



HAL
open science

Le cinéma allemand contemporain en France : la production de l'image d'un autre

Lucile Chartain

► **To cite this version:**

Lucile Chartain. Le cinéma allemand contemporain en France : la production de l'image d'un autre. Sociologie. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCB208 . tel-03092003

HAL Id: tel-03092003

<https://theses.hal.science/tel-03092003>

Submitted on 1 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Descartes

Ecole doctorale 180

« Sciences humaines et sociales : cultures, individus, sociétés »

Laboratoire CERSES (Centre de Recherche Sens, Ethique et Société)

Le cinéma allemand contemporain en France

La production de l'image d'un Autre

Par Lucile Chartain

Thèse de doctorat de Sociologie

Dirigée par Jan Spurk

Présentée et soutenue publiquement le 28 novembre 2015

Devant un jury composé de :

Genton, François, Professeur à l'Université Stendhal Grenoble 3 - Rapporteur

Neuman, Alexander, Professeur à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Spurk, Jan, Professeur à l'Université Paris Descartes - Directeur

Voirol, Olivier, Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne –
Rapporteur



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Résumé :

Notre travail de thèse de sociologie présente le passage du cinéma allemand en France depuis 1990, de sa sphère de production jusqu'à sa sphère de réception individuelle. Il mobilise les études sur la culture de l'École de Francfort ainsi que les apports de la sociologie de la réception, et s'appuie sur une enquête empirique menée auprès d'acteurs de la branche de production allemande et de spectateurs français.

La production contemporaine est traversée par des mutations qui convergent pour générer un paysage cinématographique plus diversifié. L'apparition d'une voie médiane entre cinéma commercial et cinéma d'auteur, les « divertissements de qualité », principalement représentés par les films historiques à caractère authentique, favorise une reconnexion du cinéma allemand avec son public local et international. Les instances d'exportation déploient une nouvelle politique de visibilité polarisée autour de cette voie médiane, valorisée en tant que marchandise culturelle. La réputation du cinéma allemand auprès des distributeurs français est revalorisée, mais s'opère selon un mode conformiste qui tend à privilégier les motifs historiques et à exclure les comédies allemandes des écrans français. Cette orientation guide des horizons d'attente spectatoriels en termes de cinéma historique de qualité, crédible et fiable. Cette catégorisation de la germanité filmique mène alors au réinvestissement actif de visions du monde plus ou moins stéréotypées par rapport à l'Autre. Cette réception favorise en outre la matérialisation de phénomènes abstraits, liés à une expérience généralisée de l'altérité, entre germanité et universalité.

Title - Contemporary German Cinema in France: Producing the Image of an Other**Abstract:**

This PhD presents the mechanisms of the appearance of German cinema in France since 1990, from its sphere of production to its individual reception. How can contemporary German cinema support new forms of encounter with the Other for French spectators? The analysis draws on the studies of culture undertaken by the Frankfurt School, as well as on contributions from the sociology of cinema and its reception. It also builds on empirical research conducted with major stakeholders – people working in German production on the one hand, and French spectators on the other.

Since 1990 the production of German cinema has undergone changes resulting in the creation of a more productive film landscape. The rise in production has led to an increased

export of German cinema, notably to France. This is a contradictory development: it has admittedly allowed a diversification in the nature of movies screened, but this diversification has been based on conformist approaches, smoothing out any heterogeneity. The export and advertising of the productions has tended to support historical themes whilst German comedies have been excluded from French screens in a self-fulfilling prophecy. The reception of contemporary German cinema has then led to an active reinvestment in more or less stereotypical worldviews of the Other. The encounter with German cinema has also fluctuated between being an experience of Germany and an experience of the world. The exoticism of German cinema has been too subtle to have any direct impact on the representation of the Other. Its influence has occurred implicitly on intertwined levels: on iconographic images, societal representations, as well as meta-representations.

Titel - Das zeitgenössische Kino in Frankreich : Die Produktion des Bildes eines Anderen

Zusammenfassung:

Die Dissertation aus dem Fachbereich Soziologie stellt die Passagen des deutschen Kinos in Frankreich seit 1990 dar - von der Produktionssphäre bis hin zur individuellen Rezeption. Hierbei bedient sie sich sowohl an den Kulturstudien der Frankfurter Schule als auch an den Beiträgen der Rezeptionssoziologie. Des weiteren basiert sie auf einer empirischen Studie, die die Sichtweise von Akteuren der deutschen Produktionsbranche und französischer Konsumenten analysiert.

Die zeitgenössische Produktion zeichnet sich durch diverse Mutationen aus, deren Kreuzung zu einer vielfältigeren Kinolandschaft führt. Die Entstehung einer Schnittmenge aus kommerziellem Kino und Autorenfilmen, die zu einer qualitativ hochwertigen Unterhaltung führt, basiert überwiegend auf Historienfilmen mit authentischem Charakter und führt zu einem Rückschluss auf das deutsche Kino auf lokaler und internationaler Ebene. Der Export der Filme, die durchaus als Kulturgut wahrgenommen werden, trägt zu einer polarisierten Sichtweise bei. Das deutsche Kino wird aus der Sicht französischer Händler neu bewertet, bedient sich jedoch dabei einer sehr konformistischen Art und Weise, die dazu neigt, sich an historischen Filmen zu bedienen und deutsche Komödien auszugrenzen. Dies führt dazu, dass der französische Zuschauer, von seinem Nachbarn, qualitativ hochwertige Historienfilme erwartet. Diese Kategorisierung von Deutschtum in Filmen führt zu einer Art Stereotypisierung im Hinblick auf den Anderen. Diese Rezeption fördert wiederum die

Materialisierung abstrakter Phänomene, die an einer generalisierten Erfahrung des Andersseins bezüglich Deutschtum und Universalität anknüpft.

Mots clés :

Sociologie du cinéma et de la réception / École de Francfort / Culture de masse / Pratique filmique / Cinéma allemand / Nouvelle vague allemande

Keywords:

Sociology of cinema and its reception / Frankfurt School / Mass culture / Filmic practice / German cinema / New German Wave

Stichwörter :

Filmsoziologie und Rezeptionssoziologie / Frankfurter Schule / Massenkultur / Filmpraxis / Deutsches Kino / Neue deutsche Welle

Remerciements

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Jan Spurk, de m'avoir suivie et accompagnée tout au long de ma recherche. Ses critiques constructives, sa disponibilité, son exigence et son soutien ont été indispensables à la réalisation de cette thèse.

Je remercie également les membres de mon jury, François Genton, Alexander Neumann et Olivier Voirol, de l'intérêt qu'ils ont témoigné pour mon travail.

J'aimerais également évoquer les membres de mon laboratoire pour leur attention apportée à ma recherche, pour nos discussions professionnelles et amicales, ainsi que pour les moments de convivialité partagés au cours de ces années.

Je pense particulièrement au petit groupe de doctorants de Jan Spurk, qui a été très présent et m'a beaucoup encouragé tout au long de ma recherche.

Je voudrais par ailleurs témoigner ma gratitude à l'Université Paris Descartes, qui m'a permis de débiter ma thèse dans les meilleures conditions en m'accordant une allocation doctorale pour trois années. Merci également à l'Office allemand d'échanges universitaires, le DAAD, de m'avoir accordée une bourse dans le cadre de mon séjour de recherche berlinois.

Je tiens à remercier mes collègues des départements d'allemand des Universités de Marne-la-Vallée, Nantes et Angers, qui pendant mes années de vacances puis d'ATER m'ont accueillie chaleureusement. Merci à eux pour leur soutien, leur bienveillance et leur solidarité.

Cette thèse doit par ailleurs beaucoup à la disponibilité et à l'enthousiasme des enquêtés, berlinois et parisiens, qui ont participé activement à ma recherche. Je les remercie très sincèrement d'avoir accepté de répondre à mes questions et de m'avoir fait partager leur passion du cinéma (allemand ou non !). J'ai beaucoup appris à leur contact.

Merci à mes amis, que je ne peux pas tous citer ici, qui m'ont aidés et soutenus tout au long de ces années. Merci à tous mes colocataires, parisiens comme berlinois, pour nos moments de vie communes et nos discussions conviviales.

Un grand merci à Sam pour tous nos moments partagés en bibliothèque et pour nos pauses-déjeuner bienvenues. Je remercie également mes amies Amélie, Aurélie, Cécile, Camille, Solenne pour leur relecture attentive et patiente de mon manuscrit. Une pensée chaleureuse pour Agathe, Manu, Lea et Laurence, qui m'ont aidée à traduire les textes allemands et anglais.

Je tiens à adresser un salut particulier à Annick pour son écoute attentive et bienveillante, ainsi que pour tous ses précieux conseils.

Enfin, cette thèse doit beaucoup à ma famille, dont la présence rassurante a énormément compté pendant ces années. Une pensée spécifique pour mes parents, qui m'ont toujours encouragée et aidée tout au long de cette entreprise.

Sommaire

INTRODUCTION	10
PREMIERE PARTIE : LE CINEMA ALLEMAND COMME OBJET D’ETUDE SOCIOLOGIQUE, METHODES ET PROBLEMATISATION	20
CHAPITRE 1 - OBJET D’ETUDE : LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND, UN MEDIUM ENTRE SPHERE DE PRODUCTION ET SPHERE DE RECEPTION	22
I.1.1) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET PRODUCTIF	23
I.1.2) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET EXPORTE.....	26
I.1.2) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET SPECTATORIEL	28
CHAPITRE 2 - ETAT DE LA RECHERCHE : CINEMA ALLEMAND ET SOCIOLOGIE DU CINEMA	31
I.2.1) CINEMA(S) ALLEMAND(S) : ETUDES DIACHRONIQUES ET SYNCHRONIQUES	31
I.2.2) SOCIOLOGIE ET CINEMA : UN « RENDEZ-VOUS MANQUE » ?	55
I.2.3) CORPUS THEORIQUE DE LA RECHERCHE : VERS UNE SOCIOLOGIE CRITIQUE DU CINEMA	67
I.2.4) BILAN DE L’ETAT DE LA RECHERCHE	116
CHAPITRE 3 : PROBLEMATIQUE - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND, REFLET ET CATALYSEUR D’UNE NOUVELLE IMAGE DE L’ALLEMAGNE EN FRANCE ?	120
CHAPITRE 4 - HYPOTHESES	126
I.4.1) HYPOTHESE DE PRODUCTION : LA REUNIFICATION, UNE OPPORTUNITE POUR LA PRODUCTION D’UN TROISIEME AGE D’OR CONSENSUEL ET POPULAIRE	127
I.4.2) HYPOTHESE D’EXPORTATION : UN NOUVEAU CINEMA ALLEMAND PLUS VISIBLE, ATTRACTIF ET EXOTIQUE	128
I.4.3) HYPOTHESE DE RECEPTION : L’EXPERIENCE FILMIQUE DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN COMME CATALYSEUR D’UNE IMAGE DE L’AUTRE RENOUVELEE	130
CHAPITRE 5 – METHODES : TERRAINS, SEJOUR DE RECHERCHE ET CORPUS COMPLEMENTAIRE	133
I.5.1) SEJOUR DE RECHERCHE ET TERRAIN EN ALLEMAGNE	135
I.5.2) TERRAIN PARISIEN	143
I.5.3) BILAN : ANALYSE DES DONNEES ET CONSTRUCTION D’IDEAUX-TYPES, VERS L’ELABORATION DES RESULTATS DE RECHERCHE	151

PARTIE 2 : SPHERE DE PRODUCTION, ARCHITECTURE ET CONFIGURATION DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN – L’HORIZON DU TROISIEME AGE D’OR.....153

CHAPITRE 1 - LA PRODUCTION ALLEMANDE AU DEBUT DES ANNEES 1990 : CRISE CINEMATOGRAPHIQUE ET QUETE DE REPRESENTATIVITE CULTURELLE155

- II.1.1) ETAT DES LIEUX EN 1990 : UN CINEMA ALLEMAND « EN VOIE D’EXTINCTION » ? 155
- II.1.2) LE SPECTRE DES DEUX AGES D’OR : ROUAGES ET CATEGORIES DE LA REPRESENTATIVITE CULTURELLE 167
- II.1.3) CINEMA ET GUERRE FROIDE : LIGNES DE FRACTURE POLITIQUES, SOCIALES ET MEMORIELLES 177

CHAPITRE 2 - EVOLUTIONS DE LA SPHERE PRODUCTIVE DEPUIS 1990 : ENTRE PROMOTION DU CINEMA ALLEMAND ET DU *MADE IN GERMANY*187

- II.2.1) LES MUTATIONS DES POLITIQUES CINEMATOGRAPHIQUES : VERS UN ENGAGEMENT ACCRU DE L’ÉTAT 187
- II.2.2) REDEPLOIEMENT INDUSTRIEL : LA PROMOTION DE L’ALLEMAGNE EN TANT QUE SITE DE PRODUCTION PHARE. 205
- II.2.3) EMULATION COLLEGEIALE ET ACCOMPAGNEMENT DES SUCCES : VERS UNE CATALYSATION DE L’ELAN PRODUCTIF 221

CHAPITRE 3 - LE PAYSAGE CINEMATOGRAPHIQUE ALLEMAND DEPUIS LA REUNIFICATION : DIVERSIFICATION FORMELLE ET THEMATIQUE231

- II.3.1) LE DEPASSEMENT DE L’ANTAGONISME ENTRE FORME COMMERCIALE ET FORME AUTEURISTE 232
- II.3.2) THEMATIQUES ET MOTIFS SIGNIFICATIFS DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN 252
- II.3.3) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME HIEROGLYPHE DU CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE DE L’ALLEMAGNE REUNIFIEE 267

PARTIE 3 : SPHERE D’EXPORTATION ET FORMES DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND EN FRANCE – LA GERMANITE FILMIQUE ENTRE EXOTISME ET STANDARDISATION279
--

CHAPITRE 1 - VERS UNE NOUVELLE POLITIQUE DE VISIBILITE DU CINEMA ALLEMAND A L’ETRANGER284

- III.1.1) REDEFINITION DES FONCTIONS DES INSTANCES D’EXPORTATION : DE DIFFUSEURS A ENTREPRENEURS..... 284
- III.1.2) FORMES COLLABORATIVES DU TRAVAIL DE PROMOTION : VALORISER LE CINEMA COMME BIEN CULTUREL EXPORTABLE..... 294
- III.1.3) LA TRANSFORMATION DE LA BERLINALE EN INSTRUMENT D’EXPORTATION 303

CHAPITRE 2 - DISTRIBUTION ET VISIBILITE DU CINEMA ALLEMAND AU SEIN DE L’OFFRE CINEMATOGRAPHIQUE EN FRANCE.....311

- III.2.1) LA REPUTATION DU CINEMA ALLEMAND AUPRES DES DISTRIBUTEURS : ENTRE REVALORISATION ET RETICENCES 312
- III.2.2) LOGIQUES DISTRIBUTIVES : PUBLICITE ET MISE EN SCENE DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND..... 323
- III.2.3) LA RUMEUR CINEMATOGRAPHIQUE MELIORATIVE AUTOUR DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN 334

PARTIE 4 : SPHERE DE RECEPTION INDIVIDUELLE DU CINEMA ALLEMAND – ENTRE CONCRETISATION, RENOUVELLEMENT ET REPRODUCTION D’UNE IMAGE DE L’ALLEMAGNE.....350

CHAPITRE 1 - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME GENRE SPECTATORIEL : ENTRE CONCRETISATION SEMANTIQUE ET NON-SENS.....352

- IV.1.1) LES PARADOXES DE LA NATIONALITE CINEMATOGRAPHIQUE, ENTRE INSIGNIFIANCE ET REPRESENTATIVITE.... 352
- IV.1.2) LE CINEMA ALLEMAND ET SES DOUBLES ETRANGERS : VERS UNE SPECIALISATION HISTORIQUE 374
- IV.1.3) CATEGORISATION DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND : A LA RECHERCHE DE NOUVEAUX REPERES 388

CHAPITRE 2 - LA RECEPTION DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND : ENTRE EPREUVE DE L’AUTRE ET DE SOI, EXPERIENCE DE LA GERMANITE ET DE L’UNIVERSEL405

- IV.2.1) FORMES RECEPTIVES DU CINEMA ALLEMAND : CONSENSUS DE QUALITE ET QUETE DE SENS 405
- IV.2.2) L’EXPERIENCE FILMIQUE DE LA GERMANITE : ENTRE REPRODUCTION ET MATERIALISATION DE L’IMAGE DE L’AUTRE 419
- IV.2.3) NOUVEAU CINEMA ALLEMAND ET UNIVERSALITE : FIGURES EXEMPLAIRES DE L’ALTERITE GENERALISEE 443

CONCLUSION - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME HUBLLOT : LA MISE EN PERSPECTIVE D’UNE GERMANITE PROTEIFORME455

BIBLIOGRAPHIE463

ANNEXES478
 - LISTE DES FILMS CITES 478

TABLE DES MATIERES485

Introduction

Depuis la fin des années 1990, et surtout à partir du milieu des années 2000, se constitue en France un discours médiatique – principalement au sein de la presse écrite – relativement homogène autour de la formation d'un « Nouveau cinéma allemand » de qualité, capable de représenter l'Allemagne à l'étranger. Ce discours est détectable tant au niveau de la presse avertie, dédiée au cinéma, qu'au niveau de la presse généraliste : ce consensus révèle alors un espace de réception élargi du cinéma allemand, qui n'est plus cantonné aux sphères expertes.

Ce regain d'intérêt médiatique se concrétise notamment par la parution en février 2006, au sein de la revue spécialisée *Les cahiers du cinéma*, d'un dossier consacré au cinéma allemand, intitulé : « *Printemps allemand. La galaxie en expansion du jeune cinéma allemand* »¹. Auparavant, d'autres articles de presse ont souligné une régénération de la production allemande. Stéphane Delorme - aujourd'hui rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* - annonce en 2002 le « *renouveau* »² du cinéma allemand. Le contraste entre cette déclaration et la réaffirmation, un mois plus tôt et au sein de la même revue, de la « mort »³ du cinéma allemand par le critique Sébastien Benedict semble témoigner d'un tournant dans l'attention portée à cette cinématographie. Un article du *Monde* de janvier 2007 entérine notamment cette rupture en remarquant cette curiosité renouvelée de la sphère experte pour le cinéma allemand : « *Tout cinéphile un peu curieux a entendu parler depuis quelques années du renouveau du cinéma allemand* »⁴.

Cette considération accrue ne concerne pas seulement les médias avertis. Les organes de presse non spécialisés signalent également, dès le milieu des années 2000, un frémissement productif et artistique en Allemagne, et attestent *a priori* de cette évolution du regard porté sur la production filmique du pays voisin. Le magazine culturel *Les Inrockuptibles*, par exemple, publie en décembre 2006 un article de deux pages intitulé : « *Le renouveau du cinéma*

¹ Elisabeth LEQUERET, « Printemps allemand. La galaxie en expansion du jeune cinéma allemand » in *Cahiers du cinéma* n°609, pp. 45-49

² Stéphane DELORME, « Exil intérieur - Critique de *Contrôle d'identité* de Christian Petzold » in *Les Cahiers du cinéma* n° 570, juillet-août 2002, pp. 84-85 : « A ceux qui ressassent la mort du cinéma allemand, *Contrôle d'identité* apporte un vrai démenti. Le film de Christian Petzold s'inscrit avec finesse dans la lignée émouvante d'un cinéma qui, depuis les années 70, a toujours été bouleversé par les événements politiques au point d'en faire la matière ou le cadre de toute pensée. », p. 84

³ Sébastien BENELECT, Critique du film *Downhill city*, in *Les cahiers du cinéma* n°569, juin 2002, p. 82

⁴ Jacques MANDELBAUM, « Pingpong : le huit-clos d'un dérèglement familial » – Critique de *Pingpong* de Matthias Luthardt in *Le Monde*, 24 janvier 2007

allemand »⁵. Le quotidien économique *Les Echos*, quand à lui, titre en février 2005 « *Le cinéma allemand en plein renouveau* »⁶, tandis que le journal régional *Midi libre* évoque en mai 2007 la « *lumière d'un réveil allemand* »⁷.

Ces discours reflètent et catalysent alors deux évolutions observables relatives à la présence du cinéma d'Outre-Rhin en France. D'une part, le nombre de films allemands présents sur les écrans français a augmenté au cours des deux dernières décennies, puisqu'il est passé d'une moyenne de 2 à 5 films dans les années 1990 à une moyenne de 10 à 15 films à la fin des années 2000⁸. D'autre part les chiffres de fréquentation en salle rattachés à ces productions ont également progressé. *Good bye Lenin!* est ainsi en 2003 le premier film allemand depuis *Les Ailes du désir* de Wim Wenders en 1987 à atteindre la « valeur étalon » du million d'entrées – valeur qu'Emmanuel Ethis signale comme mesure principale du « succès populaire d'un film »⁹. Il est suivi en 2004 par *La Chute* et en 2007 par *La Vie des autres*.

Le tableau ci-dessous répertorie les données relatives à ces trois principaux succès public du cinéma allemand depuis 1990 – en termes de nombre de spectateurs en salle – et expose un résumé succinct de leur synopsis.

Les informations relatives aux autres films de notre corpus¹⁰ seront indiquées par la suite, au cours de la restitution de notre recherche. Le tableau ci-dessous vise ainsi avant tout à détecter, à titre exploratoire, les principales tendances à l'œuvre au sein de la sphère d'exportation et de réception du cinéma allemand en France.

⁵ Vincent OSTRIA, « Le renouveau du cinéma allemand » in *Les Inrockuptibles* n°576, semaine du 12 au 18 décembre 2006, pp. 48-49

⁶ Patrice DROUIN, « Le cinéma allemand en plein renouveau » in *Les Echos*, 15 février 2005

⁷ Monique NEUBOURG, « Lumière d'un réveil allemand », in *Midi Libre*, 16 mai 2007

⁸ Statistiques du CNC « Distribution » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

⁹ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 18

¹⁰ Ce corpus comprend les principaux succès publics du cinéma allemand en France, mais aussi les films distingués par la presse et les critiques spécialisées – et dont le nombre de spectateurs en salle peut être plus restreint. Il inclut également les films ayant acquis une reconnaissance internationale, par le biais de récompenses de festivals ou de cérémonies de remises de prix – mais qui n'ont pas nécessairement été distribués en France.

➤ **Tableau des principaux succès public du cinéma allemand en France depuis 1990**

Titre du film	Date de sortie en France	Réalisateur	Genre	Entrées en salle (Box-office France)
<i>Good bye Lenin !</i>	2003	Wolfgang Becker	Comédie dramatique	1 702 625
A Berlin-Est, peu avant la chute du Mur, la mère d'Alex – fervente communiste – tombe dans le coma suite à une crise cardiaque. Lorsqu'elle se réveille en 1990 son fils, de peur qu'elle ne puisse supporter l'annonce de la réunification, décide de reconstituer autour d'elle la vie quotidienne de la RDA. Famille, amis, voisins, tous sont alors appelés à participer à la résurrection du régime est-allemand.				
<i>La Vie des autres</i> (<i>Das Leben der Anderen</i>)	2007	Florian Henckel von Donnersmarck	Drame	1 593 091
En Allemagne de l'Est, au début des années 80, Gerd Wiesler, agent de la Stasi, la police secrète d'Etat, est chargé de collecter des informations contre un auteur de théâtre et sa compagne. Peu à peu, Gerd s'attache au couple espionné, et ses certitudes quant au bien-fondé de sa mission vacillent.				
<i>La Chute</i> (<i>Der Untergang</i>)*	2004	Oliver Hirschbiegel	Drame historique	915 269
A Berlin, en avril 1945, Hitler et son entourage se sont réfugiés dans le bunker des jardins de la chancellerie. Sa secrétaire particulière, qui ne veut pas l'abandonner, l'accompagne. Tandis qu'à l'extérieur du bunker les combats contre l'armée rouge font rage, et que le régime nazi vit ses dernières heures, ses dirigeants demeurent cloisonnés dans leur refuge, jusqu'au suicide d'Hitler ¹¹ .				

➤ Guide de lecture :

Le titre indiqué est le titre du film tel qu'il est sorti en France. Si le titre allemand diffère, il est précisé entre parenthèses. Par la suite, nous mentionnerons dans le texte le titre du film sorti en France, et non son titre original. La date notifiée correspond à la date de sortie du film en France (et non à celle de son année de production, afin de correspondre à notre interrogation sur la présence du cinéma allemand en France). Le genre mentionné est le genre fourni par le site de référencement cinématographique *Allociné* – à titre indicatif et informatif. Les chiffres des entrées en salle nous ont été fournis personnellement par le service statistique du CNC (Centre National de la Cinématographie). L'étoile après le titre en allemand signifie que le film a été adapté d'un ouvrage littéraire : la référence de l'ouvrage est alors indiquée à la fin du résumé du film, en note de bas de page.

