazine des ballades n° 9*, il est question : de la Marâtre, du chant funèbre des Cosaques (Tchéchénie), du fatal naufrage du *Timbria*, de la mort sur les rails, de la Meurtrière d'enfant de Friedrich Schiller, de l'exécution du malheureux empereur Maximilien du Mexique, du Siècle de la Peste (Heiner Müller), et d'un texte d'Ingeborg Bachmann.

A tragedy at sea in 1881 and Emperor Maximilian of Mexico, Sheffield trade unionists, Schiller and Heiner Müller... a ballad in text and music.

***Peter Berling**, né en 1934, a étudié aux Beaux Arts de Munich. Il a été le collaborateur de nombreux cinéastes, et en particulier le producteur de nombreux films de Rainer Werner Fassbinder. Comédien (pour Herzog, Scorsese...) et écrivain de romans historiques, il est depuis plus de dix ans le complice de Alexander Kluge pour les interviews dites « Facts and Fakes ». www.peterberling.com

Wer immer hofft stirbt singend (Qui toujours espère meurt en chantant)

Ou comment les terreurs modernes peuvent consoler

Prime Time Spätausgabe

Vidéo couleur, 15 min



L'espérance est de naissance donnée aux hommes. Il fait partie de l'évolution. Il appartient à la nature de la planète bleue, des plantes, animaux et minéraux, et il est aussi une affaire d'astres. Les savants qualifient ce sentiment de « confiance originelle ».

Exemple particulier d'un homme qui espéra toujours et mourut en chantant : Antoine Billot. Il survécut à un accident de chemin de fer. Une dalle de béton s'effondra : pas une égratignure. Lors d'une inondation (catastrophique) il s'agrippa à la plus haute branche d'un arbre, où les sauveteurs le récupérèrent à point. Pendant la guerre, il fut rapatrié gravement blessé, en avion : il en tomba pour atterrir sur un tas de fumier. Un homme d'une chance inouïe dans des circonstances hasardeuses et catastrophiques. Magazine musical avec Battista Lena et la Banda sonora de Chianciano Terme.

The amazing story of Antoine Billot, who survived an impressive series of disasters, accidents and war events.

Als Offizier und Philosoph (Officier et philosophe)

Eberhard von Erbst, savant spécialiste de Nietzsche et major, à Verdun

10 vor 11 (Ten To Eleven)

Vidéo couleur, 24 min



Eberhard von Erbst, major au QG de l'armée allemande et disciple de Nietzsche, imprégné des notions de « Surhomme », « Volonté de puissance », « Victoire » et « Eternel retour », a vécu dans les tunnels et les fossés du Fort de Douaumont, pris par les Allemands, la catastrophe qui a fait exploser un dépôt de lance-flammes. Au même instant, le concept philosophique aussi a explosé. Nulle trace de « Surhomme ». Mais il semblait qu'existât une « Surchose » créée par les hommes, qui s'empara du pouvoir au xx^e siècle.

Peter Berling est le Major von Erbst.

Eberhard von Erbst, an army major and Nietzsche scholar, discovers in the moats of the Fort de Douaumont to what extent concepts such as the "Will to Power" and the "Superman" can be dog-eared by History. Would there be a "Superobject" that destroys people?

Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau (La Tour Eiffel, King Kong et la femme blanche)

Minutenfilm-Magazin - Vidéo couleur, 24 min, 1989

Les speakerines présentent... « onze pièces pour valse » où se mêlent le cinéma des origines, la bande dessinée, les héros mythiques modernes. A Paris, la population est en émoi : on a volé la Tour Eiffel ! Le géant de cirque Cyclone part la récupérer. Le cinéma de la fin du xix^e siècle (dont Walter Benjamin écrivait que Paris est la « capitale ») capte la foule Place de l'Opéra, les chutes du Niagara, le lancement d'un paquebot et la traversée d'une rivière. Un astronome découvre l'immensité de l'univers. King Kong, et la femme blanche voyagent en paquebot. A Paris, les touristes admirent la Tour Eiffel.

What are the links between the theft of the Eiffel Tower, and a circus giant called Cyclone, between the Niagara Falls and King Kong?



Ein Liebesversuch (Une expérience sur l'amour)

Vidéo, 15 min, s.d.



Version audiovisuelle d'une histoire figurant dans le premier recueil de A. Kluge *Lebensläufe* (1962) et dans *Chronique des sentiments* (2000), rapportant une expérience « scientifique » nazie documentée : les déportés sont-ils capables d'amour ? La violente froideur de la « gestion » de l'humain fonde la destruction..

The story of a Nazi « scientific » experiment to find out whether deported persons are capable of love. The finality of a certain « science » is torture and death.

Raumfahrt als inneres Erlebnis (Navigation spatiale comme expérience intérieure)

Gen. Lt. Pugatschow bei Stromsperre in Baïkonour

Le général Pougatchev en pleine panne de courant à Baïkonour

Prime Time Spätausgabe

Vidéo couleur, 15 min, 1998



Le Lieutenant général D.A. Pougatchev observe aux jumelles le décollage d'une fusée. Hélas, une panne de courant sévit dans le blockhaus d'observation. Mais les méthodes russes se caractérisent par la robustesse. Qu'est-ce qui distingue l'intérieur de MIR d'un de ces chars soviétiques T-34 qui roulèrent jusqu'à Berlin au diesel ? Comment décrire la musique des étoiles... Le général est interviewé par Alexander Kluge, à la bougie.

Peter Berling est Pougatchev.

Lieutenant-general Pugachev philosophises, while an electricity cut jeopardises a rocket launch at Baïkonour.



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau, 1989

Ich war Hitlers bodyguard (J'étais le garde du corps d'Hitler)

News and stories
Vidéo couleur, 45 min, 1999



Dans un café, à Cuba, un ex-garde du corps d'Hitler, Manfred Pichota, identifiable (?) sur divers documents filmés est interviewé par Alexander Kluge, et témoigne : « Nous protégeons la chair et le sang de la personne réelle, mais aussi le symbole. » Question centrale : qu'a-t-il vu de ses yeux, ce Pichota ? Il aurait vécu l'entrée dans Paris en juin 1940, les rues de la ville, au petit matin... et que dit Pichota des « questions de sécurité » ?

Peter Berling est Manfred Pichota.

Manfred Pichota's silhouette appears in various historical documents. What can he talk about?

Triebwerkshusten (Moteur toussant)

Prime Time Spätausgabe
Vidéo couleur, 15 min

« De nouveaux microbes tueurs et d'autres organismes mortels font des ravages partout dans le monde. Récemment, on a découvert des moisissures du type *Aspergillus Fumigatus* dans le carburant d'avions. Elles bouchent les vannes et font tousser les moteurs à réaction. Travaillant jour et nuit par roulement, les hommes de science essayent d'éliminer cette épidémie de grippe dont la technique a été atteinte... »

A worrying virus disturbs the machines. Scientists are hysterical.



Longs Métrages

Deutschland im Herbst

(L'Allemagne en automne / Germany in Autumn)

1978, 35mm, couleur, 123 min

Scénario : Heinrich Böll, Peter Steinbach et les réalisateurs

Réalisation collective :

Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert

Image : Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Ballhaus, Günter Hörmann, Werner Lüring, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier

Montage : Heidi Genée, Mulle Goetz-Dockopp, Tanja Schmidbauer, Beate Mainka-Jellinghaus, Christine Warnck, Juliane Lorenz

Son : Klaus Eckelt

Production : Project Filmproduktion, Kairos-Film, Hallelujah-Film Avec : Rainer Werner Fassbinder, Armin Meier, Liselotte Eder, Hannelore Hoger, Helmut Griem, Wolf Biermann, Horst Mahler, Vadim Glowna, Angelika Winkler...

Allemagne, automne 1977, après l'enlèvement et l'assassinat de Hans-Martin Schleyer, le « patron des patrons » allemands, et les « suicides » de trois membres du groupe Baader-Meinhof en prison. Ce projet collectif combine séquences documentaires (images des années 30, enterrement de Gudrun Ensslin, Baader et Raspe, enterrement de Schleyer, surveillance à la frontière franco-allemande...) et de fictions, dont le célèbre épisode où Fassbinder oblige sa mère et son amant à prendre position sur le terrorisme et la répression d'État, et celui où la télévision repousse la diffusion d'un programme sur Antigone. On y voit aussi une femme professeur d'histoire « creuser » une question. Reflet fiévreux des contradictions d'une société où règnent la tension, la suspicion, le contrôle, et d'inquiétantes formes de passivité.

Germany, Autumn 1977, after the abduction and murder of Hans-Martin Schleyer, the head of the German industrialists' association, and the prison suicides of three of the Baader-Meinhof group. A montage of documentary and fiction sequences, as the famous episode where Fassbinder forces his mother and lover to take a stand on terrorism and State repression, or the episode where the Television postpones a programme on Antigone. Kluge's project is designed to mirror the contradictions of a society struck by tension, suspicion and disturbing forms of passivity.



Die Macht der Gefühle

(Le Pouvoir des sentiments / The Power of Emotion)

Image : Thomas Mauch, Werner Lüring

Son : Olaf Reinke, Karl-Walter Tietze

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus,
Carola Mai

Production : Kairos-Film, ZDF

1983, 35 mm, noir et blanc, 115 min

Avec : Hannelore Hoger, Alexandra
Kluge, Edgar Boehlke, Suzanne von
Borsody, Barbara Auer...