N.B. : Par la suite, les encadrés renseignant les informations relatives aux différents films présentés reprennent ces mêmes éléments indicatifs (*titre français, titre allemand, date de sortie en France [si le film n'est pas sorti en France : date de sortie en Allemagne], réalisateur, genre indicatif, nombre de spectateurs en salle en France*)

Le cinéma allemand contemporain semble ainsi acquérir, au tournant du nouveau millénaire, une notoriété à la fois publique et médiatique en France, dépassant le cadre des publics experts – cinéphiles et/ou germanophiles – pour s'adresser à une sphère spectatorielle élargie, profane.

Notre recherche, initiée en 2008, vise ainsi à étudier d'un point de vue critique la pertinence et les implications d'une définition du cinéma allemand contemporain en termes de

¹¹ Adapté de l'ouvrage de l'historien Joachim FEST, *Les derniers jours de Hitler*, Paris, Perrin, 2004

cinéma « grand public » au sens d'Edgar Morin, à partir de cet élargissement présumé de sa sphère spectatorielle. Morin définit le grand public comme une composante essentielle de la culture de masse : il correspond à la recherche d'un « *dénominateur commun* » susceptible de dépasser « *les barrières des classes sociales, des âges, du niveau d'éducation* »¹². Le grand public s'apparente alors à un « *public universel* »¹³ qui, s'il n'abolit pas « *totalemment* » les différenciations, tend à s'adresser à un socle de spectateurs étendu, non initié d'emblée à la cinématographie allemande dans le cadre de notre recherche.

Par ailleurs, le discours journalistique autour d'un Nouveau cinéma allemand, évoqué ci-dessus, souligne fréquemment la récurrence des thématiques historiques. La présentation ci-dessus des trois films allemands « millionnaires » atteste en effet de cette visibilité *a priori* renforcée des films historiques. Certains propos journalistiques analysent alors celle-ci comme le témoignage d'un nouveau rapport des Allemands à leur passé, voire à leur « identité nationale ». Citons ici, à titre d'exemple, un article paru dans *Le Point* du 15 novembre 2007 : « *Apathique depuis la mort de Fassbinder et l'exil américain de Wenders, le cinéma allemand retrouve la forme sous l'impulsion d'une génération de jeunes auteurs qui regardent le passé en face et n'ont plus honte de leur identité nationale. En témoigne le succès international de Good Bye, Lenin, de La Vie des autres, ou de La Chute* »¹⁴.

Dès lors, notre interrogation initiale autour d'un cinéma allemand contemporain « grand public » s'est doublée d'un questionnement par rapport aux modalités de production et d'exportation sous-tendant le passage du cinéma contemporain en France, et conditionnant, semble-t-il, une concentration autour de ces motifs historiques.

D'autre part les propos cités ci-dessus révèlent que la rhétorique de la renaissance, au sein des discours de presse, se construit également par rapport à la mémoire du cinéma allemand de patrimoine, et notamment par rapport aux deux âges d'or établis de cette cinématographie – le cinéma de l'entre-deux guerres tout d'abord, et le cinéma d'auteur des années 1970 par la suite. Notre examen du Nouveau cinéma allemand, en ce sens, inclut alors une analyse de la notion même de « nouveauté » dans sa dimension diachronique, ainsi

¹² Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 49

¹³ *Ibid*, p. 47

¹⁴ François-Guillaume LORRAIN, « Le jeune Turc du cinéma allemand » in *Le Point* du 15 novembre 2007

qu'une réflexion autour de la représentativité [*Kulturträger*¹⁵] d'une mouvance cinématographique par rapport à son pays d'origine.

Enfin, l'étude exploratoire d'articles de presse¹⁶ révèle une association courante entre l'émergence d'un Nouveau cinéma allemand et le contexte socio-historique de la réunification. Le journal *La Croix*, à l'occasion de la sortie de *La Vie des autres* en janvier 2007, publie par exemple un article reliant la réalisation de ce film à la « libération » de l'Allemagne de l'Est, à l'émergence d'une génération allemande affranchie du poids du passé depuis la chute du Mur :

« Combien de temps faut-il à un pays pour panser les plaies des mauvais jours, affronter les dégâts du passé ? Doit-il s'en remettre aux jeunes générations, moins chargées de chaînes, préservées de la culpabilité et de la honte d'avoir participé à un système inique ? Plus de quinze ans après la chute du Mur et la "libération" de l'Allemagne de l'Est, pour son premier film, un cinéaste allemand de 33 ans (né à Cologne) s'est attaqué à la face cachée de l'ancien régime communiste : sa police secrète »¹⁷.

L'analyse filmique est ici conjuguée à une analyse sociétale, l'objet cinématographique étant appréhendé comme un reflet de la situation socio-historique de l'Allemagne d'aujourd'hui. Cet élargissement de la critique filmique au contexte allemand contemporain se retrouve également au sein d'autres organes de presse. Un article de *Libération*, également consacré à la sortie de *La Vie des autres*, indique ainsi une affinité plus générale entre le renouveau global du cinéma allemand, la chute du Mur et l'ouverture thématique qu'elle favorise – corrélation surplombante que *La Vie des autres* permettrait alors de dévoiler : « Le jour où le Mur s'effondra, les Allemands qui vivaient dans ce régime de caserne purent goûter à autre chose. Apparut aussi un gisement d'histoires que le cinéma national, en pleine renaissance, allait pouvoir exploiter. *La Vie des autres* en est la preuve éclatante »¹⁸. *Midi libre* avance la même analyse mettant en rapport l'essor cinématographique allemand et la réunification, désormais « digérée » et synonyme de

¹⁵ Le terme *Kulturträger*, formé des termes *Kultur* (« culture ») et *Träger* (« porteur ») signifie littéralement « porteur de culture », « véhicule de culture ». Nous l'entendons ici dans son acception de « représentant culturel ».

¹⁶ Cette étude exploratoire a été menée lors de notre première année de thèse, qui correspondait également à la réalisation de notre mémoire de recherche de Master 2 d'études germaniques (LLCE), réalisé au sein de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Ce dernier portait sur la transposition filmique du contexte socio-historique de la RDA au sein de *Good bye Lenin!* et *La Vie des autres*. Il s'appuyait sur une étude exhaustive, grâce au logiciel de référencement Factiva fourni par l'Université de la Sorbonne Nouvelle, des articles de presse consacrés à ces deux films en France, avant et après leur sortie. Ces articles incluaient également des articles généraux dédiés à la présence du cinéma allemand contemporain en France.

¹⁷ Robert MIGLIORINI, « Les corps et les âmes sous l'œil implacable de la Stasi » in *La Croix* du 31 janvier 2007

¹⁸ Edouard WAINTRON, « Le mur fissuré de l'intérieur » in *Libération* du 31 janvier 2007

vecteur « *d'énergie* » pour la production locale, vivier d'histoires et de thèmes cinématographiques : « *Il se dessine en Allemagne de manière de plus en plus précise et consistante une nouvelle vague bien décidée à en découdre de la caméra. De Good Bye Lenin à la Vie des autres, une belle énergie qui anime à nouveau les pellicules d'un pays qui commence à digérer sa réunification et y puise ses thèmes* »¹⁹.

L'établissement d'un rapport d'équivalence entre cinéma contemporain et société allemande réunifiée est également perceptible à travers le recours fréquent, au sein des articles de presse, à une présentation générale du cinéma allemand comme support pour une exploration des tendances sociétales allemandes contemporaines. Odile Benyahia-Kouider, correspondante de *Libération* puis du *Nouvel Observateur* à Berlin, indique ainsi lors d'une table ronde consacrée au traitement journalistique de l'Allemagne en France²⁰ que le regain d'intérêt à l'international pour la cinématographie allemande lui permet de proposer régulièrement, dans le cadre de manifestations cinématographiques ou de sorties de films en salle, des articles traitant par le prisme du cinéma de thématiques allemandes plus générales. Elle publie notamment en février 2006, à l'occasion de la Berlinale, un article dédié à la jeune génération d'acteurs allemands, et à travers lequel elle présente une analyse de ce qu'elle désigne comme une « *nouvelle identité* » :

« *Alors que la 56e Berlinale s'ouvre demain, portrait d'une génération qui a retrouvé confiance dans son pays, à travers les six jeunes acteurs les plus en vue d'un cinéma germanique en plein bouillonnement. [...] Il y a encore quinze ans, ils n'auraient jamais pu espérer faire une carrière pareille au cinéma. [...] Mais ces trentenaires n'ont pas besoin de fuir leur pays. Car, chut, il ne faut pas le dire trop fort, cela pourrait en chiffonner encore quelques-uns, ils aiment l'Allemagne. Ils aiment leur langue, ils aiment leur mode de vie, et ils aiment leur nouveau cinéma. Ils ont été les héros de films à succès où l'histoire avec un grand H joue souvent un rôle prépondérant [...] A travers leur parcours cinématographique, c'est une toute nouvelle identité qui se dessine. Celle d'une génération qui ne renie pas le passé mais n'a plus honte d'être allemande* »²¹.

Ces propos journalistiques, parce qu'ils semblent identifier le renouveau perçu du cinéma allemand à la chute du Mur, nous a ainsi conduit à définir le Nouveau cinéma allemand, au début de notre recherche, comme la production contemporaine depuis l'année de la réunification politique, c'est-à-dire 1990. Cette définition générale sera affinée et précisée au cours de la présentation de notre objet d'étude.

¹⁹ Monique NEUBOURG, « Lumière d'un réveil allemand », *op cit.*

²⁰ Table ronde « Parler de l'Allemagne » organisée par la Fondation de l'Allemagne à Paris (16/01/2014)

²¹ Odile BENYAHIA-KOUIDER, « L'Allemagne têtes hautes » in *Libération* du 8 février 2006

Ces questionnements préliminaires ont nourri une interrogation plus générale autour de ce Nouveau cinéma allemand comme objet d'étude sociologique : peut-il, d'une part, être étudié comme le reflet des tendances sociétales de l'Allemagne réunifiée, et est-il susceptible, d'autre part, de constituer pour le spectateur profane un vecteur de rencontre heuristique avec l'Allemagne ? A quel(s) niveau(x) de son parcours entre l'Allemagne et la France sa nationalité « allemande » devient-elle signifiante ?

Il s'agit ainsi d'appréhender le phénomène médiatique autour du Nouveau cinéma allemand comme un « événement-sphinx »²² au sens de Morin, c'est-à-dire comme un phénomène sociologique significatif, « détenteur de vérités enfouies » par rapport à la production et à la diffusion en France de la filmographie allemande – et non simple « actualité journalistique »²³ anodine. Cette filmographie, au-delà d'elle-même, devient ainsi à la fois révélatrice et canalisatrice de tendances sociétales élargies, notamment en ce qui concerne le contexte socio-historique des relations culturelles entre l'Allemagne et la France, à l'heure de la construction européenne.

Avant de détailler les résultats de notre recherche, nous présenterons tout d'abord dans une première partie nos méthodes de travail, théoriques et empiriques. L'exposition de ces méthodes vise à expliciter l'exploration de notre objet d'étude – le Nouveau cinéma allemand comme médium entre sphère de production et sphère de réception – en tant qu'objet d'étude sociologique. Notre travail mobilise essentiellement les études sociologiques consacrées à la réception, ainsi que les écrits de l'École de Francfort consacrés à la culture – principalement les théories de l'industrie culturelle²⁴ et les analyses filmiques de Kracauer²⁵. Il repose sur la conjonction de deux terrains d'enquêtes distincts mais liés : un terrain auprès des protagonistes de la sphère de production à Berlin et un terrain auprès des spectateurs français à Paris.

La restitution de la recherche s'organise ensuite selon un cheminement que nous pourrions caractériser, à la suite de Jean Lohisse, de « chronologique »²⁶, c'est-à-dire se déployant de la sphère de production à la sphère de réception en passant par la sphère

²² Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome II*, Bernard Grasset, Paris, 1975, p. 19

²³ *Ibid*

²⁴ Cf. principalement : Theodor ADORNO, Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris, 2007 / Chapitre 4 « La production industrielle de biens culturels, Raison et mystification des masses », pp. 129 - 176

²⁵ Cf. principalement : Siegfried KRACAUER, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Editions Flammarion, Paris, 2010 et Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand, L'Âge d'homme*, Lausanne, 2009

²⁶ Jean LOHISSE, *Sociologie du cinéma*, Université catholique de Louvain, Louvain, 1969, p. 15

d'exportation pour aboutir, *in fine*, à l'espace des visions du monde individuelles. Celles-ci sont ici définies, à la suite de Jan Spurk, comme une saisie de l'esprit humain qui « *signifie la somme des contenus que l'esprit a extrait des différents "morceaux" de la réalité sociale, et qu'il met en rapport et en forme, pour comprendre le connu et l'inconnu. Il crée de cette façon une unité des réalités disparates selon une loi spécifique et selon un sens "re-sentable" qui les unissent* »²⁷. La vision du monde comprend ainsi à la fois un pôle statique et un pôle dynamique²⁸, et ces deux pôles entrent en relation pour fournir à l'individu d'une part des raisons d'agir, d'autre part une appréhension de ces mêmes raisons d'agir.

Nous détaillerons, à chaque étape de cet itinéraire de médiation, les mécanismes et les logiques sociales participant à la quête de sens et aux raisons d'agir des différents acteurs des sphères étudiées.

Après l'exposition de nos méthodes de travail et notre cadre théorique, nous étudierons tout d'abord dans une deuxième partie la sphère de production du Nouveau cinéma allemand. Nous verrons que cette sphère productive s'est enrichie, depuis la réunification, d'une troisième frange productive intermédiaire entre cinéma d'auteur et cinéma commercial, que nous désignons comme la frange des « divertissements de qualité ». D'autre part l'évolution de la sphère de production oscille entre valorisation d'un cinéma spécifiquement allemand et redéploiement de la rhétorique du *Made in Germany* : l'Allemagne vise également à se développer comme site de production-phare, en tant que nation de cinéma [*Filmnation*]. Les propos des acteurs de la sphère productive, en ce sens, semblent témoigner d'une logique de réconciliation avec la production même de ce cinéma, qui se traduit notamment par le passage d'un paysage cinématographique antagoniste à un paysage cinématographique plus consensuel. Le nombre de films allemands produits par année a en outre très fortement augmenté depuis la réunification : il est passé d'une moyenne de 50 films par an au début des années 1990 - seulement 44 films allemands produits en 1994 - à une moyenne de 70 à 90 films par an à la fin de la décennie. Le début des années 2000 voit

²⁷ Jan SPURK, *Quel avenir pour la sociologie ?*, PUF, Paris, 2006, p. 158

²⁸ La vision du monde apparaît ainsi comme une production plus ou moins consciente de l'esprit humain qui donne sens au monde qui l'entoure en le saisissant au sein d'une globalité. Les visions du monde oscillent sans cesse entre renouvellement et réification. Freud définit notamment la vision du monde comme une instance d'explication réductrice destinée à maîtriser la « *déresse fondamentale* » de l'être humain face à l'hétérogénéité du monde qui l'entoure. Il met alors l'accent sur le pôle statique et homogénéisant de la vision du monde, en la définissant comme une « *construction intellectuelle qui résout, de façon homogène, tous les problèmes de nos existences à partir d'une hypothèse qui commande le tout, où, par conséquent, aucun problème ne reste ouvert, et où tout ce que à quoi nous nous intéressons trouve sa place déterminée* ». (Sigmund FREUD, « Sur une Weltanschauung » in *Introduction à la psychanalyse*, Folio, Paris, 1989, pp. 211 – 243, p. 211)

l'industrie cinématographique allemande atteindre la barre des 100 films produits par an. En 2007, le nombre de films produits en Allemagne s'élève à 150, et à 190 en 2009²⁹.

Cet essor à la fois quantitatif et qualitatif du cinéma allemand conditionne par la suite un espace des possibles élargi pour son exportation à l'étranger, notamment en France. Nous analyserons ensuite, dans une troisième partie, les limites et les contradictions de cette présence renforcée de ce cinéma à l'international, notamment en ce qui concerne la représentativité orientée de la diversité de ses genres et de ses thématiques filmiques. Si le nombre de films allemands présents sur les écrans français a triplé depuis les années 1990, passant d'une moyenne de cinq films à une moyenne de quinze films par an, ce chiffre global demeure modeste, puisqu'il représente environ 1% des sorties cinématographiques en France³⁰. Cette position minoritaire conditionne, nous le verrons, à la fois les modalités d'exportation, de réception et de perception individuelle du Nouveau cinéma allemand. Le cinéma allemand populaire en France ne correspond en effet que partiellement au cinéma allemand populaire en Allemagne même : les comédies commerciales sont par exemple exclues de l'exportation, cette dernière se focalisant principalement sur les motifs historiques. Le lien entre cinéma allemand populaire et films historiques semble ainsi se naturaliser progressivement. Nous verrons notamment que ces logiques restrictives convergent à tous les niveaux de la sphère d'exportation, des instances d'exportations allemandes aux instances de diffusion française. Elles se retrouvent également au niveau des instances menant de la sphère de réception experte à la sphère de réception profane, c'est-à-dire au sein de la « *rumeur cinématographique* »³¹ façonnée par les critiques de presse et les récompenses festivalières notamment.

Enfin, nous examinerons dans une quatrième partie les pratiques et les visions du monde associées au Nouveau cinéma allemand par les spectateurs, afin de questionner la popularisation du cinéma allemand contemporain du point de vue de sa réception. Le cinéma étranger en général, et allemand en particulier, est en effet rarement appréhendé *a priori* comme un cinéma populaire, mais davantage associé, de par sa rareté même, à un cinéma

²⁹Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder, le cinéma allemand depuis la réunification*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2011, p. 239. La production allemande se rapproche alors en quantité de la production française – à titre de comparaison, la France a produit 146 films en 1990, 171 en 200, 228 en 207 et 230 en 2009 (Statistiques du CNC « Production cinématographique » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>)

³⁰Statistiques du CNC « Distribution » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

³¹ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier, Paris, 1977, p. 102

d'art et d'essai spécialisé, à une niche filmique. La définition même du cinéma « étranger » est ici interrogée dans son lien à la catégorie indigène³² de « populaire ». Le Nouveau cinéma allemand apparaît alors comme une forme de médiation intermédiaire : il est présenté par les spectateurs comme un cinéma marginal, il demeure une curiosité originale, un « bon plan confidentiel » encore méconnu, mais il est également appréhendé comme étant de plus en plus accessible, moderne, compréhensible. Il favoriserait ainsi un rapprochement de la figure de l'Autre. Le consensus de qualité dont il fait l'objet auprès des enquêtés le désigne comme un cinéma « parlant », « éloquent », un « bon cinéma » synonyme, au sein des discours spectatoriels, d'apports de sens au sein des visions du monde individuelles. Ce sont les soubassements de ces discours en termes de surplus significatif, entre expérience de l'Allemagne, expérience de l'universel et expérience de soi, qu'il s'agira d'étudier ici selon un angle critique.

³² Jean-Claude Kaufmann, dans son ouvrage consacré aux méthodes sociologiques de l'entretien compréhensif, emprunte ce terme à l'ethnologue Clifford Geertz. Il souligne que le terme « indigène » se réfère alors originellement à la pratique de « l'ethnologie exotique » de Geertz, mais qu'il demeure approprié à la pratique sociologique car il « *comporte l'intérêt de souligner un peu plus une idée essentielle : l'homme ordinaire est porteur d'une culture inconnue* ». Il s'agit alors de « *débusquer les catégories locales porteuses de savoir, source de l'élaboration théorique* ». (Jean Claude KAUFMANN, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, Paris, 2008, p.83)

Première partie : Le cinéma allemand comme objet d'étude sociologique, méthodes et problématisation

A partir de l'exposition détaillée de notre objet d'étude nous proposerons un état des lieux de la recherche concernant d'une part le cinéma allemand, d'autre part la sociologie du cinéma.

Après avoir indiqué les difficultés d'analyse propres à ces deux domaines, nous exposerons notre ancrage théorique critique, orienté vers les théories de la réception filmique ainsi que vers les études sur la culture de l'École de Francfort – industrie culturelle d'Adorno et Horkheimer et les analyses filmiques de Kracauer. La combinaison des outils empiriques et théoriques fournis par ces deux axes de recherche favorise en effet, dans le cadre de notre étude, un examen non seulement de l'espace de réception concret du cinéma par les spectateurs, mais aussi des liens entretenus par cet espace à la sphère de production filmique. Cette association entre sociologie de la réception et Théorie critique permet ainsi d'innover le domaine de la sociologie du cinéma, peu institutionnalisé et développé en France, et questionne plus particulièrement l'impact ambigu de la culture de masse sur la conscience individuelle, entre individualisation et conformisme, critique et normativité. Nous verrons notamment en quoi l'examen des travaux de Kracauer autour de l'expérience cinématographique – peu mobilisés en France en sociologie du cinéma, et ce notamment suite au retard de traduction de sa *Théorie du film*³³ – peut faire écho aux analyses des théories de la réception.

L'exposition de ces cadres théoriques et conceptuels nous conduira ensuite à la présentation de notre problématique et de ses trois hypothèses afférentes : hypothèses de production, d'exportation et de réception. Ces dernières correspondent chacune à une étape distincte du passage du cinéma allemand contemporain en France. Elles coïncident ainsi avec les trois parties structurant les résultats de notre recherche. Cette problématisation a en outre présidé à la mise en place de nos terrains empiriques, l'un à Berlin auprès de la branche de production – organisé autour d'un séjour de recherche à la *Freie Universität* de Berlin – l'autre à Paris auprès de spectateurs de cinéma. Après avoir présenté les enjeux et la mise en

³³ La *Théorie du film* de Kracauer (*op.cit.*), publié dans sa version d'origine en 1960, n'a été traduit et publié en français que 50 ans plus tard, en 2010.

place de cette récolte de données empiriques – comprenant également la collecte de sources et de documentations écrites – nous exposerons les résultats de notre recherche.

Chapitre 1 - Objet d'étude : Le Nouveau cinéma allemand, un médium entre sphère de production et sphère de réception

Le Nouveau cinéma allemand apparaît ainsi comme un phénomène multiple, disparate et contradictoire. Sa forme est sujette à variations : ce sont précisément ces variations que nous souhaitons étudier.

Cet objet d'étude, envisagé sous un angle sociologique, n'est pas un fait artistique intrinsèque, mais un « *fait social* » comprenant l'étude du « *cinéma et de ses publics* »³⁴. L'analyse sociologique n'est donc pas basée sur l'étude de l'objet filmique en tant que tel, mais sur son analyse en tant que vecteur de compréhension de mécanismes sociaux souterrains. En ce sens, notre travail ne porte pas sur le Nouveau cinéma allemand en lui-même, sur son contenu et ses orientations, mais sur les complexes de sens social qu'il permet d'éclairer.

Par conséquent, ce Nouveau cinéma allemand correspond à l'appréhension du « *médium* » de Kracauer, terme plus vaste que celui de « *média* » car il désigne « *l'ensemble des relations conditionnées par un dispositif techniques* »³⁵. Ce « *médium-film* » est un « *nœud de relations multiples* »³⁶ comprenant d'une part « *l'attitude [...] du cameraman face à son matériau* », d'autre part les « *affinités spécifiques du médium vis-à-vis du réel* » et enfin « *les effets propres du dispositif sur le spectateur* ». Cette définition en termes de dispositif caractérise ainsi le Nouveau cinéma allemand comme un passeur entre sphère de production et sphère de réception. Elle permet non seulement d'interroger les liens entre films et spectateurs, mais également entre société et cinéma, réalité matérielle et films, technique de reproduction et perception, etc. L'approche de Kracauer favorise ainsi une étude interne des mécanismes de fonctionnement sous-jacents de ces deux sphères, mais aussi leur analyse conjointe en tant que complexe communicationnel, potentiellement vecteur et catalyseur de sens.

Le Nouveau cinéma allemand, en tant que nœud de relations entre sphère de production et de réception, devient alors un objet relationnel polymorphe et ouvert qui, au-delà de sa forme esthétique, détermine des enjeux éthiques et heuristiques par rapport à la sphère spectatorielle française. Il façonne une rencontre cinématographique entre publics et

³⁴ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 7

³⁵ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit., p. 489 (Glossaire)

³⁶ *Ibid*, p.XVIII

producteurs, spectateur et film. Il n'est donc pas un objet fini et définitivement réifié, mais un objet transitoire entre production et réception, et appelle une analyse en termes dialectiques, une étude des mécanismes de réification – déréification à l'œuvre au sein de son dispositif de médiation.

Le Nouveau cinéma allemand, dans cette optique, se présente comme un « objet-oignon », pourrait-on dire, qui comprend plusieurs couches : il correspond à la production, l'exportation, la diffusion et enfin la réception individuelle du cinéma allemand contemporain. Lohisse indique ainsi que les étapes de « *l'élaboration [...] d'un même objet* » – le cinéma comme objet sociologique – aboutissent à distinguer plusieurs termes auxquels il s'agit de « *conserver toute leur polyvalence : production – film – diffusion – public* ». Il précise également que « *ces secteurs ne peuvent être cloisonnés* » car ils sont « *sans cesse en interrelations* »³⁷ : notre parcours questionnera précisément ces connexions, ces dépendances entre ces niveaux chronologiques.

Le Nouveau cinéma allemand subsume alors trois niveaux d'objectivation que nous allons désormais détailler : il est tout d'abord objet productif, puis objet exporté, et enfin objet spectatorial. Pour chacun de ces niveaux, nous exposerons tout d'abord les acteurs principaux de la sphère présentée, avant de nous intéresser aux critères de définition de l'objet en lui-même au sein de cette sphère.

I.1.1) Le Nouveau cinéma allemand comme objet productif

L'étude de la production effective du Nouveau cinéma allemand interroge alors les enjeux de cette production, ses contenus, ses lignes de force, son rapport avec sa société de production depuis 1990.

Nous définissons ici la sphère de production comme un système composé de deux pôles d'acteurs : d'une part des professionnels de la branche cinématographique – réalisateurs, producteurs, diffuseurs notamment – d'autre part les acteurs des pouvoirs publics qui interviennent dans la subvention et la diffusion des films produits. La présentation de cet espace productif contemporain, qui comprend une multitude de protagonistes et d'intervenants, n'est ici pas exhaustive. Elle correspond avant tout à notre questionnement général autour des enjeux de popularisation et de représentativité de la production filmique allemande actuelle, et s'attache essentiellement aux acteurs principaux de cette sphère, ainsi

³⁷ Jean LOHISSE, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 15

qu'à ses tendances générales. L'étude du système de subvention et de promotion étatique distingue, dans le cadre de notre recherche, trois instances publiques principales :

- a) le *Filmförderungsanstalt* (FFA : organisme de régulation du cinéma allemand) est l'équivalent du Centre National de la Cinématographie (CNC) en France. Il est l'organisme fédéral allemand chargé de coordonner les aides financières au cinéma national. Il vise aussi à améliorer les structures de l'industrie cinématographique allemande et à promouvoir la diffusion du cinéma d'Outre-Rhin à l'étranger.

- b) le *Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien* (BKM), est l'équivalent du ministère français de la culture. Créé en 1998, il correspond en réalité davantage à un secrétariat d'État. En Allemagne, la culture au niveau fédéral était auparavant soit rattachée au ministère de l'intérieur, soit au ministère de l'économie. Le BKM intervient, tout comme le FFA, à la fois au niveau de la sphère de production et au niveau de la sphère de promotion du cinéma allemand à l'étranger.

- c) Les instances de promotion régionales sont, dans un pays décentralisé comme l'Allemagne, responsables du soutien à la production du cinéma allemand au niveau des *Länder*. Leurs prérogatives au niveau culturel, et notamment au niveau filmique, sont traditionnellement plus vastes que celles des régions françaises.

Par ailleurs, au niveau de sa sphère de production, le Nouveau cinéma allemand en lui-même est ici défini comme le cinéma allemand contemporain produit en Allemagne depuis 1990 – et ce, nous l'avons évoqué, suite à l'étude exploratoire des articles de presse française semblant présenter cette filmographie comme une émergence culturelle issue de la réunification. Il s'agit non pas de faire correspondre arbitrairement cette division du temps historique à la division de l'histoire culturelle allemande, mais de s'interroger sur les implications de cette division, de la questionner à l'aune de nos hypothèses de recherche.

Pierre Sorlin indique ainsi qu'en sociologie du cinéma, « *les deux périodisations les plus répandues – technique, politique – sont aussi légitimes que n'importe quel autre partage dans la mesure où elles se reconnaissent comme [...] résultant d'une problématique* »³⁸. La délimitation temporelle de notre objet d'étude opérationnalise ainsi, nous le verrons, plusieurs de nos hypothèses : il s'agit non seulement de déterminer en quoi la rupture historique de la réunification, appréhendée en Allemagne sous le terme de *Wende*, le « revirement », le

³⁸ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op.cit.*, p. 250

« tournant »³⁹, constitue une date scansion pour la production du cinéma allemand, mais également pour sa diffusion et sa réception individuelle en France. La périodisation choisie détermine les contours de notre objet d'étude et pose les bases de son appréhension : les implications de ce choix méthodologique seront par la suite réinterrogées tout au long de notre recherche.

En outre, et afin de délimiter notre objet du point de vue de sa production, le cinéma allemand contemporain sera tout d'abord appréhendé selon la définition donnée par la loi d'aide à la production cinématographique allemande (*Filmförderungsgesetz* – FFG) en 2004. Selon la FFG, un film est allemand :

«- si le siège de la société de production principale se trouve en Allemagne, porte la responsabilité de la diffusion du film, si une version finale du film sort en langue allemande (originale ou doublée)
- si le réalisateur fait partie du "cercle culturel allemand" ou détient la nationalité d'un pays européen,
- si le film est présenté, lors de sa première apparition en festival, comme un film "allemand" et en langue allemande »⁴⁰.

Cette définition juridique d'un film allemand est ainsi relativement vaste et englobante : pour notre objet, elle signifie surtout que les films allemands sont avant tout appréhendés, au sein de leur sphère de production, comme des films produits en Allemagne, et non comme des films représentant culturellement l'Allemagne. Il s'agit alors de confronter cette définition avec celle, plus restreinte, acquise lors de son exportation et de sa réception individuelle.

Le renoncement à l'exhaustivité évoqué par Sorlin implique ainsi de dégager des mouvances, des exemples paradigmatiques des différentes caractéristiques du paysage cinématographique allemand. Les films ne sont pas étudiés isolément ni intrinsèquement – entre autres sur le plan esthétique – mais selon cette optique sociologique orientée, visant à explorer des tendances. La présentation du Nouveau cinéma allemand comme objet productif sera notamment guidée par notre questionnement ultérieur autour des modalités de son exportation en France.

³⁹ N. B. : Nous utiliserons par la suite le terme de « tournant » pour désigner cette période de transition entre les années 1980 et 1990, en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Wende*].

⁴⁰Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, Erich Pommer Institut, Postdam, 2008, p.9

I.1.2) Le Nouveau cinéma allemand comme objet exporté

L'étude du Nouveau cinéma allemand au niveau de sa sphère d'exportation induit, quant à elle, la prise en compte à la fois des différents acteurs de valorisation du cinéma allemand à l'étranger et de leurs interlocuteurs en France.

Le premier pôle d'intermédiaires en Allemagne se compose, pour notre recherche, de trois instances principales :

- a) *German Films*, l'instance exportatrice du cinéma allemand à l'étranger, est l'équivalent d'Unifrance. Auparavant nommée « Union exportatrice du cinéma allemand » [*Export Union des deutschen Films*] depuis sa création en 1954, elle a été rebaptisée *German Films* en 2004. L'exportation repose principalement sur cet organisme. Il se définit comme un centre d'informations et d'orientation par rapport au cinéma allemand et est chargé officiellement de la promotion et de la représentation de celui-ci à l'étranger.

- b) Les Instituts Goethe, en tant qu'ambassadeur culturel de l'Allemagne à l'étranger, participent également à cette promotion et sont en ce sens inclus dans l'étude de la sphère d'exportation. Créés en 1951, ils sont financés par le gouvernement fédéral et dépendent du ministère des affaires étrangères, et non du BKM.

- c) Les festivals de cinéma, en Allemagne mais aussi à l'étranger, constituent pour *German Films* la plateforme principale de diffusion et de vente des films allemands auprès des distributeurs internationaux [*Weltvertriebe*], qui détiennent les droits de ces films et interviennent en tant qu'intermédiaires juridiques. Ces festivals constituent en ce sens une pierre angulaire de la filière de diffusion des films allemands à l'étranger.

Le deuxième pôle de médiation, celui des acteurs de la promotion du cinéma allemand en France, est en constante interaction avec ces intermédiaires allemands et comprend essentiellement :

- a) Les sociétés de distribution des films allemands en France. Contrairement au cinéma italien par exemple, principalement représenté en France par une société de distribution dédiée au cinéma transalpin, *Bellissima Films*, le cinéma allemand ne dispose pas de distributeur attitré dans l'hexagone. Les principales sociétés de distribution françaises de films allemands contemporains en France sont alors les suivantes : *Océan Films*, *Les Acacias*, *ASC Distribution*, *Jour2fête*, *NOD* et enfin *Sophie Dulac Distribution*.

- b) Les manifestations organisées autour du cinéma allemand en France, principalement les festivals, les avant-premières et les rétrospectives – notamment le festival du film allemand de Paris, organisé chaque année depuis 1996 au cinéma *L'Arlequin*⁴¹.

- c) Les critiques de cinéma, qui constituent une instance transitoire vers la sphère de réception du cinéma allemand. Elles concourent en effet à la valorisation et à la promotion de cette filmographie à l'étranger – car elles participent aux modalités de visibilité de celle-ci au sein de l'espace public et cinématographique – et correspondent également à une forme de réception experte du Nouveau cinéma allemand. Elles peuvent alors être analysées comme des indices vers les logiques de réception spectatorielle profanes, qui constituent le point de chute de notre cheminement chronologique.

La définition du Nouveau cinéma allemand en tant qu'objet sociologique est donc renouvelée au cours de son passage au sein de la sphère d'exportation, puisque ce transfert redessine les lignes de force et les contours du paysage cinématographique de la sphère de production selon une logique restrictive. Le questionnement porte alors sur les caractéristiques acquises par ce Nouveau cinéma allemand lors de son passage de la frontière : quelles tendances mises en avant lors de l'analyse de la production de ce cinéma sont apparentes en France ?

La caractérisation du Nouveau cinéma allemand comme objet exporté et médium de masse inclut de questionner les critères de visibilité et de succès des films allemands depuis 1990, et de délimiter les réalisations qui sont diffusées et présentées plus ou moins explicitement comme des films allemands. Pierre Sorlin propose, afin de se détacher de « *l'illusion d'exhaustivité* »⁴², trois critères de succès distincts pour analyser le cinéma comme objet sociologique significatif. Le succès commercial tout d'abord, qui se mesure par le nombre d'entrées des films, constitue le critère de succès le plus évident. Le CNC place ainsi la barre du succès commercial d'un film à 1 million d'entrées en France, et pondère cette définition du succès en fonction du nombre de salles où le film est diffusé⁴³. Sorlin évoque ensuite un deuxième critère de succès : « *la violence des prises de position occasionnées par le film* » – même si le film n'a pas eu de succès au box-office. Enfin, la place d'un film au

⁴¹ Le cinéma *L'Arlequin* est situé 76 rue de Rennes, dans le 6^{ème} arrondissement de Paris. Il accueille également régulièrement des séances de cinéma-clubs organisés par l'Institut Goethe, ainsi que des avant-premières de films allemands – coorganisées par l'Institut Goethe et *German Films*.

⁴² Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op.cit.*, p. 203

⁴³ Statistiques du CNC « Fréquentation des salles » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>. Nous verrons par la suite que le CNC, avant la barre symbolique du million d'entrées, délimite plusieurs seuils chiffrés intermédiaires pour définir les succès de fréquentation.

sein d'une « *série de réalisations* »⁴⁴ dont la thématique est significative pour le contexte de réception favorise l'appréhension des implications sociales de l'objet filmique. Sorlin introduit ainsi la notion de « *visible* », corrélée à l'analyse des « *points de fixation* »⁴⁵, c'est à dire des phénomènes apparaissant de façon répétitive au sein de ces séries : l'étude d'un objet filmique induit de repérer des « *constantes* ». Cette conception de l'étude sociologique de l'objet filmique semble alors se rapprocher de celle proposée par Kracauer dans *De Caligari à Hitler*. Sa sociologie du cinéma est basée non sur l'analyse des films populaires, mais sur l'analyse des motifs populaires⁴⁶. La répétition et le succès de ces motifs les désignent comme des « *hiéroglyphes* » de leur société de production, comme les catalyseurs de « *besoins intérieurs* », de mécanismes sociaux souterrains :

« *Ce qui compte n'est pas la popularité des films mais la popularité de leurs motifs narratifs et visuels. [...] Il semble aller de soi que les films particulièrement suggestifs des désirs des masses coïncident avec les succès du box-office. Mais un succès peut correspondre uniquement à l'une des nombreuses demandes qui coexistent, et parfois même pas à une demande spécifique. [...] Ce qui compte, ce n'est pas la popularité statistiquement mesurable des films, mais plutôt la popularité de leurs motifs narratifs et visuels. La répétition persistante de ces motifs les met en évidence en tant que projections spécifiques de besoins intérieurs* »⁴⁷.

Ces trois critères de succès – succès commercial, prises de position occasionnées par le film, répétition des motifs populaires – seront principalement ceux que nous déploierons et analyserons dans l'étude du passage du Nouveau cinéma allemand en France : quels sont les succès commerciaux du cinéma allemand en France depuis 1990 ? Quels sont ceux qui sont devenus des événements discursifs ? Et enfin : parmi les sorties du cinéma allemand en France, quelles sont les séries de réalisations cohérentes – par leur thématique, leur contenu, leur forme artistique notamment – qui se dégagent ?

1.1.2) Le Nouveau cinéma allemand comme objet spectatorial

Enfin, l'itinéraire de ce passage conduit *in fine* aux spectateurs français, représentés ici par un échantillon d'enquêtés parisiens que nous détaillerons par la suite.

Le Nouveau cinéma allemand est alors défini comme une notion réceptive et subjective, comme un genre spectatorial au sens où le définit Emmanuel Ethis au sein de sa

⁴⁴ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op.cit.*, p. 212

⁴⁵ *Ibid*, p. 229

⁴⁶ L'analyse de Kracauer est notamment influencée par les recherches de l'École de Warburg autour de l'iconologie, qui préconise à la suite d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky d'étudier l'art à partir de ses thèmes populaires, et de déchiffrer les œuvres comme réceptacles de signes, de codes associés à un contexte socio-historique situé.

⁴⁷ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, op.cit* p.8

sociologie de la réception, c'est-à-dire comme une notion « flottante » dont la charge sémantique est plus ou moins significative. Ethis subdivise ainsi le genre – en tant que notion réceptive et relationnelle – en « *genre dont on parle* » et « *genre perçu* »⁴⁸. Le premier correspond au genre évoqué par le spectateur *a priori*, usuellement, en dehors de la pratique concrète de visionnage, tandis que le second est défini *a posteriori*, spécifiquement, par rapport à la rencontre effective avec l'objet filmique. La distinction entre les deux genres est liée au double temps de la réception, intuitive et réflexive. Le genre devient ici une notion opérante sociologiquement dans la mesure où elle fait sens pour le spectateur et intègre ses visions du monde.

Dans le cas de notre questionnement, il s'agit avant tout de déterminer si le Nouveau cinéma allemand en tant qu'objet réceptif fait, précisément, sens pour le spectateur, comme genre dont on parle et/ou genre perçu. Afin d'opérationnaliser cette interrogation autour du genre, nous proposons d'employer ici la notion plus vaste de « germanité filmique ». La germanité est alors saisie comme une instance ouverte : selon la définition qu'en donne François Jost, qui prolonge une réflexion de Roland Barthes autour de la « sinité », le suffixe « ité » désigne à la fois une essence et une idée, « *quelque chose qui a une existence hors de nous et en nous* »⁴⁹. La germanité, appliquée en tant que genre à l'objet filmique, est une notion relationnelle, qui instaure un lien entre sphère de production et sphère de réception. Le genre permet ainsi de questionner l'autonomie du public par rapport à des catégories préconçues, qu'il s'agit de considérer comme des espèces certes flottantes, mais non pas extensibles à l'infini. La liberté du spectateur n'est pas totale puisque, comme l'expose Ethis, le « genre » agit également comme un élément de jargon adornien⁵⁰, c'est-à-dire comme une instance langagière autoritaire : « *Le genre est une espèce de jargon qui, en créant une attente particulière, exerce sur notre imaginaire un charme magique tout en célébrant – lorsqu'on le confronte à la réalité – la misère de l'ontologie qui se cache derrière la cérémonie de la langue* »⁵¹.

Dès lors, la définition du Nouveau cinéma allemand du point de vue spectatorial appelle un questionnement linguistique, auprès des spectateurs, autour de cette notion de germanité filmique : un film « allemand » est vraiment différent d'un film « français » ou

⁴⁸ Emmanuel ETHIS, ETHIS Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 44

⁴⁹ François JOST, « La sémiologie du cinéma et ses modèles » in *Christian Metz et la théorie du cinéma – Colloque de Cerisy*, Editions Méridiens / Klincksieck, Paris, 1990, pp.133-145, p. 133

⁵⁰ Ethis se réfère ici à l'ouvrage de Théodor ADORNO, *Jargon de l'authenticité*, Payot, Paris, 1989

⁵¹ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 80

« américain », par exemple si les procédés techniques et les formes filmiques sont identiques ? Les films allemands ne sont-ils pas des « films parmi d'autres », une énième « histoire dramatique » ou une énième « comédie » qui est perçue plus ou moins indifféremment ? Quelles sont les critères de différenciation qui s'appliquent au cinéma allemand ? Comment et pourquoi un film allemand est-il appréhendé du point de vue de sa nationalité filmique ? Comme une œuvre « originale » et distincte, par exemple, du « cinéma hollywoodien » ?

La présentation du Nouveau cinéma allemand est alors reconstruite *a posteriori* par le biais des propos spectatoriels, et confrontée à la définition objectivée et juridique de la FFG, introduite au niveau de la sphère de production.

Après avoir exposé les différentes strates de notre objet d'étude, nous proposons désormais un état de la recherche afin de déployer les apports et les limites des études scientifiques déjà existantes dans le cadre de l'analyse de cet objet.

Chapitre 2 - Etat de la recherche : Cinéma allemand et Sociologie du cinéma

Nos lectures scientifiques sont ici subdivisées selon les deux domaines d'étude principaux corrélés à notre questionnement : d'un côté, les analyses concernant les différentes dimensions du cinéma allemand – historiques / contemporaines, productives / réceptives notamment – de l'autre côté, les approches en termes de sociologie du cinéma.

La présentation de ces deux domaines d'études vise ici à situer notre recherche au sein des différents courants scientifiques existants. En ce sens elle ne tend pas à l'exhaustivité, mais correspond davantage à une exposition orientée de ces courants.

Les angles morts de ces études nous ont amenés par la suite à élargir notre approche empirique et à diversifier nos références conceptuelles. La présentation ultérieure de nos méthodes de recherche – comprenant notre ancrage théorique et nos terrains – fera alors état de ces contraintes et de ces choix analytiques.

I.2.1) Cinéma(s) allemand(s) : Etudes diachroniques et synchroniques

L'étude du cinéma contemporain en termes de « Nouveau cinéma allemand » appelle un tour d'horizon à la fois diachronique et synchronique des différents ouvrages consacrés au cinéma allemand.

Il s'agit d'une part de saisir les soubassements historiques et historicisés de cette rhétorique de la « nouveauté » par rapport à la généalogie du cinéma allemand du XX^{ème} siècle, et d'autre part d'appréhender les différentes tendances, tant formelles que thématiques, du paysage cinématographique contemporain. Ce double éclairage doit nous permettre d'envisager la filmographie contemporaine d'un point de vue à la fois interne et externe ; c'est-à-dire non seulement par le biais d'une description positive de ses caractéristiques, mais également par le biais de sa mise en récit au sein d'une histoire du cinéma allemand et, plus largement, au sein d'une histoire de l'Allemagne. Cette démarche vise à mettre en perspective, à contextualiser et à situer la production, l'exportation et la réception du Nouveau cinéma allemand dans le cadre socio-historique contemporain.

I.2.1.1) Histoire du cinéma et patrimonialisation : tension entre exhaustivité et prévalence des âges d’or

a) Présentation générale de l’historiographie

Les études consacrées à l’histoire générale du cinéma allemand⁵² distinguent généralement deux « âges d’or » – le cinéma expressionniste de l’entre-deux-guerres et le Jeune cinéma d’auteur ouest-allemand des années 1970 – et segmentent cette histoire filmique en cinq périodes chronologiques distinctes. L’encadré ci-dessous présente ces cinq périodes.

> Chronologie de l’histoire du cinéma allemand

- a) 1895 – 1918 : prémisses du cinéma, de son invention à la Première Guerre mondiale;
- b) 1918 – 1933 : période de l’entre-deux-guerres, dont l’étude est centrée sur le cinéma expressionniste ;
- c) 1933 – 1945 : période du national-socialisme, marquée d’une part par un exil massif des protagonistes du cinéma de la période précédente, et d’autre part par l’avènement du cinéma de propagande nazi ;
- d) 1945 – 1989 : période de la Guerre froide. Cette période comprend à la fois l’étude du cinéma ouest-allemand, centrée autour du Jeune cinéma d’auteur des années 1970, et celle du cinéma est-allemand sous l’égide de la Defa (*Deutsche Film AG*), la société de production d’État de la RDA ;
- e) 1990 – aujourd’hui : période du cinéma contemporain depuis la réunification. Les historiens isolent, au sein de cette période, la décennie 1990, années de « *dépression* »⁵³, et, à partir de la fin des années 1990 jusqu’à aujourd’hui, une période d’essor, de « *nouveaux débuts* »⁵⁴ selon Bernard Eisenschitz.

Le découpage du temps cinématographique correspond fréquemment, au sein de ces ouvrages, aux ruptures de l’histoire du XX^{ème} siècle allemand, à ses « *dates scansion* », pour reprendre le terme de Jacques Revel dans sa préface consacrée à *L’histoire des avant-dernières choses* de Kracauer⁵⁵. Kracauer, dans son questionnement autour de l’appréhension de l’histoire par les sciences sociales, propose en effet une analyse critique des concepts de périodes historiques, centrées autour de dates circonscrites, ce que Revel redéfinit comme des « *dates scansion* ». Kracauer ne récuse pas catégoriquement ces dates scansions, mais les appréhende comme une conviction commune généralisée que le chercheur doit réexaminer dans son travail de compréhension du flux de l’histoire, afin de laisser la place à ce qu’il nomme « *l’antinomie du temps historique* », c’est-à-dire aux oppositions et contradictions

⁵² Cf. Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, Ellipses, Paris, 2001 / Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, Nathan, Paris, 2007 / Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2004 / Sabine HAKE, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 2004

⁵³ Monika Bellan, *100 ans de cinéma allemand*, op cit., p. 133

⁵⁴ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 120

⁵⁵ Siegfried KRACAUER, *L’histoire des avant-dernières choses*, Editions Stock, Paris, 2006, p. 33 [Préface de Jacques Revel]

inhérentes à cette temporalité : « *L'historien est confronté à un énorme problème – l'antinomie qui est au cœur du temps chronologique. [...] Ce qui entrave constamment sa démarche, c'est que les événements qu'il tente de relier entre eux relèvent de domaines différents et ne se laissent donc pas traiter comme les éléments d'une séquence temporelle unifiée et pourvue de sens* »⁵⁶.

Les ouvrages historiques consacrés au cinéma allemand témoignent de cette recherche de séquences temporelles significatives, qui d'un côté favorisent la description chronologique de l'objet étudié, mais qui de l'autre entravent la compréhension de son caractère antinomique, contradictoire et multiple. Il s'agit non pas de remettre radicalement en cause ces scissions, mais d'inclure l'étude de cette contradiction au cœur de l'analyse de l'objet filmique.

La division des périodes cinématographiques présentée ci-dessus vise ainsi principalement à dégager des constantes et des ruptures dans la description du paysage cinématographique. Elle dessine des regroupements et des courants filmiques significatifs, et ce faisant elle participe d'une édification en partie *a posteriori* de ces courants. Elle atteste également de l'établissement d'un rapport d'homologie admis entre histoire du cinéma allemand et histoire de l'Allemagne. Au sein de ces ouvrages, le cinéma allemand est souvent appréhendé sous l'angle de cette homologie, comme une caisse de résonance privilégiée des fractures politiques du pays, comme l'expose Bernard Eisenschitz : « *L'histoire du cinéma allemand se confond avec celle du siècle. Le cinéma est devenu l'histoire même de l'Allemagne, il en a été partie prenante et l'a modelée, opinion et vision. Les ruptures y sont plus visibles qu'ailleurs* »⁵⁷. Les différents courants du cinéma allemand sont alors resitués dans leur contexte culturel, économique, politique et esthétique, et délimités par les dates scissions de l'histoire du XX^e siècle en Allemagne.

Afin de situer par la suite notre recherche autour du Nouveau cinéma allemand au sein de cette mise en récit historique, nous présentons ici un rapide survol de son histoire scandée jusqu'à la réunification. Ce tour d'horizon vise en outre à éclairer ultérieurement les discours de nos enquêtés – à Berlin comme à Paris – se référant à cette histoire générale du cinéma allemand. Nous exposons donc les principaux protagonistes de cette histoire, mais aussi ses institutions centrales. L'introduction des catégories cinématographiques jalonnant la mise en

⁵⁶ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, op cit., p. 236

⁵⁷ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 5

récit scientifique de l’histoire du cinéma allemand – dans leur lien aux propriétés esthétiques et thématiques de la production effective – vise alors à confronter ces catégories aux catégorisations indigènes récoltées par rapport au Nouveau cinéma allemand.