Scènes de fiction, archives et sons, extraits de films anciens... plus de vingt *histoires* où s'affirme le pouvoir des sentiments dans la ville glacée et distante (Francfort).

L'opéra exprime la dimension utopique des sentiments.

A montage of scenes mixing fiction, documentary footage and sounds, where the links between myth, politics and everyday life form around the idea of disaster.

« Le titre du film est à prendre à la lettre. Il s'agit bien pour Kluge de faire la généalogie des sentiments (xix^e et xx^e siècles). Opération qu'il mène de façon musilo-brechtienne, à force de collages, d'aphorismes et de saynètes, en prenant les sentiments comme des objets et l'Opéra comme l'usine qui, historiquement, a fabriqué cet objet *en gros*. Car les sentiments, mine de rien, sont au cinéma des objets récalcitrants parce que *durables* et que le cinéma est toujours aussi versatile et plus changeant. Intelligent, Kluge étudie les sentiments comme un physicien poète. Il teste leur *durabilité* et il guette leur explosion. Or, l'explosion des sentiments est toujours une énigme. On le voit bien dans le fait divers, les livrets d'opéra ou les extases silencieuses du cinéma muet. Là, Kluge est à la fois scientifique, philosophe et – raisonnablement – poète. Son film ressemble au divertissement d'un prof euphorique devant une classe médusée mais somme toute heureuse. [...] Avec la *Force des sentiments*, c'est une certaine Allemagne qui revient : celle de Lichtenberg et de Musil, l'Allemagne ironique, coupante, dure à duper. Le film, on l'aura compris, est irracontable. Mais c'est parce qu'il est fait d'une myriade de récits. Il est irrésumable, puisqu'il ne cesse de se résumer en cours de route. Mais il est somptueux, sérieux, et drôle. »

Serge Daney, *La Maison cinéma et Le monde 2, Les années Libé 1 (1981-1985)*, P.O.L., 2002

Abschied von Gestern

(Anita G. / Yesterday Girl)

(d'après Anita G.)

Image : Edgar reitz, Thomas Mauch

Son : Hans-Jörg Wicha, Klaus Eckelt, Heinz Pusel

Montage : Beate Mainka

Production : Kairos-Film, Independent Film

1965-1966, 35 mm, noir et blanc,

88 min

Avec : Alexandra Kluge, Günther Mack, Hans Korte, Alfred Edel

Mésaventures d'Anita G., née de parents juifs en 1937, et quittant la R.D.A. pour l'ouest.

La valise à la main, elle fait des rencontres, tente de travailler, d'étudier, et même de voler, avec une inflexible détermination, toute entière dans l'action. Péripéties d'une figure qui incarne un passé refoulé, contées dans un style qui mêle le documentaire, les intertitres du cinéma muet, les citations.

The misadventures of Anita G., who was born in 1937 of Jewish parents and who left the GDR for the West, are told in a style close to documentary that owes as much to Godard as to Brecht . They are the misadventures of a figure of a repressed past struggling to live in western society



Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos

(Les Artistes sous le chapiteau : perplexes /

Artistes at the Top of the Big Top: Disoriented)

Image : Günter Hörmann,

Thomas Mauch

Son : Bernd Hoeltz

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Voix du commentaire : Alexandra

Kluge, Herr Hollenbeck

Production : Kairos-Film

1967, 35 mm, noir et blanc et couleur, 103 min

Avec : Hannelore Hoger, Alfred Edel, Siegfried Gaue, Bernd Hoeltz, Kurt Jürgens

Aventures d'une utopie, parabole de la société et de la figure de l'artiste, exemple aussi du principe de Kluge selon lequel le film « se construit dans la tête du spectateur ».

Leni Peikert veut fonder un cirque nouveau, digne du père artiste qu'elle a perdu. Les animaux y apparaîtraient sans dressage ni déguisement, et les artistes expliqueraient les lois de la physique qui commandent à leurs numéros. tre artiste et patronne libérale en même temps s'avère impossible. Leni tente un nouveau départ à la télévision, mais les changements qu'elle propose sont combattus... *Leni Peikert wants to found a new circus, worthy of the artist-father she has lost. There, the animals would be neither tamed nor dressed up, and the performers would explain the laws of physics underlying their acts. The adventures and misadventures of a Utopia.*

Gelegheitsarbeit

(Travail occasionnel d'une esclave / Occasional Work of a Female Slave)

Image : Thomas Mauch
Son : Gunter Kortwisch
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : Kairos-Film
1973, 35 mm, noir et blanc, 91 min
Avec : Alexandra Kluge, Franz Bronski, Sylvia Gartmann, Alfred Edel

Roswitha, pratique des avortements pour nourrir son mari Franz, étudiant, et pour « se payer davantage d'enfants ». La police intervient, Franz est arrêté. Quand il sort de prison, Roswitha décide de s'engager dans la politique et l'action sociale. Collage ou puzzle de fiction, d'images documentaires, d'ombres chinoises, de dessins, de citations de films et de textes, le film avance au fil des tentatives de Roswitha la combattante, isolée et armée de sa seule force pour inventer une révolte dans la société sans pour autant savoir la faire dans la famille. *Roswitha carries out abortions to feed her student husband Franz, and so she can afford to have more children. The police intervene and Franz is arrested. When he comes out of prison, Roswitha decides to enter politics and social work. A jigsaw made up of fiction, documentary images, Chinese shadows, drawings, quotations from films and texts. The film advances with Roswitha and her attempts to invent a revolt that she never manages to introduce into her own family.*



In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod

**(Dans le danger et la plus grande détresse, le juste milieu apporte la mort
The Middle of the Road Is a Very Dead End)**

Image : Edgar Reitz, Alfred Hürmer
Son : Burkhard Tauschwitz, Dietmar Lange
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : RK-Film (Reitz-Film, Kairos-Film)
1974, 35 mm, noir et blanc, 90 min
Avec : Dagmar Bödlicher, Jutta Winkelmann, Alfred Edel, Kurt Jürgens

Alexander Kluge qualifie le film de « concentré de transgressions contre le prétendu réalisme du regard habituel. ». Il y bouscule le traditionnel « portrait d'une ville ». Pendant dix jours, avec Edgar Reitz, il parcourt Francfort : parades du Carnaval et manifestations, occupations d'immeubles et débats au parti social-démocrate... dans le documentaire circulent deux femmes, une voleuse et une espionne. La ville paraît sombrer dans le chaos... *In Frankfurt, two women, one a spy and the other a thief, move through the Carnival parades, the demonstrations and occupations of to-be-torn buildings. The city seems to sink into chaos.*

Der starke Ferdinand

(Ferdinand le radical / Strongman Ferdinand)

D'après le récit Un bolchevik du capital
Image: Thomas Mauch, Martin Schäfer
Son: Heiko Hinderks, Reiner Wielht
Montage: Heidi Genée, Agape von Dorstewitz

Production: Kairos-Film, Reitz-Film
1975-1976, 35 mm, couleur, 97 min
Avec: Heinz Schubert, Verena Rudolph, Gert Günther Höfmann

Ferdinand, ancien commissaire de police, limogé pour excès de zèle, est devenu chef-vigile d'une grande usine. Il va jusqu'à créer lui-même les circonstances qui montreront sa compétence en matière de « sécurité ». Après le policier du court métrage *Portrait d'une mise à l'épreuve*, version contemporaine et burlesque du petit-bourgeois fanatique d'ordre et de sécurité souvent mis en scène par la littérature allemande.

Ferdinand, a former police superintendent, is chief security guard for a large factory. He goes as far as to create the circumstances that will show off his "security" skills. A modern-day version of a petit-bourgeois obsessed with order, often portrayed in German literature.

Die Patriotin

(La Patriote / The Patriot)

Image: Jörg Schmidt-Reitwein,
Petra Hiller, Thomas Mauch,
Werner Lüring

Son: Peter Dick, Siegfried Moraweck
Montage: Beate Mainka-Jellinghaus
Production: Kairos-Film
1979, 35 mm, noir et blanc et couleur,
121 min
Avec: Hannelore Hoger, Dieter Mainka,
Kurt Jürgens, Alfred Edel

Gabi Teichert, professeur d'histoire, (qui traversait *L'Allemagne en automne*), creuse la terre pour trouver l'histoire de l'Allemagne, afin d'améliorer le programme scolaire. Pratique, curieuse et sceptique sur la « vision patriotique positive de l'Histoire », elle enquête dans la société de son temps comme dans le passé. Documentaire, fiction, citations, extraits de films et aventures de Gabi complotent, dans la virtuosité du montage, pour la construction d'une nouvelle conscience de l'Histoire.

Gabi, a history teacher (from "Germany in Autumn") digs up the earth in search of Germany's history, and to enrich the school curriculum. Documentary, fiction, quotations, excerpts and Gabi's adventures conspire, through the virtuosity of editing, to build a new awareness of History.