Cette présentation s’accompagne d’une mise en lumière spécifique des deux âges d’or reconnus du cinéma allemand. Les historiens du film tendent en effet, au cœur de l’homologie historique entre histoire du cinéma allemand et histoire de l’Allemagne, à centrer leur analyse autour de ces âges d’or. Eisenschitz présente ainsi son ouvrage consacré au cinéma allemand en appuyant cette prédominance : « *A deux moments de son histoire, l’Allemagne a été au centre du cinéma mondial. La période 1919-1933 voit se développer le courant expressionniste [...]. Dans les années 1960, le “Jeune cinéma allemand” [...] contribue à redonner une mémoire au pays* »⁵⁸. Monika Bellan notifie également la primauté historicisée de ces deux courants et leur prévalence au sein de la recherche consacrée au cinéma allemand : « *Le cinéma allemand a connu deux époques phares, les années vingt et les années soixante-dix [...] Ce livre présente les œuvres les plus importantes de ces périodes tout en s’attachant à les situer dans le contexte historique et culturel qui a été leur toile de fond* »⁵⁹. Ces deux âges d’or sont présentés comme les miroirs cinématographiques les plus caractéristiques de l’évolution du contexte sociétal allemand au cours du XXème siècle. Leurs définitions soulignent souvent une similitude thématique autour d’un cinéma du malaise, reflet des ruptures et des angoisses propres à l’histoire allemande, définition surplombante qu’il convient de réexaminer par rapport à la production contemporaine.

Cette présentation ne vise pas l’exhaustivité, mais se penche principalement sur l’exposition des principales œuvres-phares de ces deux périodes, ainsi que sur leurs formes, leurs styles et leurs thématiques marquantes. Il s’agit avant tout d’appréhender cette notoriété cinématographique comme un élément de la mémoire collective autour du cinéma allemand, afin d’examiner par la suite son ancrage au sein des visions du monde individuelles en tant qu’élément de la germanité filmique. Notre interrogation initiale autour du caractère de « nouveauté » du cinéma allemand contemporain implique de plus une comparaison des caractéristiques de ce dernier avec celles de ces deux âges d’or, afin de déceler les éléments de rupture et de continuité entre le cinéma de patrimoine et la filmographie actuelle – tant au niveau formel, thématique que relativement à la relation entretenue par la branche cinématographique aux institutions publiques.

⁵⁸ *Ibid*, Quatrième de couverture.

⁵⁹ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, quatrième de couverture.

Le choix de proposer une présentation plus resserrée des autres périodes du cinéma allemand correspond alors d'une part à l'élaboration de notre objet et des enjeux de notre recherche, d'autre part à notre volonté de restituer au mieux les points de fixation mis en évidence par l'état de la recherche. Nous évoquerons par la suite les implications et les limites théoriques de cette conceptualisation orientée du cinéma allemand, afin de questionner les mécanismes de patrimonialisation et de légitimation d'une mouvance cinématographique en termes de représentant culturel de son pays d'origine.

b) Histoire scandée du cinéma allemand

La première période s'apparente à une phase d'industrialisation sous l'égide de l'Empire allemand. Elle est marquée en 1917 par la création de la plus grande société de production allemande des années 1920 et 1930, l'Ufa (*Universum Film AG*). L'Ufa, à l'origine instrument de propagande de l'armée allemande au service de la guerre psychologique menée par le général en chef des armées, le général Ludendorff, devient pendant la République de Weimar le moteur du cinéma allemand.

Ce cinéma se développe alors rapidement autour des studios de Babelsberg à Postdam, en banlieue de Berlin. La centralisation voulue par Ludendorff autour d'un appareil industriel unique dans un souci d'efficacité politique⁶⁰ est alors profitable aux protagonistes de la production de l'entre-deux-guerres, qui disposent avec l'Ufa et les studios de Babelsberg d'un complexe cinématographique puissant, parfois qualifié de « *Hollywood allemand* »⁶¹. Le cinéma de l'entre-deux-guerres, innervé par ailleurs par l'effervescence artistique et thématique succédant à la période de la guerre, connaît un essor grandissant amenant les historiens du cinéma à caractériser cette période – et surtout le courant expressionniste – comme le premier âge d'or du cinéma allemand, né des décombres de la Grande Guerre. Eisenschitz écrit ainsi : « *C'est par le cinéma que le monde va redécouvrir l'Allemagne, mise au ban des nations après la guerre* »⁶². Nous exposons ci-dessous les principales caractéristiques esthétiques et thématiques de ce premier âge d'or.

⁶⁰ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 14

⁶¹ Cf. « Les studios Babelsberg ou le Hollywood allemand », documentaire diffusé sur Arté le 1^{er} février 2012 (22h13).

⁶² Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 17

> Le premier âge d'or : expressionnisme et République de Weimar (1919-1933)

Le cinéma expressionniste est généralement assimilé au mouvement artistique plus vaste de l'expressionnisme, qui se déploie dans des domaines variés - peinture, musique, théâtre notamment - et qui est perçu comme une forme d'expression violente, déconstruite, visant à capter le nouvel esprit du temps, marqué par les horreurs de la guerre, par les visions angoissantes des combats et des corps mutilés. L'expressionnisme se caractérise alors généralement par une déformation symbolique des éléments du monde ontologique, par son caractère stylisé voire fantasmagorique.

Le cinéma allemand de la République de Weimar, parce qu'il propose des séries de films pouvant être rattachés à cette définition par leurs thématiques fantastiques, la démesure de leurs décors, leur visuel dur et intense et leurs thématiques inquiétantes et obscures, est souvent amalgamé sous ce terme de « cinéma expressionniste ». *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920)⁶³, qui met en scène, dans des décors irréalistes, un hypnotiseur manipulant un somnambule afin qu'il commette crimes et assassinats, est fréquemment désigné comme le « manifeste de l'expressionnisme cinématographique »⁶⁴. La définition de ce-dernier est orientée vers une cohérence thématique autour de ce qu'Éric Dufour nomme les « figures du mal »⁶⁵ : *Nosferatu le vampire*, de Friedrich Murnau (1922)⁶⁶, est la première adaptation cinématographique de l'histoire de Dracula, tandis que *Docteur Mabuse le joueur*, de Fritz Lang (1922)⁶⁷ met en scène un génie du crime qui, sous de multiples déguisements et par le biais de l'hypnose et de la manipulation, provoque le chaos afin d'étendre son pouvoir social. L'expressionnisme, selon Dufour, désigne alors les films faisant de l'abstraction un moyen de révéler l'irrationalité. Il est, en ce sens « un cinéma qui met en scène le mal, qui prend le mal pour objet. Le mal, c'est d'abord l'irrationnel »⁶⁸. L'exagération et la systématisation du clair-obscur, les contrastes de lumière très marqués sont appréhendés comme une cohérence visuelle venant redoubler leur cohérence thématique tendant à signifier que le « monde est entièrement contaminé par le mal ».

Les historiens du cinéma, notamment à la suite de Kracauer dans *De Caligari à Hitler*, rattachent par ailleurs cette cohérence autour de la représentation du mal, de la manipulation et de la domination sociale à « l'esprit du temps »⁶⁹ [*Zeitgeist*] régnant en Allemagne pendant l'entre-deux-guerres. Cet esprit du temps malsain et délétère aurait préfiguré la catastrophe du national-socialisme : « En exprimant l'âme allemande, les films d'après-guerre semblent en faire une énigme encore plus profonde. Macabre, sinistre, morbide : tels étaient les adjectifs préférés pour les décrire »⁷⁰. Kracauer élabore ainsi un pan de sa sociologie du cinéma par le biais de cet exemple paradigmatique. Le cinéma devient un intermédiaire pour saisir un phénomène sociétal : « La révélation des [dispositions intérieures du peuple allemand] par l'intermédiaire du cinéma allemand peut aider à la compréhension de l'ascension et de l'ascendant d'Hitler »⁷¹. Kracauer dégage notamment deux thèmes phares des films de l'entre-deux-guerres, la tyrannie et le chaos, et indique leurs « étranges » affinités avec la période nazie ultérieure⁷².

⁶³ *Le cabinet du Docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) – 1920 – Robert Wiene – Drame, Thriller, Fantastique. N.B. : Les informations relatives aux films n'appartenant pas directement à notre corpus – notamment les films de patrimoine – seront indiquées en note de bas de page. Pour ces films, la date indiquée correspond à la date de sortie en Allemagne. Par la suite, nous utiliserons dans le texte le titre français du film. Si ce dernier n'existe pas, nous utiliserons alors son titre allemand. Les genres notifiés correspondent toujours au genre indiqué *a priori* par le site de référencement *Allociné*, ils sont mentionnés ici à titre purement informatif.

⁶⁴ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, *op cit.*, p. 26

⁶⁵ Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 29

⁶⁶ *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) – 1922 – Friedrich Murnau – Epouvante, Horreur

⁶⁷ *Docteur Mabuse le joueur* (*Doktor Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*) – 1922 – Fritz Lang – Drame, policier

⁶⁸ Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, *op cit.*, p. 26

⁶⁹ N. B. : Nous utiliserons par la suite le terme d'« esprit du temps » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Zeitgeist*].

⁷⁰ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, *op cit.*, p. 3

⁷¹ *Ibid*, p.12

⁷² *Ibid*, p. 83 : « C'est [...] une étrange coïncidence qu'à peine 10 ans plus tard, l'Allemagne nazie mettra en pratique ce même ensemble de tortures physiques et mentales décrites par le cinéma allemand de l'époque. »

Si l'analyse de Kracauer est souvent critiquée pour son caractère rétroactif et *a posteriori*, elle demeure cependant relayée par les ouvrages généraux consacrés au cinéma allemand, notamment par Eisenschitz qui définit « *l'écran démoniaque* » – expression qu'il emprunte à Lotte Eisner⁷³ – comme « *la meilleure expression de l'état du pays et de son imaginaire* ». Il réaffirme la fonction de reflet social du cinéma expressionniste, dont on ne peut attribuer les « *échos de leur temps, souvent prophétiques* », au simple « *hasard* »⁷⁴. L'analyse de Kracauer favorise ainsi une étude contextualisée de la production filmique. Elle questionne par ailleurs les spécificités du cinéma allemand par rapport aux autres cinémas nationaux, en mettant en évidence des correspondances de motifs thématiques significatifs – notamment quant à la mise en scène du malaise social.

La période national-socialiste met fin à ce premier âge d'or, et constitue la deuxième rupture historique marquante de l'évolution du cinéma allemand selon les historiens, après celle de la Première Guerre mondiale.

L'accession au pouvoir d'Hitler entraîne tout d'abord un exil massif des principaux protagonistes du cinéma de l'entre-deux-guerres – Fritz Lang, Marlène Dietrich, Billy Wilder notamment – essentiellement à Hollywood, ce qui amène Eisenschitz à évoquer une « *autre Allemagne* »⁷⁵, déterritorialisée aux États-Unis. Cet exil massif prive le cinéma allemand, après la guerre, d'une base esthétique et technique solide, et amène les cinéastes du Jeune cinéma allemand des années 1970 à évoquer une « *perte des pères* », une « *génération orpheline* »⁷⁶ : la période nazie correspond en ce sens à une forme de « brèche » dans l'histoire du cinéma allemand. D'un point de vue industriel cependant, la continuité est assurée par la nationalisation progressive des instances cinématographiques préexistantes, notamment de l'Ufa, de nouveau transformée en instrument de propagande – cette fois-ci au service du régime nazi et de son ministre de la propagande, Goebbels. Ce dernier appréhende le cinéma comme l'agent principal de sa propagande de masse. Il privilégie d'une part les films de distraction destinés à mettre en scène les aspects rassurants, romantiques et idéalisés d'une société conservatrice, d'autre part des films de propagande célébrant le nazisme et son idéologie. Les exemples les plus connus de ces films de propagande nazis sont *Le Juif Süß*, film antisémite de Veit Harlan (1940)⁷⁷, ainsi que les deux documentaires monumentaux de Leni Riefenstahl visant à glorifier les rassemblements nazis – eux même déjà mis en scène par Albert Speer, l'architecte du régime. *Le triomphe de la volonté* (1934)⁷⁸ représente ainsi le congrès du parti à Nuremberg avec une scénographie monumentale tandis que *Les dieux du*

⁷³ Lotte EISNER, *L'écran démoniaque*, Ramsay, Paris, 1996

⁷⁴ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, pp. 15 - 16

⁷⁵ *Ibid*, p. 68

⁷⁶ Cf. Wim Wenders cité par Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema, homeless at home*, Taylor and Francis, New-York, 2008, p. 33

⁷⁷ *Le Juif Süß (Jud Süß)* – 1940 – Veit Harlan – Drame

⁷⁸ *Le triomphe de la volonté (Triumph des Willens)* – 1934 – Leni Riefenstahl – Documentaire

stade (1936)⁷⁹ est consacré aux Jeux olympiques de Berlin. Eisenschitz, à la suite de Susan Sonntag, analyse ces documentaires comme l'exemple le plus abouti du concept « *d'esthétisation de la vie politique* »⁸⁰ de Walter Benjamin. Ce dernier met en effet en évidence les affinités entre le fascisme et les formes esthétiques et spectacularisées des moyens de reproduction technique moderne. Ainsi la période nazie, si elle rompt avec les thématiques, les contenus et les motifs du cinéma de l'entre-deux-guerres, ne constitue pas une rupture industrielle au sein de la production allemande.

La fin de la Seconde Guerre mondiale marque quant à elle une rupture productive en Allemagne. Elle aboutit en effet, parallèlement à la partition du pays, à la scission du cinéma allemand et de ses infrastructures en deux cinématographies parallèles. À l'Est, le cinéma est placé sous contrôle du régime, et la production s'organise autour de la Defa (*Deutsche Film Aktiengesellschaft*), la société d'État de la RDA. Les studios de l'Ufa à Postdam étant *de facto* situés à l'Est du pays, la Defa reprend ces infrastructures, et l'Ufa est dissoute pour être recréée à l'Ouest en 1956. Elle se spécialise alors dans la production de téléfilms ou de documentaires et non plus dans la production de films de cinéma. La centralisation industrielle à l'Ouest est ainsi désarticulée, et la production s'organise désormais principalement autour de trois petits pôles distincts : Munich, Hambourg et Berlin⁸¹. Il s'agira ultérieurement de questionner les implications de la réunification politique, cette fois, sur la réorganisation industrielle de la production cinématographique en Allemagne.

Le cas du cinéma est-allemand, dans le cadre de la présente recherche, est avant tout éclairant car il permet de questionner, nous le verrons, les mécanismes de patrimonialisation guidant la visibilité de certains courants cinématographiques en tant que mouvements représentatifs de leur pays d'origine. Malgré une production en partie exigeante et de qualité, ce cinéma est en effet rarement – voire jamais – reconnu par les sphères de réception françaises – expertes comme profanes – en tant que partie prenante de la définition du « cinéma allemand » comme genre cinématographique.

Les débuts de la Defa sont en effet marqués par une intense période d'activité artistique, sous l'égide des cinéastes et dramaturges exilés d'obédience communiste qui, à la fin de la guerre, décident de rémigrer en RDA. Le contrôle de l'État sur la production est tout d'abord souple : ces scénaristes, réalisateurs, producteurs expérimentés ont, jusqu'au durcissement définitif du régime au début des années 1970, une certaine liberté artistique pour

⁷⁹ *Les dieux du stade (Olympia)* – 1936 – Leni Riefenstahl – Documentaire

⁸⁰ Cf. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Arles, 2003

⁸¹ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 69

proposer des films sociaux de qualité. A ses débuts, le cinéma est-allemand est marqué par une « *attitude antinazie* » et des « *traditions progressistes* »⁸² qui donnent naissance à de nombreux films de critique sociale mettant en scène la vie quotidienne et les combats des classes populaires. Progressivement cependant, avec la construction du mur en 1961 et le durcissement du contrôle social en RDA, la censure se fait de plus en plus marquée et la production s'oriente vers l'esthétique du réalisme socialiste soviétique et la promotion de la « personnalité socialiste ». Malgré tout, la production de la Defa demeure traversée par de multiples contradictions, entre liberté et répression : si de nombreux films sont interdits, d'autres échappent à la censure et mettent en scène, dans une certaine liberté de ton, les questions d'égalité entre les sexes et entre les citoyens. Citons notamment deux des films les plus connus du cinéma de la RDA : *La légende de Paul et Paula* (1973)⁸³ et *La cache* (1969)⁸⁴ qui évoquent tous deux, par le biais de relations amoureuses, la question des rapports entre les genres dans une société moderne. Les années d'immédiat après-guerre sont également celles d'un cinéma est-allemand pionnier en termes de « dépassement critique du passé »⁸⁵ [*Vergangenheitsbewältigung*] alors que le cinéma de la RFA propose avant tout des productions jugées conservatrices et traditionalistes : « *Alors que le cinéma de l'Allemagne de l'Ouest connaît ses années les plus noires, les plus ennuyeuses, les moins créatrices pendant cette époque d'immédiat après-guerre, pour se ressaisir seulement à partir des années 1960, c'est le contraire à l'Est* »⁸⁶. La Defa produit notamment le tout premier film allemand d'après-guerre, *Les assassins sont parmi nous* (1946)⁸⁷, qui met en scène la question de la responsabilité individuelle et collective des crimes de guerre.

Parallèlement, le cinéma ouest-allemand s'engage dans une période de restructuration profonde marquée tout d'abord par un « *flottement créateur* » et des « *écrans paralysés* », pour reprendre l'analyse de Schneider⁸⁸. Cette période s'accompagne d'une ambiguïté par

⁸² Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op.cit.*, p. 88

⁸³ *La légende de Paul et Paula (Die Legende von Paul und Paula)* – 1973 – Heiner Carow – Drame

⁸⁴ *La cache (Das Versteck)* – 1978 – Frank Beyer – Drame, Romance

⁸⁵ N.B. : Le terme de *Vergangenheitsbewältigung* est difficilement intraduisible en français : il désigne un concept souvent qualifié de « typiquement allemand », et qui a surtout été utilisé après la réunification pour désigner le travail de mémoire en Allemagne par rapport au passé « difficile » de l'Allemagne. Le terme a été utilisé par de nombreux historiens et hommes politiques allemands, notamment l'ancien président fédéral Theodor Heuss. Composé de *Vergangenheit*, le « passé » et de *Bewältigung*, substantivation du verbe *bewältigen*, qui signifie « assumer », « digérer », « surmonter », il peut être traduit par « dépassement critique du passé », mais cette traduction demeure plus faible que le terme original allemand. Certaines utilisations du substantif obèrent en outre sa dimension critique, que nous choisissons ici de préserver. C'est pourquoi nous utiliserons par la suite le terme de « dépassement critique du passé » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Vergangenheitsbewältigung*].

⁸⁶ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op.cit.*, p. 62

⁸⁷ *Les assassins sont parmi nous (Die Mörder sind unter uns)* – 1946 – Wolfgang Staudte – Drame

⁸⁸ Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990, p. 145

rapport au traitement du passé nazi et de ses protagonistes. Les cadres, les thématiques, les réalisateurs des films de l'immédiat après-guerre sont souvent les mêmes que ceux de films de divertissement produits sous le national-socialisme, ce qui incite Eisenschitz à évoquer « *l'image d'une continuité* »⁸⁹. Il expose l'exemple du chef opérateur du *Juif Süß*, qui sera après-guerre le chef opérateur des trois *Sissi* (1955, 1956, 1957)⁹⁰ « *plus gros succès de langue allemande à l'étranger pendant des dizaines d'années* »⁹¹. Les années d'après-guerre en RFA voient fleurir la vague des « films de ruine »⁹² [*Trümmerfilme*], qui utilisent l'Allemagne en ruine comme simple décor pour mettre en scène un cinéma « *frappé d'amnésie* » et « *sans contenu* »⁹³. Ces films de ruine [*Trümmerfilme*] sont également accompagnés des « films de terroir » [*Heimatfilme*⁹⁴] – dont le modèle le plus paradigmatique est précisément la série des *Sissi*, qui reproduit un monde clos et champêtre⁹⁵. Ces films se basent sur un arrière-plan historique, mais l'histoire est traitée sur le mode des « films à costumes », et non questionnée de manière critique. Cette production est analysée par Anton Kaes comme une réponse à un besoin de « *combler le déficit émotionnel* » par un « *retour en force de la Heimat* », par une « *fuite devant le souvenir* »⁹⁶.

Le Jeune cinéma allemand des années 1960 et 1970, qui correspond au deuxième âge d'or du cinéma allemand, se constitue alors principalement contre ce cinéma populaire de divertissement, dont les fondements esthétiques et moraux sont critiqués, car ils semblent

⁸⁹ Anton KAES, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, Edition Text+ Kritik, München, 1987, p. 79 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁹⁰ La série des *Sissi* comprend 3 films : *Sissi – 1955 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique / Sissi impératrice (Sissi – Die junge Kaiserin) – 1956 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique / Sissi face à son destin (Sissi, Schicksalsjahre einer Kaiserin) – 1957 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique*

⁹¹ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 80

⁹² Le terme de *Trümmerfilme* est spécifique à la production cinématographique allemande. Composé des termes *Trümmer* (« ruines », « débris ») et *Filme* (« films »), il désigne les films d'après guerre qui ont pour décors les paysages urbains dévastés de l'Allemagne d'après-guerre, marqués par les bombardements. Nous utiliserons par la suite le terme de « films de ruine » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Trümmerfilme*].

⁹³ Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand, op cit.*, p. 143

⁹⁴ Le terme allemand de *Heimat*, fréquemment traduit littéralement par « patrie », est en réalité une notion spécifiquement germanophone dont la traduction est malaisée. La *Heimat* se réfère en effet au pays d'origine, au pays natal, et contient un sème de nostalgie, de refuge et d'intériorité absent du terme « patrie ». La *Heimat* correspond à un environnement familial, elle est souvent de l'ordre du sentiment. Après la Seconde Guerre mondiale, le terme est fréquemment connoté péjorativement, car lié à un ordre social conservateur affilié au nazisme. Le terme de *Heimatfilme*, tout comme celui de *Trümmerfilme*, est caractéristique de la production allemande d'après guerre, et se réfère à une mise en scène nostalgique de la patrie intacte, protégée, éprise de nature et de terroir. Le terme, que nous choisissons de traduire ici par « films de terroir », est parfois traduit par « films régionaux ». Nous utiliserons ainsi le terme de « films de terroir » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Heimatfilme*].

⁹⁵ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 80

⁹⁶ Anton KAES, *Deutschlandbilder, op cit.*, p. 18

proches d'un nationalisme malvenu après la période hitlérienne. Son apparition au sein du paysage cinématographique ouest-allemand, en tant que cinéma d'auteur exigeant et critique, ouvertement opposé à un cinéma jugé populaire et patriote – nommé péjorativement le « cinéma de papa » – est fréquemment présentée comme la renaissance du cinéma allemand, près de trente ans après l'accession au pouvoir d'Hitler qui marque la fin du premier âge d'or. Ce renouveau tardif marque souvent, pour les historiens du cinéma, la sortie d'une période de reconstruction après la défaite allemande, la fin de « *l'Heure zéro* »⁹⁷ du cinéma allemand.

L'utilisation de cette expression, associée traditionnellement à la rupture politique de 1945⁹⁸, révèle ainsi l'analyse dominante du cinéma allemand en termes de caisses de résonance des ruptures de son pays de production, et la place attribuée aux deux âges d'or au sein de cette analyse. Le terme de ce second âge d'or, quant à lui, correspond selon les historiens à la mort de Rainer Werner Fassbinder en 1982, cinéaste le plus emblématique du Jeune cinéma allemand, décédé prématurément à 37 ans⁹⁹. Si cette date est parfois contestée, car elle focalise le deuxième âge d'or autour d'une personnalité tutélaire dominante, éclipsant alors ses contradictions et ses antinomies, elle témoigne cependant de l'importance de la notoriété des protagonistes d'une mouvance pour son appréhension en tant que, précisément, « âge d'or ». La disparition de Fassbinder marque alors le début d'une période creuse pour la production allemande, et ce jusqu'à la réunification.

Eisenschitz évoque ainsi la « *fin d'une époque* »¹⁰⁰, qui selon lui coïncide également avec l'arrivée au pouvoir en 1982 d'Helmut Kohl et de la CDU, l'union chrétienne démocrate, favorable à un cinéma commercial « *à l'américaine* » et peu disposée à soutenir le cinéma d'auteur¹⁰¹. Cette analyse est également développée par Bellan¹⁰² et par Elsaesser, qui lie l'essor du Jeune cinéma allemand au soutien politique de Willy Brandt et du SPD, le parti social-démocrate : « *L'infrastructure économique et le prestige culturel accru du cinéma étaient principalement dus à des décisions prises par la coalition sociale-libérale dirigée par Willy Brandt* »¹⁰³. Il souligne également que les métaphores employées par le critique de cinéma Wolfram Schütte, analysant la mort de Fassbinder d'une part comme la mort du Jeune

⁹⁷ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, p. 69

⁹⁸ Cf. Niall BOND « L'heure zéro : un mythe fondateur de l'Allemagne de l'après-guerre » in *Sens public*, février 2012 : <http://www.sens-public.org/spip.php?article914>. L'auteur expose et résume les utilisations économiques, politiques et culturelles de ce concept de « l'Heure Zéro » et de la « société en faillite », et cite notamment Richard von Weizsäcker, ancien président fédéral, qui évoque dans son ouvrage *Drei Mal Stunde Null? 1949 - 1969 – 1989* la théorie des 3 « Heures zéros » de l'Allemagne : 1949, 1959 et 1989.