Der Angriff der Gegenwart

(L'Attaque du présent sur le reste du temps / The Blind Director)

Image: Thomas Mauch, Werner Lüring, Hermann Fahr, Judith Kaufmann
Son: Josef Dillinger, Olaf Reinke, Goerg Otto
Montage: Jane Seitz
Production: Kairos-Film, ZDF
1985, 35 mm, couleur, 113 min
Avec: Jutta Hoffmann, Armin Mueller-Stahl, Michael Rehberg, Rosel Zech

Film à épisodes où s'exprime la nécessité d'inventer les images des temps nouveaux, en « quittant le cinéma classique ». Une jeune Polonaise sauve les trésors du cinéma national, une employée se retrouve en surnombre, des gens pressés parcourent le monde, une jeune mère résiste à l'absence d'éducation qui guette son enfant, un réalisateur devient aveugle. Le personnage principal est le temps: Histoire et passé, il est aussi ce qui manque ou déraile, et fige les humains dans un présent disproportionné.

A young Polish woman saves the treasures of the nation's film heritage, an employee finds herself redundant, busy people rush around the world, a young mother fights against the lack of education that endangers her son, and a filmmaker goes blind. The main character is time: it is History and the past, but also what is riveting humans in a disproportionate present.

Vermischte nachrichten

(Informations mêlées / Odds and Ends)

Image: Werner Lüring, Thomas Mauch, Michael Christ, Hermann Fahr
Son: Willi Schwadorf
Montage: Beate Mainka-Jellinghaus
Production: Kairos-Film, ZDF
1986, 35 mm, noir et blanc et couleur, 103 min
Avec: Marita Breuer, Rosel Zech, Sabine Wegner, André Jung, Sabine Trooger

Suivons la speakerine et écoutons des histoires: celle de Max le serveur et de la Femme noire, celle de Nina Petrovna, celle du soldat perdu à Stalingrad, celle d'une femme malade, celles des conventions militaires de l'Europe et de la visite de Helmut Schmidt à Erich Honecker.

Ou comment la télévision raconte des histoires, mêle les genres, permet au spectateur de voir les relations entre les images.

Let's follow the lady announcer and listen to some stories: the one about Max the waiter and the black woman or the one about Nina Petrovna, or others about soldier lost at Stalingrad, a sick woman, the European military conventions and Helmut Schmidt's visit to Erich Honecker.





Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos, 1967

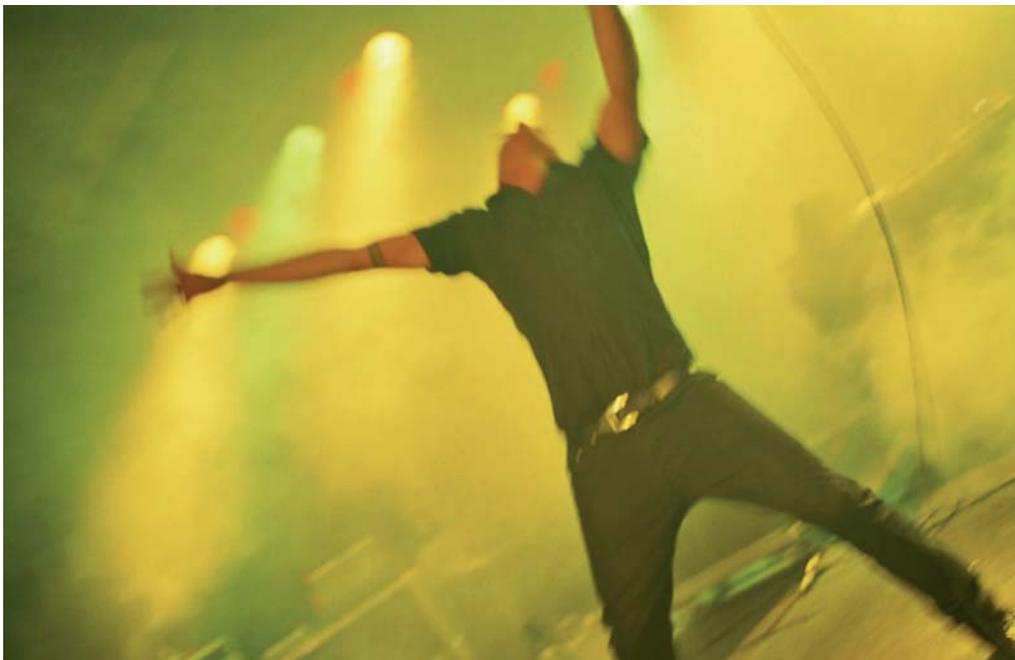
Romuald Karmakar

Avec le MK2 Beaubourg

Romuald Karmakar est né en à Wiesbaden en 1965 et a vécu à Athènes de 1977 à 1982. L'année de son baccalauréat à Munich, en 1984, il acquiert une caméra Super 8, et commence à réaliser des films. Après plusieurs courts métrages, il se fait connaître avec *Warheads* nominé au Prix européen du film « Felix ». Il vit et travaille à Berlin, où il a installé sa société de production Pantera Film. Plusieurs fois primé en Allemagne et ailleurs, salué par la critique internationale, le cinéma de Romuald Karmakar ne cesse d'interroger la société allemande et les autres. Alexander Kluge, justement, dialogue depuis longtemps avec lui. « Il travaille intensément le langage, et les rituels, structures et techniques par lesquels il opère » (Olaf Möller). Si ses films ont souvent pour centre la violence, c'est au cœur des mots et des textes qu'il l'examine, sans baisser les yeux ni la garde, avec la précision extrême qui marque aussi la réalisation de ses fictions.

Penser et non juger, entendre vraiment, et plus, ne négliger ni la trace ni l'accident, tout en accueillant avec générosité les surprises du réel. Cinéma sans concession aux tentations « décoratives », radical parce qu'il le faut pour comprendre. Cinéma confiant dans la capacité du spectateur à « se voir » dans les films autrement qu'en représentations imposées ou prêtes à porter. Le caractère unique de travaux comme *Der Himmler-Projekt* est une occasion de travailler avec l'Histoire telle qu'elle hante le présent, y surgit, le nourrit, l'obsède, le contraint.

Du très primé *Der Totmacher*, de 1995, au récent et passionnant *Hamburger Lektionen* en 2006, en passant par ses courts métrages documentaires et ses essais, la découverte du cinéma de Romuald Karmakar, est une traversée où fiction et documentaire se nouent et s'accordent dans un projet constamment rigoureux.



Between the Devil and the Wide Blue Sea, 2005

Bang Bang

Rencontres avec Romuald Karmakar et ses films

Alexander Horwath

A la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'évocation du « cinéma allemand » déclenchait inmanquablement parmi vos interlocuteurs et vos auditeurs quelques sourires narquois et ricanements, voire des éclats de rire. Ces réactions se multipliant, vous vous sentiez obligé d'interrompre immédiatement votre phrase (par gêne ou parce que vous vous mettiez vous-même à rire).

Cette attitude était bien sûr injuste. Mais elle reflétait la perception du cinéma allemand, tant au sein d'une opinion publique critique que dans les cercles de spécialistes. Le label « cinéma allemand », tel qu'il était utilisé par les associations, instances de financement du cinéma et autres porte-parole du secteur, était visiblement inconsistant mais aussi quelque peu risible. Ces porte-parole hésitaient : valait-il mieux continuer à mettre en avant la réputation mondiale du cinéma d'auteur allemand (comme dans les années 1970), ou, au contraire, miser sur la nouvelle priorité donnée au marché national, qui se manifestait dans des comédies et des films à succès à mille lieues de la notion d'auteur ? En 1990, cette réputation mondiale n'était déjà plus qu'une chimère et quant à la priorité donnée au marché, elle produisait pour l'essentiel des films médiocres et impossibles à exporter.

Les vraies forces du cinéma de fiction de cette époque – les films de Michael Klier, Uwe Schrader ou Dominik Graf – étaient, elles, ignorées (du moins à l'international et dans la rhétorique de l'identité culturelle nationale), de même que la poursuite résolue de l'œuvre d'une génération plus âgée et plus acérée : *Wohin ?* et *Hades*, de Herbert Achternbusch, *La Mort d'Empédocle* et *Antigone*, de Straub-Huillet, ou les essais filmiques de Hartmut Bitomsky et Harun Farocki. Quant à la jeune génération, qui commençait au milieu des années 1980 à manifester un regain d'intérêt pour des concepts discrédités d'un point de vue culturel et cinématographique, tels que la politique, l'histoire ou la réalité, elle bénéficiait d'une considération moindre encore. Elle souhaitait pourtant renouer (« façon punk ») certains liens rompus par la mort de Fassbinder (en 1982), les longs adieux au cinéma de Kluge (jusqu'en 1986) et le discours néo-conservateur d'Helmut Kohl. Citons simplement deux de ces réalisateurs,

qui sont peut-être les représentants les plus influents de cette génération : Christoph Schlingensiefel et Romuald Karmakar.