⁹⁹ Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, op cit., p. 299

¹⁰⁰ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 114

¹⁰¹ *Ibid*

¹⁰² Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, p. 132

¹⁰³ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, Centre Pompidou, Besançon, 2005, p. 61

cinéma allemand, désormais privé de son « cœur », d'autre part comme la perte du « *Balzac allemand* », du chroniqueur de la société ouest-allemande de l'époque, sont ensuite largement reprises par les historiens du cinéma, mais aussi par les discours d'experts cinématographiques¹⁰⁴.

Nous présentons brièvement ci-dessous un portrait formel et thématique de ce Jeune cinéma, afin notamment de mieux saisir les éléments appuyant l'hypothèse d'Eric Dufour d'un « *cinéma du mal* », et, plus largement, d'un cinéma du malaise représentatif de son pays d'origine.

> Le second âge d'or : Jeune cinéma allemand et films d'auteurs (1962-1982)

Contrairement au cinéma expressionniste, dont la définition n'est pas endogène – c'est-à-dire formulée explicitement par ses protagonistes mais élaborée *a posteriori* par les discours experts – le Jeune cinéma allemand affiche ses orientations cinématographiques explicitement au sein du Manifeste d'Oberhausen de 1962. Le texte fédère 26 signataires – dont Alexander Kluge et Edgar Reitz. Il se prononce d'une part en faveur d'un cinéma « libéré » artistiquement, mais également financièrement, par rapport aux contraintes des grandes sociétés de production : « *Nous déclarons notre ambition de créer le nouveau cinéma allemand de long métrage. Ce nouveau cinéma a besoin de nouvelles libertés. Liberté par rapport aux conventions de l'industrie. Liberté par rapport à l'influence de partenaires commerciaux. [...] Le vieux cinéma est mort. Nous croyons au nouveau* »¹⁰⁵. Il s'agit ainsi non seulement de proposer un cinéma critique face à une production conservatrice, mais également de favoriser la reprise en main de la production du cinéma allemand par les réalisateurs. L'innovation revendiquée par le Jeune cinéma allemand – qui appuie son argumentation en termes de « jeunesse » – est ainsi à la fois financière – détachée des grands trusts commerciaux et soutenue par des financements publics – et artistique – axée sur la « liberté » du créateur.

Le Jeune cinéma allemand se définit lui-même comme un cinéma d'auteur [*Autorenfilm*], car il replace le réalisateur et son équipe au centre d'un processus de production indépendant au service d'une vision personnalisée de l'objet cinématographique¹⁰⁶. Le mouvement reprend le concept français de la « *politique des auteurs* », défini par François Truffaut en 1955¹⁰⁷ comme la prédominance du réalisateur en tant qu'auteur principal du film¹⁰⁸. Le cinéma d'auteur allemand aspire en outre à instaurer une nouvelle relation entre le film et son public : le réalisateur-auteur doit proposer au spectateur un objet cinématographique favorisant sa réflexion et stimulant son

¹⁰⁴ *Ibid* p. 26

¹⁰⁵ Texte du manifeste cité par François BABY, « La nouvelle voie de la “nouvelle voix” », in *Etudes littéraires*, vol. 18, n° 1, 1985, pp. 79-95, p. 87 (<http://id.erudit.org/iderudit/500677ar>)

¹⁰⁶ Interview Alexander KLUGE : « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere : An Interview with Alexander Kluge » in *Alexander Kluge, Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, October, n°46, MIT Press, Cambridge, 1988, pp. 23-59, pp. 23, 24

¹⁰⁷ François TRUFFAUT, « Ali Baba et la “Politique des Auteurs” » in *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, pp. 45- 47

¹⁰⁸ La politique des auteurs est avant tout un concept que Truffaut applique à son activité de critique cinématographique : il s'agit d'analyser une œuvre dans la continuité des choix esthétiques de son réalisateur et non intrinsèquement. Par extension, ce concept de critique journalistique se métamorphose progressivement en un concept cinématographique à part entière permettant de catégoriser des typologies de films et de discriminer des méthodes de travail. La notion de « cinéma d'auteur » demeure cependant une notion mouvante, dont la définition est sujette à de nombreuses variations. Elle apparaît dès les débuts du cinéma : la notion d'*Autorenfilm*, dans l'entre-deux-guerres, désigne originellement un film dont le scénario est élaboré par un écrivain reconnu. Les grands noms du théâtre de l'époque sont alors associés à cette notion : Hugo von Hofmannsthal, Alfred Schnitzler ou encore Max Reinhardt. [Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p.11] L'acceptation actuelle de la notion n'apparaît donc que dans les années 1960 et 1970 avec l'avènement des « nouvelles vagues » cinématographiques.

activité critique. Le spectateur doit participer activement à l'élaboration du film. Kluge, élève d'Adorno, tente d'appliquer à l'objet filmique les questionnements de ce dernier par rapport aux possibilités d'une culture critique : pour favoriser la critique au sein de la conscience individuelle, le film doit se présenter comme une énigme (*Rätselkino*) afin de provoquer la réflexion et la remise en cause des *a priori*. Le spectateur doit être actif, le cinéma doit se présenter comme une « friction »¹⁰⁹, une expérience vécue critique. Cette revendication d'une innovation artistique vise principalement à se détacher des cadres de la narration par un montage fragmenté, une caméra libre et un récit fractionné.

L'exemple paradigmatique de cette recherche créatrice est le film *Anita G.* d'Alexander Kluge (1966)¹¹⁰, qui suit l'itinéraire d'une jeune femme de la RDA passant à l'Ouest, ainsi que ses tentatives pour s'intégrer au sein de son nouvel environnement – tentatives qui se soldent par des échecs et une vie d'errance. Le film obtient le prix spécial du jury au festival de Venise, et marque le début de la reconnaissance internationale du Jeune cinéma allemand. Celui-ci est parfois nommé « Nouveau cinéma allemand » à partir des années 1970, lorsque la « deuxième vague » de réalisateurs acquiert une reconnaissance accrue auprès des experts de la sphère cinématographique, mais également auprès de la sphère spectatorielle. Dans le cadre de notre recherche, afin d'éviter les confusions conceptuelles avec notre objet d'étude relatif au cinéma contemporain, nous désignerons cette mouvance uniquement sous son appellation première de « Jeune cinéma allemand ». La deuxième vague de réalisateurs, si elle n'est pas signataire du manifeste d'Oberhausen, est cependant apparentée au Jeune cinéma allemand par son caractère auteuriste et sa revendication d'un cinéma réflexif et critique, voire politique. Elle se compose par ailleurs des cinéastes les plus connus du Jeune cinéma allemand : Fassbinder, mais aussi Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, ou encore Margarethe von Trotta.

Trois motifs principaux peuvent être dégagés de ces réalisations : d'une part les adaptations de classiques littéraires germanophones (*Effi Briest* par Fassbinder¹¹¹, *Les désarrois de l'élève Törless* par Schlöndorff¹¹²), d'autre part la peinture d'une société ouest-allemande asphyxiée par son conformisme, qui ne laisse pas de place aux exclus, et enfin le traitement filmique critique du nazisme. Le second motif est notamment représenté par la filmographie de Fassbinder. Dans *Tous les autres s'appellent Ali* (1974)¹¹³ il met par exemple en scène une histoire d'amour entre une femme vieillissante et un immigré marocain, relation atypique vouée à l'échec à cause des mécanismes de pression sociale, tandis que *L'année des treize lunes* (1978)¹¹⁴ s'attache au parcours d'un transsexuel se remémorant les étapes de sa vie d'exclusion. Fassbinder réalise également deux films marquants traitant l'histoire récente de l'Allemagne : *Lili Marleen* (1981)¹¹⁵, qui retrace le parcours ambigu de la première interprète de la chanson éponyme, de sa relation avec un Juif à son statut de vedette hitlérienne et *Le mariage de Maria Braun* (1979)¹¹⁶, qui suit l'itinéraire d'une femme allemande à la fin de la guerre, et son adaptation équivoque aux circonstances nouvelles de l'Allemagne du miracle économique. Il participe ainsi du mouvement de dépassement critique du passé [*Vergangenheitsbewältigung*] du Jeune cinéma allemand –, qui se déploie en partie à l'encontre des films de terroir [*Heimatfilme*] qui présentent une vision idéalisée et fermée d'un passé antérieur. La récurrence des thématiques historiques indique également que ces auteurs du Jeune cinéma allemand, comme l'expose Bellan, « cherchent avant tout la confrontation avec le passé national-

¹⁰⁹ Interview Alexander KLUGE : « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere : An Interview with Alexander Kluge », *op cit*, p. 10

¹¹⁰ *Anita G. (Abschied von Gestern)* – 1966 – Alexander Kluge – Drame

¹¹¹ *Effi Briest (Fontane - Effi Briest oder: Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen)* – 1974 – Rainer Werner Fassbinder - Drame

¹¹² *Les désarrois de l'élève Törless (Der Junge Törless)* – 1966 – Volker Schlöndorff – Drame

¹¹³ *Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf)* – 1974 – Rainer Werner Fassbinder – Drame, Romance

¹¹⁴ *L'année des treize lunes (In einem Jahr mit 13 Monden)* – 1978 – Rainer Werner Fassbinder – Drame

¹¹⁵ *Lili Marleen* – 1981 – Rainer Werner Fassbinder – Drame

¹¹⁶ *Le mariage de Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun)* – 1979 – Rainer Werner Fassbinder – Drame psychologique

socialiste »¹¹⁷. Citons également *Le Tambour*, de Volker Schlöndorff (1979)¹¹⁸, adaptation épique d'un roman de Günter Grass mettant en scène, à travers les yeux de son héros qui refuse de grandir, le destin des habitants du corridor de Danzig, ville mi-polonaise mi-allemande dont l'attaque par l'armée nazie déclenche la Seconde Guerre mondiale. Le film remporte la palme d'or du festival de Cannes. Dans *Hitler, un film d'Allemagne* (1977)¹¹⁹, Hans-Jürgen Syberberg déploie une œuvre expérimentale de six heures qui accole tableaux animés, projection de photos, de vidéos, textes récités par des acteurs ou des poupées, et qui fait par exemple interagir Hitler et Louis II de Bavière. Syberberg, dans cette approche distanciée et déconstruite, suggère une analogie entre le fascisme hitlérien, son esthétisation de la vie politique – pour reprendre Benjamin – et l'impérialisme hollywoodien¹²⁰.

La cohérence cinématographique du Jeune cinéma allemand est ainsi souvent présentée par le biais d'une recherche commune autour des « racines du mal » : la mouvance est associée à une Allemagne à la recherche d'elle-même, qui se doit de réfléchir sur son passé pour l'exorciser. Le Jeune cinéma allemand des années 1970 est, comme l'expressionnisme, souvent analysé comme un cinéma de la souffrance, du mal-être, et vient selon Eric Dufour alimenter l'hypothèse d'un cinéma allemand caractérisé par la représentation du « mal », qui constitue une « préoccupation qu'on ne trouve dans aucun autre cinéma d'une telle manière systématique »¹²¹. Le Jeune cinéma allemand est d'une part un cinéma du « mal social »¹²² de la société ouest-allemande, d'autre part un cinéma du « mal politique »¹²³ permettant une approche biaisée, souvent métaphorique et distanciée, du passé nazi. Comme l'indique Bellan, ce cinéma est défini comme un « cinéma à problèmes »¹²⁴ qui, dans le même temps, comble le déficit mémoriel antérieur autour du nazisme.

L'essor du Jeune cinéma allemand s'apparente en ce sens à une forme de « reprise en main » de la production par ses protagonistes. Celle-ci permettrait, selon Anton Kaes, de dépasser la « peur de ses propres images » consécutive à la mainmise du régime nazi sur le système de production. Cette analyse en termes de renaissance, de réconciliation avec une nouvelle forme de cinéma allemand s'appuie sur trois éléments : « L'histoire allemande n'était plus un tabou, la société contemporaine de la République fédérale était examinée de manière critique, la peur des images de son propre pays était peu à peu surmontée »¹²⁵. Nous questionnerons cette analyse en termes de « reprise en main » ultérieurement, dans le cadre du Nouveau cinéma.

Il s'agira ainsi de questionner l'état de la production allemande à la chute du Mur par rapport à l'analyse en termes de crise qui suit la mort de Fassbinder. Les historiens distinguent généralement deux sous-périodes relatives au cinéma contemporain depuis la chute du Mur : la période des « années maigres »¹²⁶, des « années comédie »¹²⁷, des divertissements commerciaux grand public qui ne s'exportent pas, et le « tournant du siècle », qui voit selon Eisenschitz un renouveau – marqué notamment par l'attention internationale portée à *Cours, Lola, cours* de Tom Tykwer (1998). L'année 1998 correspond fréquemment à une nouvelle date-scansion pour la mise en récit de l'histoire du cinéma allemand.

¹¹⁷ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, op cit., p. 78

¹¹⁸ *Le Tambour (Die Blechtrommel)* – 1979 – Volker Schlöndorff – Drame

¹¹⁹ *Hitler, un film d'Allemagne (Hitler, ein Film aus Deutschland)* – 1977 – Hans Jürgen Syberberg – Biographie, Drame

¹²⁰ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, p. 110

¹²¹ Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, op cit., p. 6

¹²² *Ibid*, p. 272

¹²³ *Ibid*, p. 252

¹²⁴ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, op cit., p. 134

¹²⁵ Anton KAES, *Deutschlandbilder*, op cit., p. 17 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

¹²⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 114

¹²⁷ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, op cit., p. 134

> *Cours, Lola, cours (Lola rennt)* – 1998 – Tom Tykwer – Thriller, Action, Drame – b.o (F) 82 980¹²⁸

A Berlin, Lola doit venir en aide à son petit ami Manni, qui doit remettre une grosse somme d'argent à un trafiquant dans un laps de temps de 20 minutes. Manni ayant égaré la somme due, Lola entame une course effrénée à travers Berlin afin de réunir l'argent nécessaire. Le film traite trois fois la même histoire, présentant trois versions alternatives de la course de Lola.

Nous examinerons ces périodisations tout au long de la restitution de notre recherche, afin de situer les évolutions observées depuis 1990 au sein de cette généalogie du cinéma allemand centrée autour de ses deux âges d'or. Nous questionnerons notamment d'un point de vue critique le titre de l'ouvrage consacré par Pierre Gras au cinéma allemand depuis la réunification, « *Good bye Fassbinder !* »¹²⁹. Ce titre fait référence au dernier âge d'or reconnu du cinéma allemand ainsi qu'à l'un des films allemands récent le plus reconnu à l'étranger, *Good bye Lenin !*, et suggère en cela un renouvellement productif significatif.

Il s'agit de questionner l'impact de la réunification allemande sur la production cinématographique, et d'interroger l'institutionnalisation du cinéma allemand contemporain en tant que « renaissance » filmique, « nouvel âge d'or » dans une logique dialectique de « rupture-continuité-émergence » par rapport au patrimoine cinématographique allemand. Nous nous référons ici au modèle de constitution sociale historique proposée par Jan Spurk, qui définit cette dialectique de « *rupture-continuité-émergence* » selon un mécanisme dynamique : « *chaque situation [est] un passé dépassé qui se dépasse* »¹³⁰.

c) Les catégories du cinéma allemand comme objet d'étude polymorphe

La présentation succincte de l'histoire du cinéma allemand témoigne par ailleurs de la nature polymorphe de l'objet filmique, à la fois bien culturel et commercial, objet d'art et industriel. Il peut en ce sens être analysé diachroniquement et synchroniquement selon une multitude de perspectives enchevêtrées – économiques, politiques, esthétiques notamment.

Ainsi les ouvrages dédiés à l'analyse intrinsèque de ces périodes¹³¹ ou les études relatives à un cinéaste ou à une mouvance particulière, tout en faisant état de cette

¹²⁸ N.B. : L'encadré, et ceux qui suivent, reprennent ainsi les éléments présentés dans le tableau introductif présentant les plus grands succès publics du cinéma allemand en France depuis 1990 : *Titre en français, titre en allemand, date de sortie en France, réalisateur, genre indicatif, nombre de spectateurs en salle en France [Box-office France : b.o (F)]*. Ce dernier chiffre, pour chaque film indiqué, nous a été fourni directement par le service statistique du CNC.

¹²⁹ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, op cit.

¹³⁰ Jan SPURK, *Pour une théorie critique de la société*, Parangon, Lyon, 2006, p. 40

¹³¹ Cf notamment pour le cinéma de Weimar : Rudolf KURTZ et Jean-Michel PALMIER, *Expressionnisme et cinéma*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987 / Francis COURTADE, *Cinéma expressionniste*, H. Veyrier, Paris, 1984. Pour le Jeune cinéma allemand : Dominique FISCHER *Nouvelle vague / Jeune cinéma*

contextualisation socio-politique scandée par les ruptures de l'histoire allemande, déploient une approche généralement plus esthétique, centrée sur les caractéristiques techniques et stylistiques des individualités filmiques analysées¹³². L'histoire institutionnelle, quant à elle, est davantage orientée vers les aspects économiques et politiques de l'activité cinématographique, et détaille le fonctionnement des institutions en charge du financement, de la production et des mécanismes de tournage du cinéma allemand. L'histoire des institutions est elle aussi souvent présentée comme un analyseur privilégié des ruptures et des continuités de l'histoire allemande du XX^{ème} siècle, notamment parce que les changements de régime redéfinissent régulièrement les politiques culturelles et les modes de financement étatiques du cinéma. L'histoire mouvementée de l'Ufa, née sous l'Empire comme instrument de propagande, devenue la société de production symbolique du cinéma de Weimar, nationalisée sous le nazisme, démantelée en RFA et reconstituée à l'Est sous le nom de Defa, constitue alors l'exemple paradigmatique de cette homologie entre histoire des institutions et histoire de l'Allemagne¹³³.

Si ces perspectives de recherche – esthétiques, économiques, textuelles – fournissent des pistes d'analyse pour l'étude du Nouveau cinéma allemand, elles ne constituent cependant pas le cœur de notre recherche, axée sur une appréhension sociologique de l'objet cinématographique.

La présentation ci-dessus de l'histoire du cinéma allemand permet de détecter *a priori* plusieurs logiques cinématographiques favorisant l'analyse du cinéma selon un angle sociologique – logiques qu'il s'agira de questionner ultérieurement par rapport à l'étude du cinéma contemporain :

- La production cinématographique est ancrée dans un contexte socio-historique : en ce sens, elle peut constituer un analyseur privilégié des tendances sous-jacentes de ce contexte, de ses ruptures et des questionnements qui traversent l'espace public.
- La relation entre la branche cinématographique et les instances étatiques conditionne partiellement l'essor d'une mouvance cinématographique, et peut prendre différentes formes.

allemand, étude comparative, Institut d'Asnières, Asnières, 1986 / Hans Günther PFLAUM *Le film en République fédérale d'Allemagne : le nouveau film allemand*, Inter Nationes, Bonn, 1983

¹³² Ces analyses techniques intrinsèques – basée sur le découpage, la fragmentation des séquences filmiques, ou encore sur l'analyse textuelle ou bien sur l'analyse de l'image et du son – sont détaillées dans l'ouvrage de Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'analyse des films*, Nathan, Paris, 1995

¹³³ Cf notamment Klaus KREIMEIER : *Une histoire du cinéma allemand, la Ufa*, Flammarion, Paris, 1994

- Les caractéristiques et les spécificités d'une forme cinématographique sont explicitées plus ou moins directement par les protagonistes de la branche cinématographique : sa catégorisation est à la fois endogène et exogène.
- La constitution de ces catégories s'organise principalement autour de deux pôles : thématique et formel (stylistique).
- Le cinéma allemand, dans le courant de son histoire, tend à être défini comme un cinéma du malaise dominé par un « *télos hitlérien* »¹³⁴, tant avant 1933 avec les « figures du mal » du cinéma expressionniste, qu'après 1945 avec le Jeune cinéma allemand et ses propositions autour du dépassement critique du passé [*Vergangenheitsbewältigung*].
- Les ruptures de l'histoire allemande accompagnent les ruptures de l'histoire du cinéma allemand.

La prévalence des deux âges d'or, et des catégorisations qui lui sont associées, dévoile en outre une visibilité différenciée des pans cinématographiques de la production d'un pays, et pose la question de la place de la filmographie contemporaine au sein de cette histoire générale du cinéma allemand.

Ces deux âges d'or, présentés sous l'angle d'une cohérence stylistique et thématique forte, tendent en effet à éclipser les études consacrées aux autres formes et périodes cinématographiques, dont la visibilité s'amenuise. Leur notoriété internationale contribue également à éclipser les autres aspects du paysage cinématographique allemand. Alors que la République de Weimar se caractérise par une production diversifiée, notamment avec la mouvance du « *nouveau réalisme* »¹³⁵ et de la « *nouvelle objectivité* »¹³⁶, son étude est souvent axée autour du seul cinéma expressionniste, dont la définition, de plus, est flottante. De nombreux auteurs soulignent ainsi la « *confusion qui règne autour des notions, multiples et parfois contradictoires, groupées autour de l'expressionnisme* »¹³⁷. Eisenschitz indique notamment que les deux ouvrages principaux rattachés à cette mouvance, *L'écran démoniaque* de Lotte Eisner¹³⁸ et *De Caligari à Hitler* de Kracauer font déjà état de la « *non-définition de l'expressionnisme* », « *formule passe-partout qui a servi à tout et à tous* », et de

¹³⁴ Anton KAES cité par Leonardo QUARESIMA dans la postface de *Caligari à Hitler*, *op cit.*, p. 435

¹³⁵ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, *op cit.*, p. 183

¹³⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, *op cit.*, p. 36

¹³⁷ Bernard BENOLIEL, Marianne DE FLEURY et Laurent MANNONI (Dir.), *Le cinéma expressionniste allemand, splendeurs d'une collection*, Editions de la Martinière – Cinémathèque française, Paris, 2006, p. 11 [Préface par Marianne de Fleury et Laurent Mannoni]

¹³⁸ Lotte EISNER, *L'écran démoniaque*, *op cit.*

la nécessité d'évoquer plutôt un « *cinéma de Weimar* »¹³⁹. Jean-Louis Leutrat, à la suite de Christian Metz qui déploie précisément l'exemple de l'expressionnisme, propose ainsi d'appréhender ces catégories filmiques expertes comme des « *faits de discours transitoires et rien d'autre* », comme des notions « *communément acceptées* » qu'il s'agit de « *soumettre à des analyses prenant en compte la théorie de la réception, la perception ordinaire des films et ses transformations* »¹⁴⁰. La période de la Guerre froide est elle aussi dominée par des analyses autour du Jeune cinéma allemand qui contribuent à aplanir la complexité de cette période, et notamment à minorer les recherches autour du cinéma de la Defa¹⁴¹. La patrimonialisation de ces deux périodes historiques, et leur appréhension en tant qu'objet de recherche, reflètent et catalysent dans le même temps une cohérence cinématographique, esthétique et thématique en partie reconstituée *a posteriori*.

Dans le cadre de notre étude, le Nouveau cinéma allemand contemporain en tant qu'objet de recherche constitue précisément un fait de discours transitoire dont nous questionnerons l'apparition au sein des discours scientifiques et experts, avant de confronter cette existence transitoire aux propos spectatoriels.

Nous proposons désormais d'examiner l'état de l'art concernant le cinéma allemand contemporain, afin de détecter les éléments favorisant une analyse de notre objet d'étude. Il s'agit notamment de déceler les catégorisations désignant ce cinéma. Si l'appellation « Nouveau cinéma allemand » en elle-même est rarement mentionnée, la recherche actuelle fait cependant état de plusieurs éléments de métamorphoses pouvant faire office de pierre de touche de cette catégorie transitoire – elle évoque parfois une « nouvelle vague allemande », appellation que l'on retrouve également au sein des discours de presse.

I.2.1.2) Les angles morts des études sur le cinéma actuel : le défi de la distanciation par rapport au contemporain

Le tour d'horizon de la littérature consacrée au cinéma allemand et à son histoire permet de détecter deux phénomènes d'angle mort par rapport à l'étude de la filmographie contemporaine.

¹³⁹ Bernard EISENSCHITZ « Le monde est là, pourquoi le reproduire ? Vers une non-définition de l'expressionnisme. » in *Le cinéma expressionniste, splendeurs d'une collection, op.cit.*, pp.19-31, p. 19

¹⁴⁰ Jean-Louis LEUTRAT, « Sur la terre comme au ciel » in *Christian Metz et la théorie du cinéma, op cit.*, pp. 199-213, p. 202

¹⁴¹ Cf notamment : Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 86 et Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand, op cit.*, p. 207

Dans un premier temps, le manque de recul historique incite les historiens du cinéma à appréhender ce cinéma comme une « *perspective* »¹⁴², comme une conclusion provisoire à l'histoire du cinéma allemand, en forme d'ouverture sur l'avenir. Il est en ce sens rarement étudié en tant que tel et ne fait pas l'objet de chapitres à part entière : sa catégorisation scientifique n'est pas fixée mais appréhendée comme un travail en devenir [*work in progress*], conditionné par des attentes relatives à la solidification des différentes tendances observées¹⁴³. Eric Dufour, dans son ouvrage consacré au *Mal dans le cinéma allemand* déjà mentionné, examine ainsi son hypothèse centrale par rapport au cinéma contemporain au sein de sa conclusion¹⁴⁴. Le Nouveau cinéma allemand est analysé sous l'angle de ses orientations, de ses potentialités, de ses projections, et non pas défini comme un courant stabilisé, réifié, doté de caractéristiques directement préhensibles. La division de ce cinéma contemporain en deux périodes distinctes – la période de « dépression » des années 1990 et la période des « nouveaux départs » au tournant du millénaire – indique cependant que la catégorisation est en cours, et témoigne d'une consolidation progressive du paysage cinématographique actuel.

Dans un second temps, les ouvrages plus fragmentaires, consacrés à un courant ou à un cinéaste, sont majoritairement polarisés, nous l'avons évoqué, autour des deux âges d'or – notamment parce que l'analyse de ces derniers est facilitée par le recul historique et leur cohérence thématique et stylistique perçue. Les recherches dédiées aux protagonistes du cinéma contemporain sont alors minorées.

En France, la seule monographie entièrement dédiée au cinéma allemand contemporain est celle du journaliste et critique de cinéma Pierre Gras, intitulée *Good bye Fassbinder ! le cinéma allemand depuis la réunification*, parue en 2011¹⁴⁵. Gras, par le titre même de son ouvrage, établit une correspondance entre un des films allemand phares de ces dernières années, *Good bye Lenin !* et le deuxième âge d'or du cinéma allemand, représenté par Fassbinder. Son ouvrage fournit de nombreuses informations factuelles – chiffres, données statistiques, extraits d'interviews notamment – et des pistes d'analyse fécondes pour la description des formes et des thèmes du cinéma allemand contemporain. En outre, il axe son analyse sur une étude de la réception critique et journalistique de ce cinéma, en évoquant

¹⁴² Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 154

¹⁴³ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 120

¹⁴⁴ « Le cinéma allemand contemporain », conclusion in ERIC DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand, op cit.*, pp. 297 - 312

¹⁴⁵ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!, op cit.*

une « *nouvelle réception française du cinéma allemand* »¹⁴⁶, et permet ainsi d'examiner la phase experte de réception du Nouveau cinéma allemand en France. Son étude est cependant marquée par cette orientation journalistique de critique de cinéma. Celle-ci aiguille parfois une analyse normative du paysage cinématographique, discriminant les objets filmiques et les réalisateurs en termes de qualités esthétiques.

Au sein de l'état de l'art français, seul un numéro de la revue germaniste *Allemagne d'aujourd'hui*, paru en 2006, est également entièrement consacré au Nouveau cinéma allemand. Intitulé « *Cinéma allemand, les jalons d'un renouveau* »¹⁴⁷, il est composé d'un regroupement d'articles thématiques disparates, et ne propose pas d'analyse complète des enjeux de la production actuelle. Le titre même de ce numéro révèle l'approche perspectiviste de la recherche autour de cette production. Il fournit cependant un ensemble de directions de recherche pertinentes, en « jalonnant » précisément les éléments de renouveau du paysage cinématographique contemporain. Ce renouveau est présenté par la préface de Jean-Louis Georget, chercheur en études germaniques, comme « *l'actuelle flamboyance du septième art outre-Rhin* »¹⁴⁸. La revue s'attache ainsi à distinguer trois aspects de renouveau, « *d'ordre formel, mais aussi [...] économique et technique* »¹⁴⁹. Ces éléments, nous le verrons, balisent en effet notre étude du cinéma allemand contemporain du point de vue de sa production. Outre des entretiens avec des protagonistes de la sphère de production et d'exportation, ce numéro spécial présente également les évolutions des institutions en charge de la formation aux métiers du cinéma en Allemagne. Il expose aussi le point de vue plus généraliste de Monika Bellan sur la « *“nouvelle vague” du cinéma allemand* »¹⁵⁰, avant de s'intéresser à une comparaison du traitement des thématiques historiques par le cinéma actuel et le Jeune cinéma allemand¹⁵¹. Enfin, il propose des études de cas autour de deux films phares du Nouveau cinéma allemand : *Good bye Lenin !* et *La Chute*.

La composition de ce numéro met alors en lumière les points de fixation de la recherche autour du Nouveau cinéma allemand. Celle-ci s'organise principalement d'une part autour de quelques objets filmiques « événements », dont le succès critique et commercial

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 13

¹⁴⁷ Jean-Louis GEORGET (dir.) *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, Revue Allemagne d'aujourd'hui, n° 176, Presses universitaires Septentrion, Paris, avril juin 2006

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 3

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 4

¹⁵⁰ Monika BELLAN « Berlin et la “nouvelle vague” du cinéma allemand » in *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, *op cit.*, pp. 59 - 68

¹⁵¹ Valérie CARRE « *Le nouveau cinéma allemand et le cinéma actuel : des thèmes communs pour un traitement divergent.* », in *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, *op cit.*, pp. 69 – 88

garantit la visibilité, d'autre part autour de l'étude de la transposition des thématiques historiques, nazisme, ex-RDA et terrorisme d'extrême-gauche notamment.

La recherche française – mais aussi allemande – autour du cinéma contemporain semble se concentrer autour de cette focale historique. La parution en 2013 de l'ouvrage collectif *Le national-socialisme dans le cinéma contemporain*¹⁵² révèle notamment cette orientation actuelle. Hélène Camarade questionne alors un changement de « *paradigme mémoriel dans l'Allemagne réunifiée* »¹⁵³ affectant la représentation cinématographique du nazisme. Ce questionnement constitue un des axes de recherche de notre étude du Nouveau cinéma allemand. L'ouvrage examine ainsi les métamorphoses de la thématique historique en tant que thématique cinématographique depuis la période critique du Jeune cinéma allemand. Eric Dufour rattache aussi exclusivement son analyse du mal dans le cinéma allemand contemporain à la question de la représentation des deux régimes autoritaires allemands, le nazisme et l'ex-RDA.

Cette concentration de la littérature autour des motifs historiques amène à s'interroger sur la place effective de ces motifs au sein du paysage cinématographique allemand, et sur leur lien avec la représentation de tendances sociétales allemandes.

Le survol de cette littérature française consacrée au cinéma allemand pose une question méthodologique fondamentale quant à la définition *a posteriori* unifiée des courants et des mouvances cinématographiques. Elle permet dès lors de s'interroger sur les conditions de possibilité d'une appréhension homogène du Nouveau cinéma allemand : la contemporanéité de ce dernier peut en effet apparaître comme une entrave à sa description scientifique en tant que mouvement filmique cohérent, renforçant une analyse en terme d'hétérogénéité et d'atomisation. La littérature allemande, en effet, ne propose pas non plus d'ouvrages de référence-phare autour du Nouveau cinéma allemand, mais des études partielles et fragmentaires autour de certains de ses aspects¹⁵⁴.

¹⁵² Hélène CAMARADE, Elizabeth GUILHAMON, Claire KAISER (dir.) *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires Septentrion, Paris, 2013

¹⁵³ Hélène CAMARADE « La mémoire du national-socialisme en RFA : essai de périodisation » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, *op cit.*, pp. 19-23, p. 23

¹⁵⁴ Cf exemples d'ouvrages relatifs à des réalisateurs : Volker BEHRENDTS et Michael TÖTEBERG (dir.) *Im Clinch : die Geschichte meiner Filme – Fatih Akin*, Reinbek, Hambournd, 2011 (ouvrage consacré à Fatih Akin) / Johanna SCHWENK, *Leerstellen - Resonanzräume : zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold*, Nomos, Baden-Baden, 2012 (ouvrage consacré à Christian Petzold)

Cf exemples d'ouvrages relatifs à des films : Oliver MEIK *Lola rennt – aber wohin ? : Analyse, Interpretation und theologische Kritik eines postmodernen Films über den Menschen und seine Möglichkeiten*, Peter Lang, Francfort sur le Main, 2002 (ouvrage consacré à *Cours, Lola, cours*), ou encore à des ensembles filmiques : Jana

Paradoxalement, la littérature anglo-saxonne fournit une approche plus globale de ce cinéma allemand contemporain : citons l'ouvrage de Paul Cooke, *Contemporary German Cinema*¹⁵⁵, paru en 2012, qui appréhende les différentes facettes de ce cinéma – économiques, institutionnelles, esthétiques notamment. Cooke remarque que le cinéma contemporain est « *éclipsé* » par la recherche autour du cinéma de Weimar et le Jeune cinéma allemand¹⁵⁶, mais notifie qu'il rencontre des « *niveaux de réussite considérables, qu'on définisse cette réussite en tant que revenus financiers, popularité auprès du public au sein du pays et l'à l'étranger, ou succès critique* »¹⁵⁷. Ces différentes formes de succès appelleraient alors des études plus complètes. Il présente par ailleurs un bref état des lieux de la réception critique du Nouveau cinéma allemand aux Etats-Unis, mais aussi en France, notant un flottement autour de la catégorisation du renouveau observé – en lien avec « *l'ombre* » du cinéma des années 1970. Le cinéma contemporain est qualifié parfois de « *Nouveau nouveau cinéma allemand* »¹⁵⁸ pour se différencier du Jeune cinéma allemand des années 1970 – dont, nous l'avons évoqué, la deuxième vague a parfois été qualifiée de « *Nouveau cinéma allemand* » – parfois de « *nouvelle vague* » en France ou aux Etats-Unis¹⁵⁹. Il étudie également les modes de financement renouvelés de cette filmographie depuis la réunification, ainsi que la question de la transposition filmique des thématiques historiques.

D'autres ouvrages, plus proches des *cultural studies* – qui interrogent les cultures spécifiques dans le cadre de rapports entre groupes sociaux et société – proposent également une étude détaillée du cinéma contemporain. *Cosmopolitan Screen*¹⁶⁰ déploie notamment l'hypothèse d'un cinéma interculturel, transnational et postmoderne dans un cadre historicisé ; hypothèse qu'il s'agira de confronter aux résultats de notre recherche. L'approche des *cultural studies*, cependant, induit un lien marqué *a priori* entre ce cadre culturel historicisé et le développement des mouvements cinématographiques. Elle présente ainsi, dès les prémisses de

HEBERLEIN *Die neue Berliner Schule, zwischen Verflachung und Tiefe : ein ästhetisches Spannungsfeld in den Filmen von Angela Schanelec*, Ibidem, Stuttgart, 2012 (consacré à l'École de Berlin, mouvance auteuriste, et plus spécifiquement à la réalisatrice Angela Schanelec)

¹⁵⁵ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2012

¹⁵⁶ *Ibid* p. 17

¹⁵⁷ *Ibid*, Quatrième de couverture [Traduction effectuée directement depuis le texte en anglais]

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 13. Cooke cite Susanne WEINGARTEN „Wunders never cease“ in *Special spiegel international edition*, 2005 / Ulrich KRIEST, Critique de *De l'autre côté* de Fatih Akin in *Die Welt*, 27 septembre 2007 et Hanns Georg RODEK, Critique de *Sophie Scholl* de Marc Rothemund in *Die Welt*, 12 février 2007

¹⁵⁹ *Ibid*. Cooke cite Bertrant LOUTTE « *Allemagne année 05* » in *Les Inrocks*, 9 février 2005 / Volker CORSTEN « *Fest des deutschen Autorenkinos* », in *Welt am Sonntag*, 19 février 2005 et Dennis LIM « *A german wave* », in *New York Times*, 10 mai 2009.

¹⁶⁰ Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.) *Cosmopolitan Screen - German Cinema and the Global Imaginary – 1945 to present*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007

la recherche, le rapport d'homologie entre cinéma contemporain et culture de l'Allemagne de la réunification – qui impliquerait un « cosmopolitisme » renforcé en Allemagne – comme un fait avéré à déployer. Cette démarche, si elle dévoile des logiques sociales pertinentes, ne correspond cependant pas à notre approche, notamment parce qu'elle ne questionne pas ce rapport d'homologie selon un angle critique, mais axe sa réflexion sur l'appréhension d'une culture spécifique propre à l'Allemagne contemporaine.

Au terme de ce tour d'horizon non exhaustif des études consacrées au Nouveau cinéma allemand, le cinéma allemand contemporain comme domaine de recherche semble s'apparenter à un chantier en cours, nécessitant un élargissement des sources de travail et des analyses de recherche. Dans le cadre de l'examen de notre objet de recherche, les ouvrages présentés ci-dessus fournissent alors avant tout des pistes d'analyse, des indications exploratoires – par exemple par rapport aux modes de financement cinématographique et à la transposition filmique des thématiques historiques. Ils ne constituent cependant pas des études complètes de cet objet, notamment par rapport à la question de la réception spectatorielle de ce cinéma en France, d'où la nécessité d'élargir nos méthodes et nos outils de travail.

Notre séjour de recherche à Berlin, que nous présenterons ultérieurement, a ainsi contribué à la récolte de certaines données lacunaires au sein de la littérature consacré au cinéma allemand contemporain, tandis que notre terrain parisien nous a permis de récolter les données nécessaires à l'examen du Nouveau cinéma allemand comme objet spectatorielle. Par ailleurs, un dossier de travail de l'IEP de Paris en date de 2006, intitulé « *Pour une autre perception du cinéma allemand en France* »¹⁶¹, nous a fourni un corpus très complet d'interviews avec les protagonistes de la sphère d'exportation et de distribution du cinéma allemand en France – critiques de presse, distributeurs, attachés de presse. Ce corpus est venu enrichir notablement notre étude du Nouveau cinéma allemand comme objet exporté.

Le manque d'études complètes consacrées au cinéma allemand contemporain induit ainsi une utilisation renforcée des sources secondaires : documents de travail des différentes institutions, interviews des différents protagonistes du cinéma allemand, études statistiques notamment. Les statistiques culturelles sont cependant très protégées en Allemagne, et leur accès est confidentiel :

¹⁶¹ Dossier de travail réalisé dans le cadre de Master Recherche pour l'IEP de Paris : « Pour une autre perception du cinéma allemand en France », Projet collectif, 2006, disponible sur le site de l'IEP : http://www.dessciences-po.fr/projets_collectifs/pdf/perceptioncinemaallemand.org

« Etant donné que les sociétés de production et de distribution de films ne publient ni leurs bilans annuels ni leurs évaluations de projet (de films), et que les institutions de promotion ne publient pas leurs expertises examinant les moyens utilisés pour la promotion des films de fiction, on ne dispose pas de données exactes pour une analyse. [Cf. aussi Gaitanides, 1999, p. 13] Contrairement aux USA ou à la France, où les chiffres d'affaires et les données sont collectés, exploités et mis à disposition publiquement de façon centralisée, rien de tel n'existe en Allemagne. [Cf. Storm (2000), p. 18] »¹⁶².

Les principales données statistiques autour du cinéma allemand, produites par le SPIO (*Spitzen Organisation der Filmwirtschaft*), ne sont pas accessibles aux particuliers. Notre terrain à Berlin devait ainsi nous permettre, nous le verrons, de récolter certaines de ces données directement auprès des institutions de production. *German Films* et le CNC (Centre National de la Cinématographie) en France publient également une partie de ces statistiques, permettant alors de relativiser cette inaccessibilité statistique.

L'état de la recherche relative au Nouveau cinéma allemand atteste ainsi des angles morts de l'analyse concernant cette mouvance cinématographique, dominée par des approches fragmentaires. Le cinéma contemporain est en effet fréquemment analysé selon un point de vue économique, thématique, esthétique, institutionnel, mais il n'est pas étudié sociologiquement comme un dispositif de médiation entre sphère de production et sphère de réception, comme un objet-médium et transitoire. L'analyse de notre objet d'étude, qui correspond à ce dispositif de médiation, implique alors désormais de nous intéresser au Nouveau cinéma allemand comme objet sociologique, afin de déterminer les approches spécifiques favorisant cette appréhension médiane.

Nous exposons désormais l'état de la recherche relatif à la sociologie du cinéma : ce dernier dévoile une difficulté de constitution de cette sociologie qu'il s'agit de prendre en compte dans le déploiement de notre réflexion.

¹⁶² Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, Fischer Verlag, Munich, 2007, p. 193 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]. Duvvuri se réfère ici à [Michael GAITANIDES, *Erfolgsfaktoren der Spielfilmproduktion, Diskussionsbeiträge der Professur für Betriebswirtschaftslehre, insbesondere Organisationstheorie*, Hambourg, 1999] et à [Sebastian STORM, *Strukturen der Filmfinanzierung in Deutschland*, Postdam, 2000]

I.2.2) Sociologie et cinéma : un « rendez-vous manqué » ?

I.2.2.1) Difficultés de constitution d'une sociologie du cinéma

La sociologie du cinéma ne s'est jamais réellement institutionnalisée en tant que sociologie spécialisée, en Allemagne comme en France, comme le remarque Markus Schroer : « *Si l'on considère l'ensemble des théories, l'étude des films occupe tout au plus une petite niche dans la maison de la sociologie. Il n'y a jamais eu d'institutionnalisation d'une sociologie du film en tant que sociologie spécialisée* »¹⁶³. En tant qu'objet sociologique, le cinéma a de plus rarement fait l'objet d'études systématiques au sein des domaines sociologiques qui lui sont apparentés, à savoir la sociologie de la culture, la sociologie de l'art et la sociologie des médias : « *En sociologie de la culture, de l'art et des médias, l'analyse des films demeure dans l'ombre* »¹⁶⁴. Schroer évoque ainsi un « *désintérêt pour le cinéma* »¹⁶⁵ de la part des grandes théories de l'art qui, selon lui, proviendrait de leur focalisation autour des productions écrites et non visuelles. Les théories de Bourdieu et Luhmann notamment questionnent peu le cinéma, délaissé au profit de la littérature. Casetti évoque ainsi un « *rendez-vous manqué* »¹⁶⁶ entre le cinéma et la sociologie, que Moescher interprète quant à lui comme un état de « *quasi déliquescence* »¹⁶⁷.

En Allemagne l'ouvrage de Dieter Prokop, *Soziologie des Films*¹⁶⁸, constitue un des seuls ouvrages de référence en sociologie du cinéma. Ce texte, jamais traduit en français, se situe dans la lignée du fonctionnalisme structurel de Talcott Parsons. En ce sens, il s'attache avant tout à l'étude des organisations, de la place des individus au sein des structures cinématographiques dans la lignée des études sur la bureaucratie de Max Weber¹⁶⁹. Prokop appréhende le cinéma comme le reflet de mécanismes structurels et distingue différents types d'organisation capitaliste de l'industrie filmique selon les périodes : polypole et pluralisme de marché au début du cinéma, oligopole et domination des grandes firmes à partir des années 1920, et enfin monopole de marché autour de quelques films de prestige. Prokop souligne

¹⁶³ Markus SCHROER (dir.) Einleitung : « Die Soziologie und der Film » in *Gesellschaft im Film*, UVK, Constance, 2007, pp. 7-13, p. 8 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.8 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.9

¹⁶⁶ Francesco CASSETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 1999, p. 13

¹⁶⁷ Olivier MOESCHLER, Recension « Emmanuel Ethis (2005). Sociologie du cinéma et de ses publics » in *Carnets de bord n°10*, Association de l'université de Genève, Genève, décembre 2005, pp. 117-120, p. 117

¹⁶⁸ Dieter PROKOP, *Soziologie des Films*, Fischer Taschenbuch verlag, Frankfurt am Main, 1982

¹⁶⁹ Max WEBER, *Économie et société, Tome 1 : Les catégories de la sociologie*, Pocket, Paris, 2003

cependant que ces phases peuvent se recouper. L'analyse de Prokop, si elle fournit des pistes d'étude sociologique intéressantes, notamment autour des mécanismes de la concentration industrielle de la production, s'éloigne néanmoins de notre démarche de recherche par son approche fonctionnaliste centrée sur les institutions en tant que sous-systèmes sociaux. Elle ne questionne notamment pas le lien entre les formes et thématiques filmiques et leur sphère de production et de réception.

Par ailleurs, les études consacrées à la production cinématographique d'un point de vue sociologique se situent avant tout dans le domaine de la sociologie du travail, et étudient principalement les interactions professionnelles entre les différents métiers du cinéma. L'analyse la plus représentative de cette orientation théorique est l'ouvrage d'Howard Becker *Les mondes de l'art*, paru en 1988¹⁷⁰, qui appréhende les domaines de l'art et de la culture sous l'angle des professions. Il favorise ainsi un élargissement des études consacrées à ces domaines, un décloisonnement des études culturelles jusqu'ici davantage étudiées comme des mondes à part, intrinsèquement. L'art est au contraire un produit collectif issu d'une coopération, très complexe dans le cas du cinéma. Le monde de l'art de Becker est un lieu de circulation, au contraire du champ culturel de Bourdieu, qui dans *Les règles de l'art*¹⁷¹ le définit comme espace de positions¹⁷² : en ce sens il favorise l'étude du fait cinématographique comme fait transitoire. Cependant ce fait cinématographique intervient au sein de l'étude de Becker comme une exemplification spécifique, et ne constitue pas le cœur de la recherche. En outre, si Becker lie analyse de la production, de la diffusion et de la réception, son approche interactionniste tend à privilégier l'examen des réseaux et des conventions en tant que systèmes, lieux de négociation, approche qui ne correspond pas à notre appréhension de l'objet cinématographique comme médium-film.

En France, les rares tentatives pour institutionnaliser une sociologie du cinéma, celles de Pierre Sorlin en 1977¹⁷³ et celles d'Edgar Morin en 1984¹⁷⁴, fournissent des pistes d'analyses fécondes pour explorer le cinéma en tant que fait social : comme représentation du monde social pour Sorlin et comme représentant privilégié de la culture de masse pour Morin.

¹⁷⁰ Howard BECKER, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 2010

¹⁷¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Points, Paris, 1998

¹⁷² *Ibid*, p. 321 : « Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. »

¹⁷³ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, *op cit*.

¹⁷⁴ Edgar MORIN « Sociologie du cinéma » in *Sociologie*, Fayard, Paris, 1984, pp. 387 – 406

Ces textes, cependant, ne donneront pas lieu à l'élaboration d'un domaine de recherche spécialisé, et demeureront relativement isolés au sein de l'espace sociologique.

Sorlin développe ainsi la notion de « **visible** », correspondant à « *ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement* »¹⁷⁵. Ce visible est défini comme une représentation du monde social acceptée à un moment donné, ce que Sorlin nomme une « *idéologie* », c'est-à-dire un « *ensemble de possibilités à l'intérieur duquel s'inscrivent les productions culturelles d'une époque* »¹⁷⁶. Cette définition du visible cinématographique comme un ensemble de possibilités, si elle ne permet pas une analyse transversale du Nouveau cinéma allemand comme médium, permet cependant de questionner sa sphère de production comme espace de représentation des tendances sociales de l'Allemagne contemporaine. L'étude de ce visible repose alors, comme chez Kracauer dans *De Caligari à Hitler*, sur le repérage de constantes, de thèmes généraux, de « *points de fixation [...] dont la réapparition systématique de film en film souligne l'importance* »¹⁷⁷.

Morin, dans son chapitre « Sociologie du cinéma » issu de son ouvrage général *Sociologie*, indique également un rendez-vous manqué entre sociologie et cinéma – voire un « *mépris [...] des sociologies pour le cinéma* ». Il évoque l'aspect jusqu'ici fragmentaire des études lui étant consacrées, qui « *découpe le cinéma en tranches* » en termes de « *moyen de communication, de masse média, de loisir, analyses d'audiences ou de contenus de films* », mais « *rarement [...] comme une institution socio-culturelle* »¹⁷⁸. Or le cinéma, selon Morin, est le médium représentatif de la culture de masse. Par son aspect anthropologique universel, il est susceptible de s'adresser au grand public de la culture de masse, de dévoiler ses projections et ses représentations. Il est en ce sens doté d'une « *puissance sans précédent* »¹⁷⁹.

Ces deux ouvrages sont par ailleurs significatifs de la nature « *d'objet frontière* »¹⁸⁰ du cinéma, c'est-à-dire de son caractère fondamentalement interdisciplinaire, et de la nécessité d'innover les études en sociologie du cinéma par des approches élargies de disciplines voisines. Sorlin, qui annonce une « sociologie » du cinéma, indique ainsi paradoxalement l'intérêt de son approche pour une « histoire du cinéma », en évoquant dans son introduction

¹⁷⁵ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 68

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 241

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 241

¹⁷⁸ Edgar MORIN, « Sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 392

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 400

¹⁸⁰ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, Editions La Découverte, Paris, 2003, p. 8

les « *conditions d'une approche historique de l'audio-visuel* »¹⁸¹ – approche orientée vers sa fonction de représentation du monde social – tandis que Morin déploie une analyse qu'il qualifie d'« *anthropo-sociologique* »¹⁸² de la production et de la réception culturelle à l'époque de la culture de masse, par le biais de l'étude de l'universel qu'il favorise.