Tout ce qui fait aujourd'hui – quelque quinze ans plus tard – la richesse des longs métrages allemands en termes de profondeur d'expression, de justesse, d'intelligence analytique et/ou d'enthousiasme authentique, on le doit presque exclusivement aux artistes de cette génération nés entre 1959 et 1965 : *Das Himmler-Projekt* et *Manila* (tous deux sortis en 2000) de Karmakar, *L'Insaisissable* (2000) d'Oskar Roehler, *Contrôle d'identité* (2000) de Christian Petzold, *Dealer* (1998) et *Der schöne Tag* (2001) de Thomas Arslan, mais aussi des titres « commerciaux » tels que *23* (1998) de Hans-Christian Schmid, *Cours, Lola, cours* de Tom Tykwer (1998) ou encore *Sonnenallee* de Leander Haußmann (1999). Même Christoph Schlingensiefel continue à faire du « cinéma », même si, depuis 1997, c'est dans l'espace du réel, du théâtre, de la politique ou de la télévision.

Tout ceci compose un cinéma véritablement contemporain, qui se nourrit des sentiments de déconstruction et de transition des années 1980, mais aussi des expériences problématiques qui ont suivi du « Tournant » de 1989 et de l'« unité ». Ce cinéma est également alimenté par de nouveaux phénomènes tels que le métissage ou l'apparition d'une culture intermédiaire notamment germano-turque, mais aussi par les nouvelles énergies exhalées autour de 1985 (avec beaucoup de Super-8 et d'égoïsme) par quelques « cinglés » tels que Karmakar et Schlingensiefel. Ce n'est certainement pas un hasard si Alexander Kluge a produit plusieurs films passionnants précisément avec ces deux jeunes réalisateurs depuis qu'il se consacre à des œuvres indépendantes pour la télévision.

Mercenaires et mavericks

J'ai pu observer Romuald Karmakar pour la première fois « en chair et en os » en octobre 1993. Il était invité, avec son film *Warheads* (1992), à la Vienne, le festival international de cinéma de Vienne, que je dirigeais alors avec Wolfgang Ainberger. Pendant ces quelques jours, il faisait partie d'une petite bande de quatre jeunes réalisateurs allemands qui se sentaient liés par un

étrange rôle public d'agents provocateurs et partageaient une même colère à l'encontre de l'establishment du cinéma allemand. Outre Karmakar, ce groupe comprenait Winfried Bonengel (représenté au festival avec *Beruf Neonazi*), Christoph Schlingensiefel (*Terror 2000* – co-scénariste : Oskar Roehler) ainsi que Jörg Buttgereit (*Der Todesking* et *Schramm*, dont le rôle principal était tenu par Florian Koerner von Gustorf, qui devait plus tard produire *Contrôle d'identité*). Parmi les autres personnalités présentes au festival, ils se sentaient particulièrement attirés par deux artistes indépendants et marginaux : Dario Argento et Terrence Malick.

Dans le cadre d'une table ronde houleuse sur le documentaire et la représentation du « mal », la légitimité des portraits dressés dans les œuvres de Bonengel et de Karmakar fut mise en doute : « Avez-vous vraiment fait preuve de la distance nécessaire ? Ne vous êtes-vous pas laissés séduire par vos personnages principaux, par "l'ennemi" ? En un mot, le néo-nazi (chez Bonengel) et le tueur mercenaire (chez Karmakar) ne sont-ils pas trop "sympathiques" ? » La ZDF et l'organisme de financement Filmstiftung Nordrhein-Westfalen avaient en outre refusé *Warheads* au motif qu'il s'agissait d'un film « militariste » faisant l'apologie de la violence, ce qui contribua à enflammer plus encore le débat.

Adapté par la suite par Karmakar en pièce radiophonique et en oratorio sur CD, *Warheads* est une fresque centrée sur deux mercenaires : l'Allemand Günther Aschenbrenner, un ancien de la Légion étrangère, et l'Anglais Karl, un jeune soldat privé. Ce ne sont pas des soldats « réguliers » de l'armée, mais des « entrepreneurs indépendants » dont le parcours et le mode de vie sont présentés là, par les protagonistes eux-mêmes.

En repensant à *Warheads* et à la table ronde de la Vienne, je comprends où réside le « scandale » chez Karmakar : les individus qu'il filme ne semblent pas classés *a priori* (ni d'ailleurs *a posteriori*), ils ne sont pas rangés scrupuleusement dans des catégories morales ou politiques. Karmakar n'applique pas à ses personnages le filtre du *positionnement correct* (du comportement), bien qu'en tant que réalisateur il choisisse en permanence le *positionnement juste* (de la caméra). La conception pédagogique du cinéma a toujours considéré comme problématiques ces artistes qui commentent par ouvrir grand les yeux et contempler le monde ; qui se laissent effectivement dévoyer, non pas par le Mal, mais par la contradiction et le foisonnement d'une vie et d'une pensée « différentes », en-dehors de toute respectabilité pédagogique. Dans *Warheads*, un mercenaire instruc-

teur déclare à l'équipe de tournage pendant sa démonstration de gaz irritant : « Ça pue tellement que vous en recevez une bouffée. » Puis il se tourne vers les apprentis aventuriers de son camp : « You can stand it. It will sting you, but you can do it. » (Vous le supporterez. Ça piquera, mais vous y arriverez.) Cette phrase semble également destinée aux spectateurs – pour le moins inquiets.

Son attitude fondamentale – un intérêt sincère pour des individus et des formes de vie « intolérables » – rattache Karmakar à certains réalisateurs américains comme Sam Peckinpah, Monte Hellman ou John Cassavetes. Ces metteurs en scène avaient eux aussi une réputation de *mavericks* (francs-tireurs), refusant de se plier systématiquement aux règles de l'industrie du cinéma. De ce point de vue également, Karmakar marche dans leurs traces. Parmi ses courts métrages documentaires, on trouve une interview vidéo sur Cassavetes (*Sam Shaw on John Cassavetes*, 1990) et une autre sur Monte Hellman (*Hellman Rider*, 1988, avec Ulrich von Berg). *Cockfighter* (1974), le chef-d'œuvre de Hellman, parle du monde des combats de coqs et s'inspire du roman du même nom d'un autre *maverick*, l'Américain Charles Willeford. C'est à lui que Karmakar a dédié son propre film sur les combats de coqs, *Gallodrome* (1988).

Vidéo assez rudimentaire, *Hellman Rider* est sans conteste l'œuvre d'un fan. Karmakar tient la caméra, tandis qu'Ulrich von Berg pose les questions. Toutefois, lorsqu'un soleil de fin de journée tombe sur les paupières de Hellman à travers le pare-brise de la voiture, Karmakar prend également la parole : « You look good with sunglasses. » ; ce à quoi Hellman répond : « I certainly see better with them. » Ce moment fugace, qui formule au passage un joli commentaire sur le voir et le paraître, s'apparente à la forme classique de la relation cinéophile « professeur-élève », telle qu'elle existait entre John Ford et Peter Bogdanovich, ou entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard : le dinosaure (sage) et le bébé (enthousiaste).

Entre autres caractéristiques, les *mavericks* se distinguent par le fait qu'ils se dressent contre un monde hostile, contre les refus et les humiliations, et qu'ils sont capables d'y puiser de nouvelles énergies. L'expérience du rejet et de l'hostilité envers l'œuvre de Romuald Karmakar a joué un rôle décisif dans la construction de son identité de cinéaste en Allemagne. La relation, d'emblée tendue, et les « frictions » entre ses œuvres et les divers organismes de financement et les chaînes de télévision font partie de son mode de travail.

C'est en 1989 que j'ai pour la première fois entendu parler de Karmakar. On racontait alors en haussant les sourcils qu'Enno Patalas avait offert à un réalisateur inconnu de 24 ans une rétrospective complète dans le prestigieux Musée du cinéma de Munich. La même année était diffusée la première émission de Karmakar produite par Kluge. Son œuvre complète était peu fournie et la plupart des critiques le considéraient encore simplement comme un « documentariste né ». En réalité, les courts métrages documentaires *Gallodrome* et *Coup de Boule* (1987, sur un rituel violent et brutal de coups de tête dans l'armée), de même que le moyen métrage *Hunde aus Samt und Stahl* (1989, sur les pitbulls et leurs propriétaires) portaient déjà les signes annonciateurs d'un concept de cinéma exhaustif, qui se préoccupe peu des frontières traditionnelles des genres.

Fortement abstraits dans le traitement de l'image et du son ainsi que dans le montage, dénués de commentaire et marqués par l'utilisation de moyens tels que la répétition et l'étirement (prolongement d'un plan après ce qui devrait être la « chute » d'une scène), ces films mettent clairement les processus de création sur le devant de la scène. Cela vaut également pour les œuvres de fiction ultérieures : on perçoit à tout moment le « fabriqué », ce qui, paradoxalement, renforce encore l'attrait et l'effet de tourbillon exercés par les événements et les histoires présentés.

Si *Gallodrome* rappelle, à première vue, le classique de Georges Franju *Le Sang des bêtes*, l'impulsion de départ est toute autre. Ce n'est pas une œuvre sur le sang des bêtes et la dialectique de la civilisation « en soi ». Mû par une curiosité, de prime abord glacée, pour les jeux risqués mêlant animaux et corps humains, Karmakar s'attache à reproduire précisément ces combats, mais s'intéresse en outre vivement à ce qui mène à ces mêlées et à ce qui en reste à l'issue.