Ces approches interdisciplinaires témoignent ainsi de la richesse potentielle des analyses du cinéma en tant que fait social et, par conséquent, sociologique. Jean Lohisse, anthropologue belge et chercheur en communication, publie ainsi en 1969 un ouvrage intitulé *Sociologie du cinéma*¹⁸³ qui se présente, de façon paradigmatique, non pas comme une tentative d'institutionnalisation de la discipline, mais comme un état des lieux des études fragmentaires pouvant être appréhendées comme relevant de la sociologie du cinéma. Il s'agit d'un essai de bibliographie internationale destiné à « *préciser la place des écrits sociologiques dans la masse des recherches très diverses entreprises sur le cinéma* »¹⁸⁴. La définition d'une approche sociologique du fait filmique est alors selon Lohisse une définition en creux, *ex-negativo* : est sociologique une analyse qui n'explore pas le cinéma en lui-même et pour lui-même : « *si [les films, l'industrie cinématographique, les stars] sont étudiés en soi, cette étude ne relève pas de la science particulière qu'est la sociologie* »¹⁸⁵. Cette définition exclut les analyses esthétiques, stylistiques et ontologiques, et notamment les analyses de contenu. C'est pourquoi, selon Lohisse, le tome 3 de l'ouvrage d'André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pourtant intitulé *Cinéma et sociologie*¹⁸⁶, ne recèle en réalité pas de valeur sociologique puisqu'il s'attache principalement à déployer, en tant que critique de cinéma, des analyses normatives des objets filmiques perçus¹⁸⁷, et tend alors à introduire une confusion entre la tâche du critique et celle du sociologue.

Le constat de Lohisse d'une « *riche anarchie* », d'une « *confusion* » qui s'apparente à « *une nécessité de fait* »¹⁸⁸ en sociologie du cinéma, établi en 1969, semble toujours d'actualité aujourd'hui. Comme l'expose également Morin, « *le cinéma se présente comme une totalité confuse* »¹⁸⁹. Près de 40 ans après sa première *Sociologie du cinéma*, Sorlin publie

¹⁸¹ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p.7

¹⁸² Edgar MORIN, « *Sociologie du cinéma* », *op cit.*, p. 395

¹⁸³ Jean LOHISSE, *Sociologie du cinéma, op cit.*

¹⁸⁴ *Ibid*, p.15

¹⁸⁵ *Ibid*, p.4

¹⁸⁶ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome 3 : Cinéma et sociologie*, Editions du Cerf, Paris, 1960

¹⁸⁷ Jean LOHISSE, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 272

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 6

¹⁸⁹ Edgar MORIN, « *Sociologie du cinéma* », *op cit.*, p. 388

en effet en 2015 une *Introduction à la sociologie du cinéma*¹⁹⁰ qui reprend le constat d'études sociologiques « *rares et dispersées* »¹⁹¹. Cette place minoritaire occupée par la sociologie du cinéma au sein des études en sciences sociales est souvent mise en rapport avec la « défaite » du courant sociologique au sein de la constitution de la filmologie comme science du film, initiée en 1947 par Gilbert Cohen-Séat¹⁹². La prédominance progressive des analyses psychologiques, sémiotiques et historiques relègueraient les approches sociologiques au second plan. Lohisse indique ainsi en 1969 que la filmologie « *semble se diriger surtout [vers la psychologie et la psychologie sociale]* » au détriment de « *l'aile sociologique* »¹⁹³ de cette discipline.

Afin de préciser davantage notre posture, portant sur le Nouveau cinéma allemand comme objet de médiation entre sphère de production et de réception, nous proposons ici une brève typologie, non exhaustive, de ces différentes approches sociologiques fragmentées consacrées au cinéma. Cette classification s'apparente non pas à une description complète de l'espace de ces études, mais à une volonté d'opérationnaliser notre domaine de recherche au-delà de la « riche anarchie » caractérisant cet espace, pour reprendre les termes de Lohisse.

Au sein de ces études morcelées, deux grands types d'analyse émergent tout d'abord : les analyses concernant l'étude du média dans son caractère de représentation des phénomènes sociaux, et l'étude de ses publics comme faits sociaux.

Les premiers types d'études s'intéressent à la mise en scène cinématographique des figures du monde social, et appréhendent l'objet filmique comme un reflet de la réalité sociale. Ces études isolent alors un phénomène ou une figure sociale *a priori* et interrogent les évolutions de sa représentation au travers d'études de cas et d'analyses de contenu : représentation de la féminité, de la violence, du communisme, de l'étranger par exemple¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, Paris, 2015

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 8

¹⁹² Cf notamment François JOST, « La sémiologie du cinéma et ses modèles », *op cit.* / Olivier MOESCHLER Recension « Emmanuel Ethis (2005). Sociologie du cinéma et de ses publics », *op cit.* / Leonardo QUARESIMA « De faux amis : Kracauer et la filmologie » in *La filmologie, de nouveau, Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Volume 19, numéro 2-3, printemps 2009, pp. 333-358. Quaresima évoque notamment la « tendance dominante » de la psychologie expérimentale au sein de la filmologie à la fin des années 1950 (p. 349)

¹⁹³ Jean LOHISSE, *Sociologie du cinéma*, *op cit.*, p. 4

¹⁹⁴ Cf notamment, à titre d'exemples : Nathalie BILGER, *Anomie vampirique, anémie sociale : pour une sociologie du vampire au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002 / Roger CAILLOIS, *Quatre essais de sociologie contemporaine : la représentation de la mort, l'usage des richesses, le pouvoir charismatique, le vertige de la guerre*, O. Perrin, Paris, 1951 / Serge CHAUMIER *Tiers inclus / Tiers exclus : Sociologie du rapport au tiers dans les récits théoriques et filmiques sur l'amour*, ANRT, Lille, 1996

Cette approche, de par sa posture inductive, définit ainsi son objet comme le phénomène social dont le cinéma reflèterait les caractéristiques. Son objet d'étude n'est donc pas l'objet filmique comme médium, mais ce phénomène social en lui-même. En ce sens, si cette approche peut innover notre recherche en ce qui concerne l'étude des phénomènes sociaux représentés par le cinéma allemand, elle ne se situe pas au cœur de cette dernière, qui déplace le curseur de l'analyse sur un objet d'étude transitoire, le médium-film. Elle ne permet notamment pas l'examen du Nouveau cinéma allemand comme objet spectatorielle, formé par sa réception en France.

Les études sur le public, parce qu'elles présentent le cinéma comme un nœud de relations entre le médium et les spectateurs, apparaissent alors *a contrario* les plus à même de répondre à notre questionnement initial relatif au caractère « grand public » du Nouveau cinéma allemand.

Nous présentons désormais ces analyses sociologiques centrées sur la réception spectatorielle afin de délimiter plus précisément, au sein de ce domaine de recherche, les approches les plus pertinentes pour l'étude de notre objet de recherche – à savoir les approches de sociologie de la réception, que nous distinguerons ici de la sociologie des publics. Depuis le début des années 2000 cette sociologie de la réception, centrée sur la rencontre effective entre un spectateur indifférencié et l'objet filmique, se développe de plus en plus. En ce sens, l'émergence et la solidification de ce courant constitue un contrepoint à la « déliquescence » de la sociologie du cinéma évoquée par Moeschler.

I.2.2.2) Un domaine de recherche en expansion : Sociologie des publics ou sociologie de la réception ?

L'analyse des publics est, elle aussi, fragmentée et traversée par des courants de recherche conflictuels. La ligne de démarcation qui nous apparaît, dans le cadre de notre interrogation, la plus opérationnelle est celle qui oppose les tenants d'une réception spectatorielle segmentée en classes sociales aux approches transversales appréhendant le public comme un ensemble indifférencié.

Ces deux courants surplombants s'opposent ainsi sur la conceptualisation *a priori* des publics de cinéma. L'approche en termes de groupes sociaux, principalement représentée par

la démarche de l'**homologie structurale bourdieusienne**¹⁹⁵, instaure un rapport d'équivalence entre la structure du public et la structure des classes sociales, et construit sa recherche sur la base de cette division structurelle. Bourdieu formule cette homologie en 1979 dans *La distinction*, en postulant un rapport d'équivalence entre l'espace des positions sociales et l'espaces des styles de vie et des pratiques culturelles :

« L'accord qui s'établit ainsi objectivement entre des classes de produits et des classes de consommateurs ne se réalise dans les consommations que par l'intermédiaire de cette sorte de sens de l'homologie entre des biens et des groupes qui définit le goût : choisir selon ses goûts, c'est opérer le repérage de biens objectivement accordés à sa position et assortis entre eux, parce que situés en des positions grossièrement équivalents de leurs espaces respectifs »¹⁹⁶.

Ce modèle demeure dominant pour l'analyse des pratiques culturelles en France. La sociologie du goût s'appuie notamment sur la notion de « *légitimité culturelle* », corrélée à celle d'homologie structurale, et définit le goût des classes dominantes comme le goût dominant et légitime, que les classes populaires reconnaissent et tentent d'adopter par mimétisme¹⁹⁷.

L'approche indifférenciée met quant à elle davantage l'accent sur l'étude de la confrontation entre visions du monde individuelles et réification filmique. Alors que le premier courant se base sur la prédéfinition de la structure d'un public pour analyser ses pratiques, dans la lignée du modèle de l'homologie structurale¹⁹⁸, le second s'appuie sur une démarche d'enquête inversée, et s'intéresse aux médiations sociales des pratiques individuelles. La focale d'analyse se déplace donc de l'étude du public à celle de la rencontre filmique en elle-même, d'où un glissement sémantique : les théories du « public » se métamorphosent en théories de la « réception ». Comme l'expose Laurence Allard dans son article de référence en date de 1994, il s'agit alors de questionner sémantiquement le concept même de « réception » par rapport à la « *dimension herméneutique de l'appropriation* », c'est-à-dire saisir les « *potentiels sémantiques des œuvres qui viennent nourrir nos*

¹⁹⁵ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979

¹⁹⁶ *Ibid*, p.258

¹⁹⁷ *Ibid*, pp.64-65

¹⁹⁸ Cf notamment les exemples cités par Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français*, La documentation française – Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2000, p. 39. Guy mentionne les enquêtes du Département d'Études et de Prospectives (DEP) du ministère concernant des publics précis de cinéma : jeunes actifs, femmes au foyer, retraités, population ouvrière etc. / Cf également, à titre d'exemple : Hervé GLEVAREC, *La sériephilie : sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*, Ellipses, Paris, 2012

interprétations du monde »¹⁹⁹. La **notion de réception** doit être enrichie : la sociologie de la réception, nous le verrons, prolonge l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss²⁰⁰ quant à la fonction pratique de l'expérience esthétique, et vise à donner corps à la « *figure fantôme* »²⁰¹ du public, dont la rencontre effective avec l'objet cinématographique a longtemps été négligée.

Les théories de la réception apparaissent ainsi les plus pertinentes dans le cadre de notre recherche. Cette-dernière n'est en effet pas initiée par rapport à l'analyse d'un public prédéfini, mais par rapport à la diffusion et à la réception d'un phénomène cinématographique particulier, saisi comme médium vers la conscience spectatorielle.

Par ailleurs, ces théories sont les plus à même de théoriser les catégories de « grand public » et de « média de masse » qui se situent au cœur de notre interrogation autour du Nouveau cinéma allemand. Les deux approches présentées – public segmenté d'une part, réception indifférenciée d'autre part – s'affrontent en effet également quant à la définition du cinéma « populaire ». Pour l'analyse fragmentée, celle-ci correspond aux pratiques culturelles d'une tranche spécifique de la population, la classe populaire précisément²⁰². Le concept de populaire coïncide ici avec un type de public particulier, doté de caractéristiques sociales et professionnelles prédéterminées, et revêt des propriétés segmentantes. Le public de la culture est analysé sous l'angle de la culture légitime.

Aux côtés des analyses d'inspiration bourdieusienne, les *cultural studies* développent aussi, notamment autour des travaux de Stuart Hall²⁰³, une analyse en termes de stratification sociale et de luttes idéologiques. Elles interrogent cependant les marges de manœuvre et la « négociation » des classes populaires par rapport aux interprétations des objets culturels : « *Le décodage au sein de la version négociée renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels, il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (situé), il pose ses propres règles de base – il opère avec des exceptions à la règle* »²⁰⁴. L'étude de la réception des œuvres est ainsi, chez Stuart Hall, « *traversée de contradictions* », et constitue

¹⁹⁹ Laurence ALLARD, « Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication » in *Les théories de la réception*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 65-82, p. 67

²⁰⁰ Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990

²⁰¹ Laurence ALLARD, « Dire la réception », *op cit.*, p. 68

²⁰² Cf notamment, à titre d'exemple : David ULMANN, *La richesse déployée et détruite dans l'imagerie contemporaine, sociologie de l'usage et de la réception des films d'action à grand spectacle par des adolescents d'origine populaire*, ANTR, Lille, 2004

²⁰³ Stuart HALL, « Codage / Décodage » in *Les théories de la réceptions*, *op cit.*, pp. 29-38

²⁰⁴ *Ibid*, p. 38

en ce sens – tout en se situant dans la lignée des analyses axées autour de l'étude du public des classes sociales – une pierre de touche de l'homologie bourdieusienne. Emmanuel Ethis et Esquenazi, au sein de leur *Sociologie des publics* respectives²⁰⁵, soulignent que l'analyse des *cultural studies* de Richard Hoggart autour de la culture populaire, *La culture du pauvre*²⁰⁶, favorise un dépassement de la stratification économique par l'attention portée à « *l'expérience culturelle proprement dite* »²⁰⁷, dans la mesure où les classes populaires déploient une « *attention oblique* », une « *consommation nonchalante* »²⁰⁸ par rapport aux fictions romanesques, auxquelles elles adhèrent « *par éclipses* ».

Si l'analyse interactionniste des *cultural studies* dans le contexte d'une domination sociale de classes ne s'accorde pas avec notre questionnement initial, elle fournit cependant des pistes intéressantes concernant l'interprétation spectatorielle, car elle innerve les études autour de l'espace de réception par son analyse fluide de la rencontre filmique.

L'approche en termes de public indifférencié et de média de masse, qui nous intéresse plus particulièrement ici, envisage – au contraire des approches bourdieusiennes et des *cultural studies* – le « **populaire** » comme une catégorie de public transversale, comme un élargissement de l'espace public culturel. Le populaire n'est plus ce qui correspond aux pratiques et aux visions du monde d'une classe sociale spécifique, mais s'apparente au grand public indifférencié regroupant précisément des individualités apparentées à des classes sociales diverses. Pour Ethis, le cinéma est alors un art intrinsèquement populaire et démocratique, dans sa conception et son principe même : « *son espace social originel est ancré "dans le peuple"* ». Ainsi, qualifier un film de « populaire » ne « *signifie pas qu'il touche uniquement les couches populaires, mais qu'il rencontre auprès de toutes les catégories sociales une grande popularité* »²⁰⁹.

Esquenazi, dans sa sociologie des publics, minore l'opposition entre culture populaire et culture érudite. Selon Esquenazi, qui reprend Passeron, le cinéma et la télévision sont précisément les instances culturelles les plus à mêmes de réduire le poids des hiérarchies sociales : l'homologie bourdieusienne aplanirait cette nuance en analysant la culture populaire sous le seul angle de la domination sociale. Même si Passeron ne délaisse pas entièrement

²⁰⁵ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit. et Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, op cit.

²⁰⁶ Richard HOGGART, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Editions de Minuit, Paris, 1991

²⁰⁷ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, op cit., p. 60

²⁰⁸ Richard HOGGART cité par Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 12

²⁰⁹ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 19

l'analyse en termes de stratification sociale, il la tempère et la nuance en prenant en compte la spécificité des objets filmiques, et en indiquant que « *les comportements des publics ne se réduisent pas à une homologation de la légitimité culturelle, les attitudes sont plus diversifiées que ne peut le prévoir l'état de la hiérarchie sociale* »²¹⁰. Laurence Allard, dans son explicitation du glissement des théories du public aux théories de la réception, présente également cette nouvelle acceptation de la catégorie de populaire : étudier la réception signifie avant tout réduire la distance entre culture d'experts et art populaire. Tout comme Passeron, elle n'évince cependant pas totalement cette distinction : l'abaissement des frontières ne signifie pas que le spectateur perçoit les objets culturels selon un mode indifférencié. Celui-ci distingue au contraire les œuvres « *[qui nous présente] une vision qui nous éclaire sur nous-même.* » des œuvres « *qui méprise notre intelligence* »²¹¹. Allard cite ici Rochlitz, et indique avec lui que cette distinction « *ne coïncide nullement avec la hiérarchie traditionnelle entre art de masse et art de qualité, puisque elle traverse la création artistique, des beaux-arts aux productions de la culture de masse* »²¹². La sociologie de la réception n'occulte donc pas entièrement les lignes de fracture traditionnelles qui traversent les études sur l'art, mais les déplace, les recule en arrière-plan de son analyse.

Les analyses de Morin présentent également l'avènement de la culture de masse, nous l'avons évoqué, comme le catalyseur d'un aplanissement de l'opposition entre culture populaire et culture cultivée. Le cinéma, en tant que vecteur premier de la culture de masse, joue alors un rôle prépondérant dans cette évolution : « *le cinéma fut le premier à rassembler dans ses circuits les spectateurs de toutes classes sociales urbaines et même paysannes* »²¹³. Le cinéma favorise un nivellement des « *appartenances professionnelles ou sociales* »²¹⁴, et la culture de masse englobe la culture populaire. L'opposition classique entre « *culture des cultivés* » et « *culture de masse* » – c'est-à-dire entre la « *qualité et la quantité, la création et production, la spiritualité et le matérialisme, l'esthétique à la marchandise, l'élégance et la grossièreté, le savoir et l'ignorance* »²¹⁵ – doit être remise en cause par l'universalité potentielle de cette culture de masse. Le cinéma entretient ainsi un rapport intrinsèque aux formes consensuelles de la culture, puisque la recherche du grand public implique la

²¹⁰ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 64

²¹¹ Laurence ALLARD, « Dire la réception », *op cit.*, p. 77

²¹² *Ibid*

²¹³ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, p. 52

²¹⁴ Edgar MORIN, « Sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 378

²¹⁵ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, p. 29

recherche d'un dénominateur commun. La différenciation des publics chez Morin ne correspond donc pas à celle des classes sociales.

Le cinéma devient ici un objet d'étude sociologique non plus parce qu'il permet de détailler les pratiques et représentations d'un pan de la population, mais parce qu'il se métamorphose en un médium de masse populaire produisant un impact social. Il favorise ainsi *potentiellement* l'ouverture d'un espace de subjectivité hétérogène, composé d'interprétations diverses mais partiellement convergentes. C'est précisément ce décloisonnement supposé des publics au sein de la sociologie de la réception, l'étude du lien entre formes populaires et consensuelles de la culture ainsi que l'analyse de ces interprétations qui nous interpelle ici. Il s'agit d'interroger d'un point de vue critique le constat établi en 2015 par Sorlin d'une impossibilité d'étudier sociologiquement les « *interprétations données aux films par les spectateurs* »²¹⁶ – signalons ici une inflexion de la réflexion de Sorlin, qui dans son ouvrage de 1977 fournit au contraire des pistes d'analyse pour l'étude de ces interprétations.

Sorlin évoque notamment les souvenirs cinématographiques de Sartre, relatés dans ses écrits, comme des expériences « *rêvées* », repensées *a posteriori* et, en ce sens, non analysables sociologiquement car ne correspondant pas à sa pratique réelle. Ce point de vue de Sorlin concernant l'invalidité scientifique des interprétations spectatorielles semble alors revêtir un caractère normatif quant aux propos relatifs au cinéma, considérés comme trop éloignés de la « réalité » de la pratique pour être étudiés scientifiquement. Ce jugement normatif du récit des expériences filmiques paraît raviver une conception de ces dernières en termes d'irrationalité et d'abstraction. Les pratiques culturelles, *in fine*, ne seraient pas assez concrètes ni objectivables pour donner lieu à un récit analysable sociologiquement, elles dépendraient trop de l'imaginaire individuel pour être recevables. Cette analyse isole ainsi les raisons d'agir et les visions du monde liées au cinéma des autres sphères de pratiques sociales – comme, par exemple, la sphère professionnelle, souvent présentée comme plus objectivable car plus « concrète ». En ce sens, elle ne prend pas en compte le caractère également partiellement reconstruit *a posteriori* des récits concernant ces autres sphères d'expériences. Par ailleurs, elle établit un rapport d'erreurs avec le discours individuel, et annihile ainsi l'étude sociologique de la quête de sens individuelle autour des expériences filmiques en la présentant comme inexacte. Or, les études de réception mettent précisément en évidence la pertinence de la prise en compte de ce caractère réflexif et « second degré » des récits de

²¹⁶ Pierre SORLIN, *Introduction à la sociologie du cinéma, op cit.*, p. 42

pratiques cinématographiques pour une analyse des publics. L'objet filmique comme objet spectatorial est justement partiellement constitué par le spectateur, qui reflète cette objectivation par sa mise en récit.

L'approche du populaire en termes de média de masse destiné à un public indifférencié, s'appropriant subjectivement la réception d'une œuvre filmique, nous semble alors la plus à même, au sein des analyses fragmentées de la sociologie du cinéma, de questionner les discours *a priori* convergents autour de la qualité et de l'accessibilité du Nouveau cinéma allemand. Au sein de ces théories de la réception, nous verrons par ailleurs que la réception est envisagée selon une dialectique conformisme / individualisation de la perception. Il s'agit alors de questionner les implications de la définition du public en termes de masse indistincte, et d'interroger l'analyse heuristique de ce grand public indifférencié, appréhendé sous un angle à la fois autonome et hétéronome.

Notre tour d'horizon des théories sociologiques du cinéma nous a ainsi amené à constater d'une part l'absence d'une sociologie du cinéma institutionnalisée, d'autre part une prévalence – au sein des études fragmentaires existantes – des études centrées soit sur l'analyse de la représentation d'un phénomène social prédéfini, soit sur l'examen des pratiques filmiques d'un public lui aussi prédéterminé.

Or ces approches sociologiques ne favorisent pas l'étude du Nouveau cinéma allemand comme fait transitoire, dispositif de médiation, d'où la nécessité, au-delà de l'exploration plus approfondie des théories de la réception que nous allons désormais présenter, d'élargir nos méthodes et nos références scientifiques. Nous exposerons par la suite les modalités de cet élargissement, élaboré autour des études sur la culture de l'École de Francfort. Ces dernières fournissent de nombreuses pistes pour l'étude de l'objet cinématographique en tant que nœud de relations entre espace de réception et conscience spectatorielle – notamment les études de Kracauer consacrées à l'expérience filmique, traduites récemment²¹⁷.

Afin d'explicitier cette démarche théorique et empirique, nous proposons en premier lieu un examen plus détaillé des notions et des outils des théories de la réception opératoires dans le cadre de notre questionnement.

²¹⁷ Cf notamment Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, *op cit.*

I.2.3) Corpus théorique de la recherche : vers une sociologie critique du cinéma

I.2.3.1) Sociologie et théories de la réception : l'expérience spectatorielle entre catégorisations indigènes et contrat cinématographique

a) L'apport de la socio-démographie pour l'analyse des expériences spectatorielles

La sociologie de la réception comprend tout d'abord un courant sociodémographique, qui déploie principalement des analyses quantitatives de fréquentation des salles de cinéma, mais produit aussi des statistiques et des analyses quant aux autres formes de réception de l'objet filmique – DVD, télévision etc. Cette approche est surtout représentée par les enquêtes du ministère de la culture fournies par le département des études, des enquêtes et de la prospective (DEPS). Depuis 1970, le ministère réalise en effet régulièrement l'enquête *Pratiques culturelles* destinée à fournir un socle de données statistiques et quantitatives aux chercheurs : ces enquêtes, réalisées à cinq reprises – 1973, 1981, 1988, 1997, 2008 – portent « sur les différentes formes de participation à la vie culturelle (...) tout en accordant une large place aux usages des médias traditionnels »²¹⁸.

Dans le cadre des pratiques cinématographiques, le ministère a commandité une recherche plus spécifique concernant la « culture cinématographique des Français »²¹⁹, paru en 2000 sous la direction de Jean-Michel Guy. Cette étude constitue alors l'un des socles des analyses qualitatives de la sociologie de la réception, car elle fournit des pistes de recherche quant aux catégorisations spectatorielles indigènes constituant le cœur de ces analyses. La notion de « *culture cinématographique* » – si elle est définie comme non « évidente », ambiguë – semble en outre paradigmatique de l'inflexion récente des études consacrées aux publics, désormais davantage tournées vers l'examen de la réception et non plus de la formation et des comportements de ces publics. L'objet de l'enquête – cette culture cinématographique – est présentée comme la « *formation et la transmission des contenus culturels* », et non plus seulement comme « *l'usage des dits contenus, ou les conditions d'accès aux biens et services culturels auxquels sont consacrées les études [...] sur les pratiques culturelles et les publics* »²²⁰. Le rapport indique ainsi avoir observé des « *“rapports au cinéma” individuels* » qui, s'ils sont hétérogènes, peuvent être « *regroupés en*

²¹⁸ Cf présentation des enquêtes « Pratiques culturelles des Français » sur le site Internet du ministère : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/>

²¹⁹ Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français*, op cit.