Demontage IX, 1991

Aux coups de tête des militaires français, aux combats de coqs et aux amateurs de pitbulls viennent encore s'ajouter l'action artist Flatz (*Demontage IX*, 1991 : le corps nu en suspension de Flatz « sonne » comme une cloche entre deux plaques d'acier) et les boxeurs amateurs de *Infight* (1994). Ce dernier film offre l'occasion d'une très belle étude du modèle narratif « avant/pendant/après le match ». Ici, il n'y a pas de triomphes à annoncer (pas même en cas de victoire sur le ring) ; à la place, on accorde un regard aux faiblesses et aux moments de « folie » qui, dans toutes les bonnes histoires d'hommes, sont à l'opposé de l'idéal affiché (ou de l'image de soi), caractérisé par la dureté et la rationalité. Les jeux de compétition chez Monte Hellman, par exemple la course de voitures dans *Two-Lane Blacktop* ou les combats de coqs dans *Cockfighter*, permettent notamment de présenter les personnages interprétés par Warren Oates comme pas complètement « endurcis », et de faire contraster leur soif de victoire absurde avec leur gaucherie, leur chagrin et les blessures que cache leur armure. On trouve chez le personnage machiste interprété par Manfred Zaptaka dans *Manila* un écho très fort de cette constatation. Lorsqu'il raconte qu'il a assisté un jour à une pendaison en Arabie Saoudite (et a ensuite connu un échec sexuel), il fait référence à un autre jeu violent faisant appel à des animaux : c'était « comme une corrida, quand ça devient sérieux ».

A partir de l'étude d'*Infight*, on pourrait dire que l'œuvre de Karmakar (contrairement à ce que préparent certains) n'aborde pas les sujets d'une façon « martiale » ou empreinte d'une « masculinité mythique » intacte, mais qu'elle s'engage dans une exploration de la défaite et dans une analyse de l'acte manqué. Pour rester dans le vocabulaire du film de boxe : Karmakar montre toujours les instants de vérité, *when we were not kings*.

Le sonar

En octobre 1995, Romuald Karmakar était pour la deuxième fois invité à la Vienne. Son premier long-métrage, *Der Totmacher* (1995), avec Götz George dans le rôle du tueur en série Fritz Haarmann, avait peu avant suscité un vif intérêt au Festival de Venise. La coupe Volpi du meilleur acteur avait été décernée à ce fils d'un célèbre acteur de l'époque nazie, grande star du cinéma allemand et, depuis la fin des années 1950, facteur emblématique de continuité dans un secteur confronté à maintes ruptures. C'était là sa première grande reconnaissance internationale.

Götz George n'était pas venu au Festival de Vienne avec Karmakar, mais plutôt *contre* lui. Ce

fut sensible dès le trajet de l'aéroport à l'hôtel, et les frictions apparurent très clairement lors de la rencontre organisée avant la présentation du film ainsi que, plus tard, sur la scène, pendant la discussion avec le public. Derrière ce conflit se jouait la question de savoir qui était le véritable auteur du film et qui était, par conséquent, responsable de son succès auprès de la critique et du public. George s'imaginait en être le créateur principal et considérait son metteur en scène comme une sorte d'apprenti, autorisé à observer (et à fournir quelques accessoires), tandis que la conjonction d'un texte « imposé par l'Histoire », d'un lieu immuable et d'un comédien virtuose parvenait à allumer un feu d'artifice.

Toutefois, la principale méthode qui est à l'œuvre dans *Der Totmacher* (et dans nombre d'autres films de Karmakar) n'est pas celle de l'acteur. C'est celle de la lecture vigilante, du choix, de l'exploration, du remaniement et de la construction scénique attentifs d'éléments textuels existants, de « rôles parlés » issus de la réalité et de documents historiques, en vue d'atteindre leur « accomplissement avec le présent ». On peut supposer que Götz George, s'inscrivant contre le concept d'histoire de Walter Benjamin, souhaitait, lui, sauver l'historisme et se voulait brillant historien de l'empathie, recréant par son jeu lisse un passé prétendument homogène. De ce contraste méthodologique entre l'acteur principal et le metteur en scène naît clairement une contradiction interne, dont *Der Totmacher* ne peut ni ne veut jamais complètement se défaire.

Le remaniement et le dépoussiérage des différentes strates accumulées autour des documents textuels et de leur contexte sont une composante significative du cinéma de Karmakar. Il sélectionne et dépoussière : les procès-verbaux de l'expertise psychiatrique ayant précédé le procès à Göttingen de Fritz Haarmann, qui servit de modèle au personnage de Peter Lorre dans *M le maudit* (*Der Totmacher*) ; le discours de plus de trois heures prononcé par Heinrich Himmler devant des généraux SS à Posen, connu pour son appel explicite à l'extermination des juifs, mais généralement cité de façon fragmentaire (*Das Himmler-Projekt*) ; l'échange de correspondance entre Friedrich Nietzsche et sa mère peu avant que le philosophe ne sombre dans la folie (*Der Tyrann von Turin*, 1989-94).

Karmakar invente et dépoussière : un faux document, présenté comme le récit, rédigé par un ami munichois d'Adolf Hitler, de leurs frasques communes dans les années 1920 (*Eine Freundschaft in Deutschland*, 1985).

Dans les films de Karmakar, l'acteur est une sorte

de *sonar* (c'est ainsi que Kluge décrit Manfred Zapatka dans le rôle du tribun Himmler), une sonde que l'on plonge ou que l'on laisse entrer dans le texte, afin de le faire parler. Cela exige une forme délicate d'interprétation, mi-réaliste, mi-excessive (ou du moins intense), qui doit en outre refléter l'artificialité réaliste des textes factuels ou de leur densification littéraire (chez Fauser et Kirchhoff). Manfred Zapatka est de ce point de vue l'acteur idéal de Karmakar (comme Warren Oates pour Hellman). Celui que je connaissais comme un vieux routier des séries télévisées fait preuve d'une intensité extraordinaire – mais toujours transparente – dans *Frankfurter Kreuz*, *Das Himmler-Projekt* et *Manila*. Le cas Zapatka n'est d'ailleurs pas le seul qui indique que Karmakar révère et dans un certain sens désire ces acteurs-sonars depuis ces films (« You complete me » : telle est la réplique classique des films d'amour dans un tel contexte). Le rejet manifesté par Götz George après le tournage de *Der Totmacher* n'apparaît donc pas nécessairement comme une exception à la règle du point de vue de Karmakar, mais plutôt comme une querelle d'hégémonie classique dans cette industrie de l'identification qu'est le cinéma : l'acteur a tenu à demeurer le roi, a refusé de « compléter » qui que ce soit et a voulu être non pas le messager, mais le message lui-même.

Au début de *Eine Freundschaft in Deutschland*, tourné en Super-8, une simple phrase est mise en exergue qui pourrait être appliquée à toute la production créative du réalisateur : « Dans ce film, tout ce qui est documentaire est réel et tout ce qui est fictif n'est pas nécessairement faux. »

Karmakar, qui n'a même pas vingt ans, interprète ici Adolf Hitler dans les fausses scènes des films « amateurs » projetés par l'« ami » de Hitler, narrateur en voix off. Quelques années plus tard, Christoph Schlingensiefel a d'ailleurs également réalisé un film sur le dictateur (*100 Jahre Adolf Hitler – die letzte Stunde im Führerbunker*, 1989) ainsi qu'un remake déjanté de l'œuvre de Veit Harlan *Offrande au bien-aimé* (*Mutters Maske*, 1988). « Nous devons changer l'Histoire afin d'accéder à d'autres documents », déclare la voix d'Alexander Kluge dans son propre film *Die Patriotin*. On a parfois le sentiment que Karmakar et Schlingensiefel ont pris cette phrase plus au sérieux que quiconque. (Dans une autre veine, Herbert Achternbusch présentait lui aussi en 1985 un film sur Hitler, *Heilt Hitler*, réalisé au début de sa phase Super-8. Trois ans plus tard, il engageait Karmakar comme assistant réalisateur sur *Mixwix*.)

Deuxième attitude qui sous-tend ces films : le

punk. Le Super-8 – ou du moins une surface rap- pelant le Super-8 – en est le média adéquat, indi- quant (comme dans les scènes de New York et de Berlin) la dissolution « trash » des approches de la politique et de l'histoire qui étaient en vigueur jusqu'alors, d'un point de vue esthétique et/ou intellectuel. Interrogé sur ce qui l'a amené, lui, l'autodidacte, au cinéma, Karmakar répond : « Le punk, le football, le *Werkstattkino* [cinémathèque *underground* de Munich] et le musée du Cinéma de Munich. » L'insertion, à la fin de *Warheads*, d'une reprise croate d'un hymne brutal d'Iggy Pop – *Bang Bang!* (*Vukovar*) résonne comme un écho de cette déclaration.

A côté de faux texte et des faux films amateurs, l'aspect documentaire de *Eine Freundschaft in Deutschland* est tout aussi important, avec des plans immobiles de lieux réels liés à Hitler à Munich, mais aussi de lieux et de maisons ordina- res, tels qu'ils sont aujourd'hui (1985). Plus tard, dans *Der Tyrann von Turin*, Karmakar choisit la même approche : des images en Super-8 de Turin, tournées en novembre 1989 (alors que le réalisa- teur était invité au festival turinois « Cinema Giovani »), auxquelles se superposent les lettres de Friedrich Nietzsche écrites à Turin et décrivant la ville, qui datent de la fin de l'année 1888 et du début de 1889. Lorsqu'il y est question d'une magnifique allée bordant la rive du Pô ou de la lumière d'automne rouge et or de Turin, ces ima- ges nous sont montrées, même s'il s'agit d'une « reprise », de plans tournés un siècle plus tard. L'histoire n'est pas reconstruite, son unité n'est pas reconstituée, mais plutôt démantelée pour former une simultanéité de fragments bio/topo- graphiques d'aujourd'hui et d'alors.

Les images de Karmakar invoquent les fantômes de Hitler et de Nietzsche pour faire d'eux des figu- res du quotidien dans un monde quotidien : « Après le film sur Adi [Adolf], voici le film sur Fritz [Friedrich] ». De façon extrêmement cynique dans le premier cas, presque avec amour dans le second, ces titans deviennent « un état visuel et un mouvement acoustique » (Olaf Möller) et peu- vent ainsi être identifiés comme les « briques » composant des constructions discursives aux mul- tiples facettes : un Lego des médias et de l'his- toire.

Prolongeant ces stratégies, Karmakar ne s'inté- resse pas seulement, lorsqu'il retravaille ces docu- ments, à la contemporanéité qu'ils ont pu avoir dans le passé, mais aussi à ce qu'ils nous appren- nent sur les événements ultérieurs. « *Das Himmler- Projekt* », affirme-t-il, « est en réalité un film sur la république de Bonn. », car les généraux SS qui écoutent le discours de Himmler le répercuteront

« en silence » à travers leurs vies couronnées de succès, bien au-delà de l'après-guerre, jusque dans les années 1980. Dans *Warheads*, une jeune muni- choise retournée fin 1991 dans sa patrie croate et prête à prendre part à la guerre, note, à propos de certains de ses collègues sur le front : « Il y a des tarés qui s'endorment avec leur fusil. Qu'est-ce qu'ils feront après la guerre ? L'après-guerre m'ef- fraie plus que le présent. Ça ne finira pas si vite. »

Mercy in Manila

A la fin de l'été 1999, j'eus l'occasion de voir dans les studios Bavaria de Munich un montage brut de *Manila*, qui ne devait être finalisé qu'en 2000. Nul ne soupçonnait alors que ce film susciterait une si vive controverse en Allemagne (ce qui me semble encore incompréhensible). Ma perception d'alors demeure valable aujourd'hui : tout simplement foudroyant et merveilleux, *Manila* restera.

C'est dans un *Biergarten* munichois que Romuald Karmakar et le scénariste Bodo Kirchoff racon- tent, après la projection, la création du film : ils confièrent combien il avait été coûteux et difficile de reconstituer en studio le hall d'attente d'un aéroport (lieu unique de *Manila*) ; il évoquèrent les personnages, inspirés de connaissances de voyage réelles, la distribution extraordinaire (de Margit Carstensen à Sky Dumont, d'Elizabeth McGovern à Manfred Zapatka) et le tourbillon interminable du chœur final, dirigé et chanté par les passagers en attente. L'air est celui du chœur des prisonniers du *Nabucco* de Verdi, mais il est accompagné d'un texte allemand, « Polizeistunde kennen wir nicht » (« Nous ne connaissons pas l'heure de fermeture ») – une unique phrase, répétée de façon de plus en plus régressive. Kirchoff raconta que cette scène était également fondée sur une expérience réelle : un soir, près du Lac de Garde, il avait observé à la fin d'une soirée un groupe de riches Allemands qui braillait ce chœur, précisément avec ces mots.

La scène a ceci de merveilleux qu'elle demeure pleinement ambivalente : à la fois belle et oppres- sante, passionnée et horrible. Ici, Karmakar est plus éloigné que jamais des clichés sentimentaux, moralistes ou nationaux. Les scènes chantées et dansées au cinéma offrent souvent de tels moments irritants, hésitant entre utopie et idéologie (dans ce domaine, le cinéma allemand possède une tradition particulièrement riche, avec les chansons délicates de l'œuvre de Peer Raben/Rainer Werner Fassbinder). La durée de telles scè- nes ne doit pas être limitée ; ainsi dans *Warheads*, lorsqu'un groupe d'anciens légionnaires se retrouve dans un bar en Guyane française, chacune des strophes d'une chanson nazie est scandée

l'une après l'autre : « In einem Polenstädtchen, da wohnte einst ein Mädchen... » (« Dans une petite bourgade de Pologne, vivait autrefois une fille... »). De même, lorsque la nuit s'achève, dans *Frankfurter Kreuz*, un jeune couple d'amoureux se meut à l'infini en se laissant aller au rythme d'une musique pop contemporaine dans un bar. Sans oublier *Manila* : lorsqu'un tube local retentit à la radio, Franz, prérétrahé légèrement menaçant, se met à danser inopinément avec Mercy, la préposée aux toilettes philippine, dans le vestibule menant aux sanitaires.

Les rapports de Karmakar avec l'Allemagne et son travail cohérent sur « ce qui est allemand » sont teintés d'un sentiment d'aliénation très fort, presque irritant, mais sont également caractérisés par une réelle prétention à la vérité, une connaissance extrêmement précise des détails et une volonté de s'exprimer de façon indépendante dans ce « tourbillon ». Ceci est palpable dans ses films comme dans les discussions avec lui.

Je crois que Karmakar, qui a passé sa scolarité au lycée allemand d'Athènes et effectué son service militaire dans l'armée française, ressent une appartenance à un monde de légionnaires et d'exilés au beau milieu de l'Allemagne. Un univers où s'accumulent les fragments d'autres biographies marquées par ce sentiment d'altérité. Ce sont peut-être des fragments de la vie de Christa Päffgen, fille d'un soldat assassiné par les nazis, mannequin vedette à Berlin, Paris et Rome, puis chanteuse sous le nom de Nico chez Warhol et dans le Velvet Underground, avant de devenir la Marlene Dietrich de l'ère post-soixante-huitarde grâce à une production musicale placée sous le signe de la drogue et de la mort. Ou des fragments de l'univers de Günther Aschenbrenner, le « héros » de *Warheads*, fils d'une famille nazie, qui s'engagea très jeune dans la légion étrangère et devint un combattant rémunéré dans les guer-

res des autres. Ou encore des fragments de l'univers de Peter Lorre, Austro-hongrois qui fit un passage par Berlin grâce au théâtre et à *M le Maudit*, puis s'exila à Hollywood avant de revenir en Allemagne en 1951 pour tourner et interpréter l'œuvre suprême sur l'altérité, *Der Verlorene (Un Homme perdu)*.

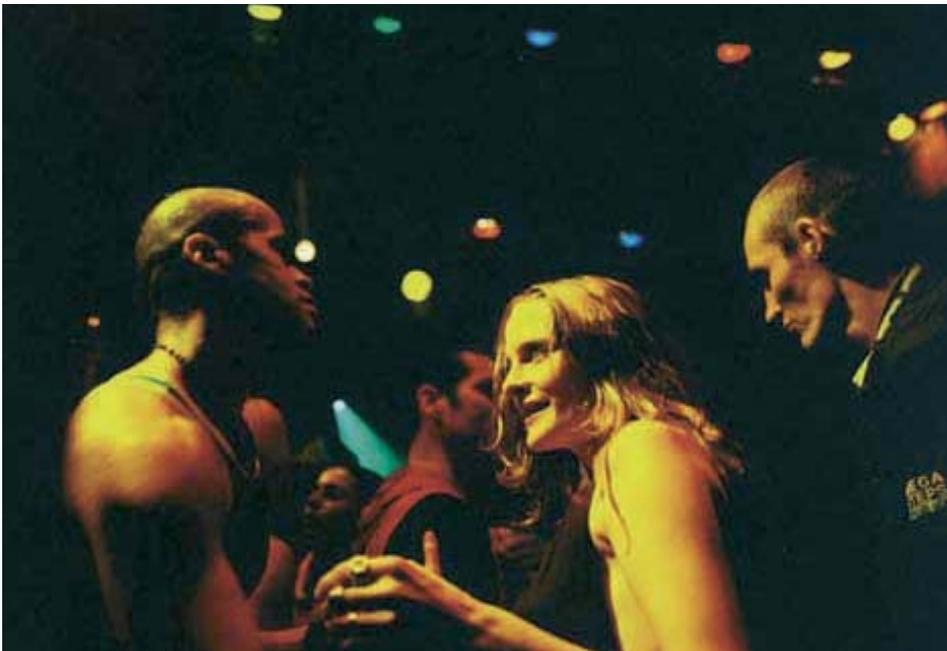
Tous ces destins sont bien sûr des constructions, mais la construction radicale est, en fin de compte (outre les notions de « se laisser dévoyer » et de « sonder »), l'objectif que vise et atteint toute l'œuvre de Karmakar. Les personnages de *Manila* sont des constructions, des créations poétiques composées de strates ; ces Allemands loin de chez eux font l'expérience de la dureté et de la clémence (*mercy*) de leur créateur : dans les scènes chantées, les moments de stress, ou encore lorsqu'ils regardent des images d'eux-mêmes et des autres. Les gens dont ils nous parlent sont réels (grâce au savoir-faire des acteurs également), même si les rôles ne sont pas « improvisés » ni montrés « de façon documentaire ». Ils sont comme des « phrases complètes », comme ces phrases denses et élaborées sans hâte que Romuald Karmakar s'efforce d'énoncer devant la caméra de Kluge dans les entretiens privés ou encore devant les spectateurs. Contrairement à un Christoph Schlingensiefel, qui tente volontairement de s'arracher à toute maîtrise afin de générer de nouvelles situations, Karmakar aspire toujours à la concentration et au contrôle de son discours (filmique et linguistique). Il en surgit de nouveaux agrégats de son/d'image et de pensée.

Dans les situations où « l'imprécis » règne (par exemple lors des discussions avec le public, après une projection), ces deux méthodes peuvent parfois induire des incompréhensions, des controverses ou des ruptures spontanées. Mais celles-ci sont trop rares dans notre culture d'experts paisiblement marchandisée.

© Alex Horwath 2002 - Traduction : Anne-Lise Weidmann



196 bpm, 2002



Die Nacht singt ihre Lieder, 2003-2004

Eine Freundschaft in Deutschland (Une amitié en Allemagne)

Image : Florian Süßmayr, Doris Kuhn, Anatol Nitschke, Olaf Schönwolf, Reinhard Eggersdorfer

Son : K.G. Berger, Romuald Karmakar
Montage : Romuald Karmakar

Production : R. Karmakar

1985, Super 8 n. bl. et couleur, 70 min

Avec : Romuald Karmakar,

Anatol Nitschke, Werner Wohlrab,

Regina Huber, Joachim Hoh,

Marina Bierlein, Gunther Weckherlin,

Manuela Hartmann, Andrea Hagen,

Wolfgang Flatz

Un ancien voisin de Hitler dans ses années de jeunesse bavaroise, a tourné des *home movies* dans les années 20. Le Munich d'aujourd'hui porte l'histoire d'un petit-bourgeois pincé, qui, quelques années plus tard, part pour Berlin, vers une autre vie.

Comédie documentée grinçante sur la « banalité », inspirée d'une recherche dans les sources et les photographies.

One of Hitler's former neighbours from his Bavarian youth made some "home movies" in the 1920s. The Munich of today carries the story of a starchy petit-bourgeois, who leaves for Berlin a few years later to begin another life. A caustic documented comedy on "banality", inspired by research into sources and photos.

Coup de boule

Image, son, montage, production :

Romuald Karmakar

1987, 16 mm couleur, 8 min



Violence d'un étrange rituel dans la caserne française où le cinéaste fait son service militaire : se lancer tête la première contre les portes et les armoires de la chambrée. Plaies et bosses, forme du « collectif » militaire.

Diffusé dans l'un des programmes de télévision d'Alexander Kluge, et Prix Alfred Grimme.

The violence of a curious ritual in the barracks where the filmmaker is completing his military service: hurtling oneself headfirst against the dormitory doors and cupboards. Injuries and bumps, the expression of the military "collective". Shown during one of Alexander Kluge's TV programmes.

Gallodrome

Image : Bernd Neubauer

Montage : Romuald Karmakar, Birgit

Lorenz

Production : Exocet-Film, Romuald

Karmakar

1988, 16 mm couleur, 12 min

Les *aficionados* des combats de coq en portrait rapproché, dans le nord de la France, un 14 juillet.

The close-up portrait of the aficionados of cock fights, in northern France, on 14th July.

Hellman Rider

Co-réalisation : **Ulrich von Berg**

Image : Florian Süßmayr,

Erich von Wagner

Son : Romuald Karmakar

Montage : Jürgen Reichenmeier

Production : Pantera Film

1988, Super 8 couleur, 45 min

Entretien avec le légendaire cinéaste américain Monte Hellman (*The Shooting, Cockfighter*), franc-tireur au style unique des années 60 et 70, admiré des personnalités les plus indépendantes du cinéma américain.

An interview with filmmaker Monte Hellman ("The Shooting", "Cockfighter"), a maverick with his own singular style from the 60s and 70s, admired by the most free-thinking personalities of American cinema.

Sam Shaw on John Cassavetes

Image, son : Romuald Karmakar

Montage : Igor Patalas, Romuald

Karmakar

Production : Exocet-Film

1990, vidéo couleur, 23 min

John Cassavetes dans les souvenirs de son ami et producteur, le photographe Sam Shaw.

John Cassavetes remembered by his friend and producer, the photographer Sam Shaw.

Hunde aus Samt und Stahl

(Chiens de velours et d'acier)

Image : Bernd Neubauer

Son : Carol Schneeweiss,

Klaus Rosentreter

Montage : Birgit Lorenz

Production : Exocet-Film,

Romuald Karmakar

1989, 16 mm couleur, 54 min



Tandis que la presse allemande dénonce le danger des pitbulls, les maîtres de chiens de combat des quartiers populaires de Hambourg expriment la nature des relations qu'ils entretiennent avec leurs dangereuses bêtes.

While the German press is denouncing the danger of pitbulls, the owners of fighting dogs from the poorer districts of Hamburg talk about their relations with their dangerous pets.

Warheads

Image : Michael Teutsch, Klaus Merkel, Reiner Lauter, Bruno Affret
Son : Klaus-Peter Kaiser, Norbert Wiener, Eckard Kuchenbecker, Istvan Kerenyi
Montage : Katja Dringenberg
Production : Max Film Wolfgang Pfeiffer, Eurocréation Productions, WDR
Allemagne/France, 1989-1992, 16 mm couleur, 182 min



Vies et carrières d'un Allemand ancien de la Légion étrangère et d'un mercenaire anglais: les deux « entrepreneurs indépendants » du monde des guerres, souvent chargés des basses œuvres des états, n'en donnent pas le même récit. Parcours via une « Special Assault School » à Jackson aux Etats-Unis pour qui veut « jouer » à la guérilla, une caserne de la Légion étrangère en Guyane, et enfin un épisode de la guerre en ex-Yougoslavie, dans une petite ville croate.

The lives and careers of a former German legionnaire and an English mercenary: "free entrepreneurs" in the world of wars sometimes entrusted with doing states' dirty work. A training session in a Special Assault School in the United States for those wishing to "play" at being guerrilla fighters, a Foreign Legion barracks in French Guyana, and an episode from the war in ex-Yugoslavia.

Demontage IX – Unternehmen Stahlglocke (Démontage IX – Opération cloche de métal)

Image : Bernd Neubauer
Son : Klaus-Peter Kaiser
Montage : Birgit Lorenz
Production : Romuald Karmakar
Filmproduktion
1991, 16 mm couleur, 25 min
Avec : Flatz, Asis et Iran Khadjeh-Nouri,
Koka Ramischwilli

Performance de l'action artist autrichien Flatz : il sert de battant à une cloche d'acier, avant qu'un couple danse sur l'air du *Beau Danube bleu*. L'artiste met en scène une violence aux profondes racines historiques. Prix du court-métrage allemand au festival d'Oberhausen.

The performance of the Austrian action artist Flatz: he acts as the clapper for a steel bell, before a couple dances to the melody "The Beautiful Blue Danube". The artist creates the mise en scène of a historically deep-rooted violence.

Infight

Image : Klaus Müller-Laué
Son : Eckhard Kuchenbecker
Montage : Uwe Klimmeck
Production : Pantera Film, ZDF
1994, vidéo couleur, 47 min



Un groupe de boxeurs allemands s'entraîne sans répit. Ils parlent au cinéaste, avant de monter sur le ring.

A group of German boxers train endlessly. They talk to the filmmaker, before going into the ring.

Der Tyrann von Turin (Le Tyran de Turin)

Production : Pantera Film
1989-1994, Super 8, 25 min

Turin, automne 1989. Les lieux que Nietzsche parcourt et qu'il raconte à sa mère, quelques réponses de la mère. Cette correspondance est lue par un acteur et sa propre mère. Les textes, à près d'un siècle de distance, et l'enregistrement du réel, se recouvrent ou se séparent
Turin, autumn 1989: places that Nietzsche mentions in his correspondence to his mother: Some of the letters are read by an actor and his own mother.



Der Totmacher

Der Totmacher (Le Tueur)

Co-écrit par Michael Farin
Image : Fred Schuler
Son : Robi Güver
Montage : Peter Przygodda
Production : Pantera Film,
Thomas Schühly, WDR, SWF
1995, 35 mm couleur, 107 min
Avec : Götz George, Jürgen Hentsch,
Pierre Franckh, Hans-Michael Rehberg,
Matthias Fuchs, Marek Harloff,
Christian Honhold, Rainer Feisthorn

En 1924, le commis-voyageur Fritz Haarmann avoue le meurtre de 24 jeunes gens. Il sera l'une des sources de Fritz Lang pour *M le maudit*. Le professeur Ernst Schultze est chargé d'un rapport psychiatrique. Le huis-clos entre le psychiatre et l'un des plus célèbres *serial killer* de l'Allemagne des années 20 dura six semaines et fut fidèlement retranscrit. Sous la forme du *Kammerspielfilm* des années 20, le film, dont les dialogues reprennent les minutes des séances, devient enquête sur l'horreur à venir dans l'histoire, et étude sur l'abîme humain.

Prix du Film allemand 1996, primé à la Mostra de Venise.

A closed-door meeting between a psychiatrist and one of the most notorious German serial killers, operating in the 1920s. The dialogue faithfully follows the stenographer's notes of the session. The Haarmann affair was one of the sources for Fritz Lang's "M".

Das Frankfurter Kreuz (Chez Walter)

Co-écrit par Michael Farin, d'après
Für eine Mark und acht de Jörg Fauser
Image : Fred Schuler
Son : Martin Müller
Montage : Juliane Lorenz, Margarete
Rose

Production : Haut et court, Die zweite
Hauskunst, WDR, ARTE (série « 2000 vu
par »)

1998, 35 mm couleur, 56 min

Avec : Michael Degen, Manfred Zapatka,
Jochen Nickel, Kajsa Reingardt, Dagmar
Manzel



Un échangeur routier au sud de Francfort, un kiosque-bistrot, des êtres qui s'y croisent l'espace d'une soirée, un 31 décembre qui ouvre sur l'an 2000. Pour Walter et ses clients, c'est un soir comme les autres. Harry l'habitué, Mannie le chômeur, Faltermann qui fuit son foyer, et le médecin en service de nuit, ne voient pas ce qu'il y a à fêter... un miracle est-il possible ?

A motorway interchange south of Frankfurt, a kiosk-bar, people who meet for the stretch of an evening, on the New Year's eve leading into 2000.

Manila

Co-écrit par Bodo Kirshoff

Image : Fred Schuler

Son : Martin Müller

Montage : Peter Przygodda

Production : Pantera Film

Distribution : Bavaria Film International
1999, 35 mm couleur, 113 min

Avec : Chin-Chin Gutierrez, Manfred
Zapatka, Michael Degen, Jürgen Vogel,
Elizabeth McGovern

Dans une salle d'attente, à Manille, des voyageurs espèrent depuis des heures l'avion qui les ramènera en Allemagne. Ils tuent le temps en racontant des anecdotes sur leurs expériences à l'étranger. Le comportement et les sentiments des personnages évoluent au fil de l'attente, en révélant au passage certaines zones d'ombre du passé et du présent allemands.

Léopard d'argent au Festival de Locarno.

In Manila's airport, travellers are hopefully waiting for the plane that will take them to Germany. They kill time telling stories about their travels abroad. The characters' behaviour and moods change as the waiting continues, revealing certain murky areas of the German past.





Das Himmler-Projekt (Le Projet Himmler)

Co-écrit par Stefan Eberlein

Image : Bernd Neubauer, Werner Penzel,
Florian Süßmayr

Son : Klaus-Peter Kaiser

Montage : Nicholas Goodwin

Production : Pantera Film
2000, vidéo couleur, 182 min

Lecture : Manfred Zapatka

Lecture du discours tenu par Heinrich Himmler le 4 octobre 1943 devant 92 généraux SS. Appuyé sur une méticuleuse reconstruction à l'aide de l'enregistrement d'époque et des actes du Procès de Nuremberg, le dispositif minimaliste fait apparaître l'ampleur du « projet » nazi, dans sa dimension meurtrière, et en tant que machine « managériale » destinée à conquérir le monde et le temps, pour une réflexion au présent sur les mots du passé.

Prix spécial Alfred Grimme 2002.

The reading of a speech given by Himmler on 4th October 1943 in front of 92 SS generals. Grounded in the meticulous reconstruction of a document well-known for its role in the Nuremberg trial, the dispositif reveals the breadth of the Nazi project—the extent of its murderous goals and “managerial” planning, to reflect upon the present through past words.

Die Nacht von Yokohama (La Nuit de Yokohama)

Image et son : Romuald Karmakar

Production : Pantera Film
2002, vidéo couleur, 15 min

L'équipe allemande de football a perdu face au Brésil. Plan-séquence à un carrefour de Berlin, où se mêlent la déception et une étrange allégresse, dans les cris et les concerts de klaxons.

The German soccer team has lost to Brazil. A sequence shot at a Berlin crossroads, where disappointment mingles with a curious rejoicing, amidst shouting and concerts of car horns.

196 bpm

Image et son : Romuald Karmakar

Montage : Uwe Klimmeck

Production : Pantera Film
2002, vidéo mini DV couleur, 62 min

196 beat per minute. Place, rythme, intuition, corps. La Love Parade de Berlin de 2002, événement techno de référence, en 3 chapitres/plans-séquences : un jeune homme danse devant une discothèque et entraîne les passants ; un DJ mixe dans un stand à kebab ; le célèbre DJ Hell mixe (entre autres) des morceaux de Dépêche Mode, pour des danseurs qui ont déjà des jours de fête derrière eux. *Berlin's leading techno event, Love Parade, in 3 chapters / sequence-shots: A young man dances in front of a discotheque, the passers-by join him; a DJ mixes at a kebab stand; the famous DJ Hell mixes for dancers that have already been dancing for days.*

Die Nacht singt ihre Lieder

(Et la nuit chante)

Co-écrit par Martin Rosefeldt
D'après la pièce du dramaturge
norvégien Jon Fosse *Et la nuit chante*
(1998)

Image : Fred Schuler

Son : Matthias Lempert, Frank Kruse

Montage : Patricia Rommel

Production : Pantera Film, Studio

Babelsberg, Babelsberg Film, ZDF

Distribution : Bavaria Film International

2003-2004, 35 mm couleur, 115 min

Avec : Frank Giering, Anne Ratte-Polle,

Manfred Zapatka, Marthe Keller,

Sebastian Schipper, Cayptain Comastos

Un jeune couple berlinois en crise : il tente de porter un projet d'écriture inabouti, elle fuit la pauvreté de leur vie de couple. Leur enfant n'est pas un lien. Le conflit éclate, tragédie du dérèglement et du quotidien contemporain sur un modèle intemporel.

A young Berlin couple in crisis: he is struggling with an unfinished writing project, she escapes the emptiness of her couple. A quarrel erupts. Tragedy of a dysfunctioning and modern everyday life, in a timeless pattern.

Land der Vernichtung

(Terre d'extermination)

Image et son : Romuald Karmakar

Montage : Uwe Kimmeck, Romuald

Karmakar

Production : Pantera Film

2004, vidéo mini DV couleur, 140 min

Le cinéaste est en repérages pour un scénario sur un bataillon de Hambourg, et son rôle dans l'assassinat des juifs de Pologne en 1942-1944. Il explore ainsi les traces, les lieux du génocide et de la mémoire, il rencontre les personnes qui vivent à leur proximité, et cherche comment le passé imprègne la réalité matérielle d'aujourd'hui.

Part of the location notes of the filmmaker for a scenario on the crimes committed by a police battalion in occupied Poland between 1942-1944. A journey through the sites of genocide and memory, where the past pervades the concrete world of today.



Between the Devil and the Wide Blue Sea

Image : Romuald Karmakar

Son : Hirbod Aminlari

Montage : Robert Thomann, Patricia

Rommel, Uwe Klimmeck

Production : Pantera Film

2005, vidéo couleur, 86 min

Avec les musiciens : Cayptain Comastos,

Alter Ego, Cobra Killer, Fixmer/McCarthy,

Tarwater, T. Raumschmiere, Lotterboys,

Xlover, Rechenzentrum

Filmée comme une fabrique, une cérémonie ou un drame, à Ibiza ou à Berlin, la musique électronique des dévoile ses règles, ses inventions, ses rituels, ses relations avec son public. Le cinéma les fait entendre et comprendre.

Prix Arte au Festival de Duisburg.

Filmed as a factory, a ceremony or a drama, at Ibiza or Berlin, the electronic music of Alter Ego, Cobra Killer and Fixmer/McCarthy unveils its rules. Film makes music heard, and understood.

Hamburger Lektionen

(Les Discours de Hambourg)

Collaboration à l'écriture : Achmed Khammas, Günther Orth, Maria Legann, F. Franzmatthes, Dirk Laabs, Katrin Berg, Ouifaa Benkiran

Image : Casey Campell, Frank Müller,

Fred Schuler

Son : Paul Oberle

Montage : Romuald Karmakar, Uwe

Klimmeck, Karin Nowarra

Production : Pantera Film

2006, vidéo couleur, 133 min

Lectures : Manfred Zapatka

Voix : August Diehl

A la fin des années 90, Mohammed Fazazi devient imam d'une mosquée de Hambourg. En janvier 2000, il y prononce plusieurs « leçons » sur les règles de l'existence, qui sont filmées et diffusées. Après l'attentat du 11 septembre 2001 à New York, il a été découvert que trois des terroristes fréquentaient cette mosquée et étaient en contact avec son imam. Ce dernier n'a pas été inquiété. Un dispositif radical, distancé et précisément documenté, encadre la lecture en allemand des textes, et permet d'approcher le fonctionnement rhétorique de l'intégrisme religieux. Il questionne aussi l'existence de ces « discours » dans la société allemande.

Prix 3 Sat du Festival de Duisburg 2006.

A reading in German of some lectures by the fundamentalist ex-imam of the Hamburg mosque, which was regularly attended by the 9/11 terrorists. A radical and distanced dispositif helps us to know more about the rhetorics of religious fundamentalism, and to reflect upon the existence of such lectures within German society.