²²⁰ *Ibid*, p. 17

types »²²¹ : cette démarche de catégorisation idéal-typique²²² correspond alors à une volonté de « sociologiser », pourrait-on dire, la réception cinématographique. L'analyse s'oriente par conséquent vers la quête de sens, vers la place du cinéma au sein des consciences individuelles, et favorise l'étude du caractère réflexif, déclaratif, des pratiques et non leur saisie directe, immédiate : « *ce n'est pas le "goût" réel que l'on cherche à comprendre mais "la déclaration d'un goût"* »²²³. Les conclusions de l'enquête relaient en outre l'aplanissement de l'opposition entre culture érudite et culture populaire attesté par les théories de la réception : « *Même si tous les films populaires ne sont pas "artistiques", ni tous les films "artistiques" populaires – quelle que soit la définition de ces deux qualificatifs – il existe assez de films réunissant les deux qualités pour atténuer le conflit potentiel entre "l'art" et le "peuple": le cinéma est par excellence un art populaire* »²²⁴.

En ce sens, cette enquête du ministère constitue un des prémisses de la sociologie de la réception, qui se développe depuis les années 2000 principalement autour des travaux d'Emmanuel Ethis. Ethis et Esquenazi citent ainsi tous deux le même passage de cette enquête en le présentant comme une des bases de leurs analyses : « *Un continuum de références plus ou moins partagées court en effet entre les pôles [de la culture savante et de la culture populaire]* »²²⁵. Ethis évoque notamment l'intérêt « *sociologique* » de cette étude, qui ne part pas d'une définition « *a priori* »²²⁶ de la culture cinématographique.

La sociologie de la réception élabore depuis peu des outils empiriques et théoriques innovants pour appréhender concrètement les expériences cinématographiques. Elle fait ainsi écho à l'appel formulé par la conclusion de cette enquête sur la culture cinématographique : « *Notre approche sociodémographique de la culture cinématographique trace un cadre, mais*

²²¹ *Ibid*, p. 19

²²² La formation des idéaux-types comme outils sociologiques est exposée par Max Weber comme une exagération et un réagencement de la réalité empirique « *diffuse et discrète* » : « *On obtient un idéaltype en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène* ». [Max WEBER, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Agora Pocket, 1992, p. 52] Le tableau peint par les idéaux-types ne correspond donc pas à la réalité ontologique mais est une accentuation de ses traits saillants. Spurk note ainsi des « *ressemblances frappantes* » entre la « *figure* » adornienne et l'idéal-type wébérien, qui se présentent tous deux comme des dépassements des matériaux empiriques destinés à guider leur compréhension sociologique. [Jan SPURK, *Du caractère social*, Parangon, Lyon, 2007, pp. 111, 112]

²²³ Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français*, *op cit.*, p. 113

²²⁴ *Ibid*, p.198

²²⁵ Passage cité par Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op cit.*, p. 105 et par Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, *op. cit.*, p. 27

²²⁶ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op cit.*, p. 102

c'est par une [...] sociologie de la réception filmique qu'il faudrait la compléter pour comprendre en quoi le cinéma construit des significations »²²⁷.

b) Généalogie des notions de la sociologie de la réception : esthétique, sémiologie et phénoménologie

Afin de déployer cette analyse sociologique de la réception et de l'objet filmique comme objet spectatorial, Ethis s'appuie sur des références interdisciplinaires diversifiées – indiquant de nouveau la nécessité d'élargir les études sociologiques autour du cinéma à d'autres domaines de recherche. Il convoque, outre les analyses pionnières de Sorlin en sociologie du cinéma, les études sémiotiques de Christian Metz ainsi que les théories littéraires d'Umberto Eco et Hans Robert Jauss. Ces analyses littéraires sont notamment les premières à s'être penchées sur la notion même de réception afin de questionner la production de l'œuvre non plus seulement du point de vue du créateur, mais également du point de vue du récepteur. Elles se situent dans la lignée de l'article fondateur de Roland Barthes annonçant « *la mort de l'auteur* »²²⁸ et annonciateur de l'évolution de l'analyse littéraire, jusqu'ici centrée sur l'étude de l'œuvre en tant que pure expression de l'écrivain.

Toutes ces études soulignent avant tout le caractère contractuel de la réception esthétique, c'est-à-dire le lien à la fois autonome et hétéronome entre l'œuvre esthétique et son récepteur. Elles mettent également en évidence la fertilité de l'étude du « genre » en tant que notion relationnelle et catégorie spectatorielle.

Notre présentation de ces théories de la réception est alors principalement orientée autour de l'application au domaine de la sociologie du cinéma de ces catégories réceptives, et de leur conversion en termes de « contrat cinématographique » et de « genre filmique ». Nous proposons ici un tour d'horizon des principales notions opérationnelles dans le cadre de l'étude de notre objet de recherche. Après avoir exposé leur intérêt pour une sociologie du cinéma axée sur la réception, nous récapitulerons leur apport pour l'analyse du Nouveau cinéma allemand comme dispositif de médiation entre sphère de production et sphère de réception.

²²⁷ Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français, op cit.*, p. 303

²²⁸ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » in *Revue Manteia* n°5, Marseille, 4^{ème} trimestre 1968, pp. 12-17

i) L'esthétique de la réception de Jauss comme « humus sociologique » : horizons d'attente et contrat cinématographique

Ethis prolonge et déploie avant tout les écrits de Jauss et de l'École de Constance consacrés à l'esthétique de la réception littéraire²²⁹. Il opère alors une double transposition scientifique de ces écrits : d'une part dans le domaine sociologique, d'autre part au niveau de l'objet cinématographique.

Ethis et Pedler qualifient ainsi un des concepts clefs de Jauss, les « **horizons d'attente** », comme un « *bel humus sociologique* » favorisant un dépassement de l'analyse des publics en termes sociodémographiques fragmentés : « *l'articulation des horizons jaussiens offre théoriquement l'apparence d'un bel humus sociologique pour qui voudrait rompre les structures d'une morphologie classiquement négociée autour des âges, de l'appartenance géographique, des revenus économiques, des niveaux de diplômes et autres rigides armatures sociodémographiques* »²³⁰. Pour Jauss l'espace de réception est en effet traversée par un triple horizon d'attente²³¹ : social, littéraire et individuel. Ce triple horizon d'attente constitue alors un système de référencement analysable par les sciences sociales : « *le système de références objectivement formulable [...] résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne* »²³².

Le récepteur, face à l'œuvre, mobilise ainsi trois niveaux d'expériences préalables tout en opérant une synthèse perceptive active et renouvelée par rapport à cette œuvre. La réception de cette dernière dépend d'une part du « genre » auquel le récepteur l'affilie, et de sa connaissance antérieure des propriétés de celui-ci. Elle découle ensuite de l'interférence notifiée entre cette œuvre et une série d'œuvres antécédentes auxquelles elle peut être rattachée – ce qu'Ethis traduit par « *l'interfilmicité* »²³³ dans le cadre de la réception cinématographique. Elle relève enfin de son insertion au sein de la vie quotidienne et des

²²⁹ Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op cit.

²³⁰ Emmanuel PEDLER et Emmanuel ETHIS, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique » in *Les théories de la réception*, op.cit., pp. 85-103, p. 93

²³¹ Jauss emprunte lui-même la notion d' « horizon d'attente » à Mannheim et à l'herméneutique littéraire. Cf Jacques LEENHARDT, « Théorie de la communication et théorie de la réception » in *Les théories de la réception*, op.cit., pp. 41-48, p. 45

²³² Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op cit., p. 49

²³³ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, op cit., p. 61

expériences subjectives des individus. L'œuvre est ainsi une potentialité, un « *squelette* »²³⁴ dont la réception est conditionnée par ces horizons d'attente : la rencontre entre l'objet esthétique et la conscience individuelle est à la fois autonome et hétéronome, personnelle et collective, elle renvoie d'une part aux propriétés intrinsèques de l'œuvre et d'autre part aux expériences individuelles.

L'affiliation phénoménologique de Jauss questionne alors le caractère typifié, routinier, de ce monde vécu, de ce monde-de-la-vie husserlien [*Lebenswelt*]²³⁵, c'est-à-dire du monde tel qu'il est perçu, du monde subjectif. Le monde-de-la-vie est aussi le monde social dans lequel les consciences sont immergées. Cette parenté phénoménologique favorise, ainsi que l'expose Fabiani, « *l'existence d'un espace virtuel de l'œuvre* » : « *Les théories de la réception [...] ont eu le grand mérite d'acclimater la notion d'horizon d'attente héritée de la phénoménologie à notre conception de l'existence d'un espace virtuel de l'œuvre sans laquelle elle se trouve dépourvue de toute possibilité de signification* »²³⁶. Jauss, puis Ethis, appréhendent ainsi l'œuvre comme une appropriation, en reprenant l'idée husserlienne d'une conscience de la lecture des œuvres. L'expérience esthétique est une expérience vécue au sens phénoménologique du terme. Le texte littéraire appelle *nécessairement* la perception et la compréhension, il interpelle le récepteur qui devient actif. L'art est une exploration de l'existence individuelle, et les « *potentiels sémantiques d'une œuvre viennent nourrir les interprétations du monde* »²³⁷. La mise en rapport des trois horizons détermine alors la fonction de création sociale de l'œuvre.

Jauss reformule donc la question de l'influence de l'art sur la société en postulant une continuité entre sphère esthétique et sphère pratique. La réception de l'œuvre contient en effet en germe la possibilité d'une innovation par rapport aux visions du monde individuelles chez Jauss. L'expérience esthétique est définie comme un « *horizon du monde réel* », une « *enclave* », un « *vécu à l'intérieur du vécu* » qui se positionne « *en relation d'opposition (libération de...) et de finalité (libération pour...) avec le contexte de la vie réelle et de ses motivations.* »²³⁸ Pour l'activité réceptrice, l'œuvre est saisie comme une « *possibilité de renouveler sa perception du monde.* »²³⁹ Sa perception détient alors une valeur exploratoire primordiale pour la conscience individuelle : Jauss s'oppose ici au reproche d'abstraction

²³⁴ *Ibid*, p. 61

²³⁵ Cf Edmund HUSSERL, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Gallimard, Paris, 1976

²³⁶ Jean-Louis FABIANI, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 216

²³⁷ Laurence ALLARD, « Dire la réception », *op cit.*, p.67

²³⁸ Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Allia, Paris, 2007, p. 20

²³⁹ *Ibid*, p. 22

souvent formulé à l'encontre de l'art, notamment par Gadamer²⁴⁰. Cette fonction exploratoire caractérise au contraire l'œuvre comme un élément à part entière de la praxis sociale, valorisée également pour sa fonction cognitive. Jauss nuance cependant son analyse en avançant « *l'ambiguïté fondamentale de toute expérience esthétique* », c'est-à-dire porteuse à la fois de normes « *progressives* » et « *régressives* »²⁴¹. La réception esthétique est par ailleurs en partie tributaire d'un consensus social : cependant, ce rapport entretenu par l'individu au consensus est un rapport contractuel et non déterministe selon Jauss, qui reprend l'analyse de l'exemplarité de Kant comme exemplarité ouverte, comme orientation et non comme imposition²⁴². Les catégories esthétiques, tout comme par la suite les catégories filmiques chez Ethis, deviennent des catégories intermédiaires d'entre-deux, des guides flexibles pour le récepteur.

Ethis, à la suite de Jauss, définit lui aussi le film comme une potentialité, un « squelette » qui prend chair avec l'interprétation sous l'effet de la « *vibration spectatorielle* »²⁴³. Sa notion de « *contrat cinématographique* » reprend alors au niveau filmique la conception contractuelle de Jauss – dérivée de Kant²⁴⁴ –, en mettant l'accent sur son caractère relationnel, réflexif et second degré de la réception filmique. Ethis, reprenant l'idée de Durkheim selon laquelle « *tout n'est pas contractuel dans un contrat* »²⁴⁵, instaure un lien conditionné mais indirect entre les films et le public. Le contrat cinématographique est alors lié à un triple horizon d'attente, cette fois-ci filmique, et s'articule par conséquent autour de la notion de « genre filmique », d'interfilmicité et de monde vécu subjectif. Les notions réceptives sont appréhendées non comme des concepts clos et fermés, mais comme des notions liantes entre production et réception, des complexes théoriques transversaux. La subdivision de la notion de genre filmique effectuée par Ethis, que nous avons évoquée dans la présentation de notre objet d'étude, correspond ainsi à la première échelle des horizons d'attente développée par Jauss.

Le deuxième élément de ces horizons d'attentes, l'interfilmicité, s'organise en partie selon Ethis autour de la notion de « *carrière de spectateur* »²⁴⁶, qui permet au récepteur de

²⁴⁰ *Ibid*, p. 54

²⁴¹ *Ibid*, p. 68

²⁴² *Ibid*, p. 75

²⁴³ Emmanuel PEDLER et Emmanuel ETHIS, « En quête de réception », *op.cit*, p. 88

²⁴⁴ Kant est cité par Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, *op cit.*, p. 72 : « *Chacun attend et exige de l'autre qu'il tienne compte de cette communication universelle, en quelque sorte en vertu d'un contrat originnaire dicté par l'humanité elle-même.* »

²⁴⁵ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op cit.*, p. 68

²⁴⁶ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps*, *op.cit*, p. 49

classifier les films, de constituer des séries de réalisations et ainsi de conditionner sa rencontre avec l'objet cinématographique. Cette carrière de spectateur dépend du « *patrimoine cinématographique* », entendu ici comme notion spectatorielle: « *c'est sur la fréquentation de cet [univers du discours filmique] que l'on construit notre carrière de spectateurs, une carrière qui nous est propre et dont on façonne les empreintes d'un film à l'autre* »²⁴⁷. La qualité de médium de l'objet cinématographique, qui occasionne une rencontre entre films et spectateurs, est ici décrite sous l'angle d'un « *acte de communication complexe où se croisent les "horizons d'attente" des publics avec les qualités intrinsèques des œuvres qu'ils fréquentent* »²⁴⁸. La concrétisation de l'objet filmique par le récepteur tient alors compte à la fois des formes et des motifs filmiques de l'œuvre, mais aussi des pré-catégories de la mémoire spectatorielle. Ces concrétisations, par ailleurs, sont selon Jauss certes « *multiples* », mais pas « *déclinables à l'infini* »²⁴⁹: la qualité contractuelle de la réception implique précisément que le film détient une « *part communicante* » – détectée au sein des discours spectatoriels par l'expression « *ça nous parle* » – qui peut être identifiée et identifiable, au-delà des divergences d'interprétations suscitées par le film.

ii) L'analyse littéraire d'Eco : esthétique de la sérialité, typologie de la mise entre guillemets et pacte fictionnel

En outre, l'aspect contractuel de la réception filmique au sein de la sociologie du cinéma peut être rapproché de certaines notions de réception littéraire déployées par Umberto Eco, et qui mettent également l'accent sur le second degré de cette réception. Eco élabore ainsi un « *double lecteur modèle* »²⁵⁰ c'est-à-dire une typologie de réception entre d'une part un lecteur « *naïf* », d'autre part un lecteur « *averti* ». Ces deux lecteurs étant des idéaux-types, le lecteur se situe toujours sur une échelle réflexive entre lecteur-naïf et lecteur-averti. En ce sens, il développe une forme de double conscience quant aux mécanismes de cette réception contractuelle : il exerce un second degré permanent qui se traduit par une « *typologie de la mise entre guillemets* »²⁵¹. Celle-ci est liée pour Eco aux formes sérielles de la culture de masse, qui s'organise comme nœud entre répétitions et innovations, séries et chocs : Eco définit ce nœud relationnel comme une « *esthétique de la sérialité* »²⁵². Le récepteur n'est

²⁴⁷ *Ibid*, p. 49

²⁴⁸ *Ibid*, p. 49

²⁴⁹ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op cit.*, p. 68

²⁵⁰ Umberto ECO, « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne » in *Les théories de la réception*, *op.cit.*, pp. 9-25, p. 18

²⁵¹ *Ibid*, p. 21

²⁵² *Ibid*, p. 20

alors « *pas dupe* » de cette sérialité : il sait que ce qui lui est proposé n'est pas complètement nouveau, mais il joue le jeu de cette « *fausse nouveauté* ». L'hélice de la réception est double : le lecteur réflexif saisit non seulement le contenu du message, mais aussi « *la manière dont le message transmet ce contenu* »²⁵³. Les médias, et notamment le médium-film, semblent ainsi faire référence au monde ontologique, mais en réalité ils se réfèrent davantage aux messages et aux connaissances véhiculés par les autres médias.

Le double lecteur modèle peut donc être décliné, dans le cadre de notre recherche, en « **double spectateur modèle** », **spectateur naïf** et **spectateur averti**, ce qui favorise un enrichissement de la dialectique entre spectateur profane et expert, évoquée en introduction. Par ailleurs l'esthétique de la sérialité est apparentée à une autre notion étudiée par Eco, et féconde pour l'analyse de notre objet comme médium : le « **pacte fictionnel** » – terminologie qui indique elle aussi le caractère contractuel de la réception. Le pacte fictionnel est défini par Eco, à la suite de Coleridge, comme une « *suspension de l'incrédulité* » : « *le lecteur doit savoir que ce qui lui est raconté est une histoire imaginaire, sans pour autant penser que l'auteur dit un mensonge. [...] Nous acceptons le pacte fictionnel et nous faisons semblant que ce qui nous est raconté s'est réellement passé* »²⁵⁴. Le double lecteur modèle et l'esthétique de la sérialité pourraient ainsi être définis comme une occurrence du pacte fictionnel, qui se présente comme un contrat induisant un rapport de croyance, de vraisemblance mais non un rapport de vérité entre le récepteur et l'œuvre.

iii) Metz et la sémiologie du cinéma : vraisemblable cinématographique et savoir iconique

Ces questionnements peuvent alors être enrichis par la notion de « **vraisemblable cinématographique** »²⁵⁵ développée par Metz en sémiologie du cinéma. Ethis reprend notamment le concept de « **moi fictionnalisant** »²⁵⁶ développé par Metz, qui définit la perception comme une réalité au second degré, une « *impression de réalité* »²⁵⁷ liée au caractère analogique de l'image filmique. La perception, en tant que vraisemblance, s'apparente chez Metz à une forme de censure inconsciente des possibilités offertes par le monde ontologique, à une « *réduction du possible* » : « *Le vraisemblable est dès l'abord*

²⁵³ *Ibid*, p. 18

²⁵⁴ ECO traduit et cité par Elena DI PEDE, *Au-delà du refus, l'espoir : Recherches sur la cohérence narrative de Jr 32-45 (TM)*, Walter de Gruyter, Berlin, 2005, p. 103

²⁵⁵ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma, Tome I*, Klincksieck, Paris, 2003, p. 233

²⁵⁶ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps, op cit.*, p. 139

²⁵⁷ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma, op cit.*, p. 13

réduction du possible, il représente une restriction [...] parmi les possibles réels, il est d'emblée censure : seuls "passeront", parmi tous les possibles de la fiction figurative, ceux qu'autorisent des discours antérieurs »²⁵⁸. La perception est avant tout conditionnée par ce qui est vraisemblable, possible à un moment donné. La sphère artistique, d'autre part, subit un décalage par rapport à l'espace des possibles offert par la société : les possibles cinématographiques ne sont donc pas simultanés par rapport aux possibles sociétaux. Metz évoque un phénomène de digestion artistique, un temps d'attente entre ce qui est possible dans une société et ce qui est représentable cinématographiquement²⁵⁹. Metz indique ainsi que la vraisemblance cinématographique crée une connivence avec le spectateur, sur la base d'une « *réitération du discours* »²⁶⁰ : en ce sens elle se présente comme un concept dual, puisque que la vraisemblance sociale doit être distinguée de la vraisemblance « dans son genre ». La notion de genre se situe, ici encore, au cœur de l'analyse de la relation entre le spectateur et l'objet filmique. La seconde couche de la vraisemblance, liée à ce genre en tant que catégorie à la fois autonome et hétéronome pour le spectateur, s'approche alors du plaisir de l'expert, qui reconnaît et maîtrise ces catégorisations, et instaure une forme de jeu autour de l'interfilmicité. Nous retrouvons ici l'analyse des catégories filmiques comme faits transitoires, discursifs, acquérant cependant une signification perceptive car elles peuvent potentiellement « *baliser le terrain* »²⁶¹ de l'appréhension de l'objet spectral.

Le vraisemblable est également, chez Metz, lié à une sémiologie du stéréotype, car il questionne l'évidence du « c'est ainsi », et les mécanismes de fausse nature, de connaissance par la reconnaissance. Le lien entre vraisemblable, stéréotype et genre filmique est alors interrogé par Metz par le biais de la notion de « *savoir iconique* »²⁶² permettant de repérer des « *images-types* » : Metz cite notamment la statue de la liberté symbolisant la ville de New York, les rues d'une médina arabe indiquant, par exemple, que l'action ne se déroule pas à Hong-Kong, etc. Ce savoir iconique est alors « *entièrement affaire d'apprentissage* », mais il est souvent présenté comme allant de soi. Le savoir iconique, lié au vraisemblable cinématographique, interroge ainsi de nouveau le caractère à la fois réitératif et innovant de la perception filmique, témoignant de l'apport de la sémiologie pour une analyse sociologique du cinéma et de sa réception.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 231

²⁵⁹ *Ibid*, p. 238

²⁶⁰ *Ibid*, p. 238

²⁶¹ Jean-Louis LEUTRAT, « Sur la terre comme au ciel », *op cit.*, p. 202

²⁶² Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma, Tome II*, Klincksieck, Paris, 2003, p. 146

**iv) L'apport pionnier de la sociologie du cinéma de Sorlin :
rumeur cinématographique, effet cinéma et double temps de la
réception**

Le vraisemblable de Metz s'apparente par ailleurs au « visible » de Sorlin, qu'Ethis cite également comme une notion féconde pour l'analyse du cinéma en tant qu'objet spectatorielle. Si Sorlin, nous l'avons évoqué, est méfiant quant aux études relatives à l'interprétation des spectateurs de cinéma, il fournit cependant dans son ouvrage de 1977 des pistes quant à l'étude des catégories filmiques comme notions spectatorielles de second degré, à analyser « de biais » pourrait-on dire.

Il prend alors l'exemple du « néoréalisme italien » comme notion devant être « *prise au sérieux* » non pas par rapport à ce qu'elle révèle des films, mais par rapport à ce qu'elle dévoile de la « *relation du public au cinéma* »²⁶³. Celle-ci est alors d'une part influencée par les mécanismes de patrimonialisation filmique, d'autre part par la « *rumeur cinématographique* » qui se constitue en périphérie de l'objet cinématographique, et qui correspond au « *travail de mise en relief du produit filmique auquel se livrent les organisateurs de festival, les jurys, les chroniqueurs, les animateurs de ciné-clubs, les conférenciers, les enseignants qui se consacrent au cinéma* »²⁶⁴. La fonction de cette périphérie, pour Sorlin, n'est alors pas tant « *d'éclairer le public* » que de « *faire qu'on parle du cinéma* », d'assurer le « *fond de roulement de la rumeur cinématographique* ». Comme l'expose Sorlin, l'essentiel n'est pas tant de mesurer l'impact effectif de ces critiques et de ces jugements experts sur les choix des spectateurs profanes que de saisir en quoi ces intermédiaires « *font exister le cinéma du dehors, en le prenant comme objet de discours* ». Sorlin évoque également des **effets de « stabilisation »**²⁶⁵ qui agissent tant au niveau de la sphère de production que de la sphère de réception. Ces effets sont des phénomènes d'accoutumance cumulatifs, de routinisation. Sorlin évoque un « *gage de succès* »²⁶⁶ par la répétition et la redondance d'images-types, qui produit des « *effets de reconnaissance* » pour le spectateur qui déploie alors une forme de compétence spectatorielle par des mécanismes de répétitions. Sorlin développe alors une notion de réalisme au second degré proche de la vraisemblance cinématographique de Metz : n'est pas réaliste ce qui est conforme à la réalité, mais ce qui est conforme au savoir antérieur que l'on a de cette réalité²⁶⁷.

²⁶³ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 246

²⁶⁴ *Ibid*, p. 102

²⁶⁵ *Ibid*, p. 96

²⁶⁶ *Ibid*, p. 133

²⁶⁷ *Ibid*, p. 38

Cette approche du cinéma comme objet d'étude sociologique est reprise par Ethis qui questionne notamment la notion d'« *effet cinéma* » de Sorlin. Ce dernier est analysé comme le pouvoir d'interpellation du film, auquel le spectateur répond nécessairement. En ce sens il est analysable sociologiquement, « *au même titre que l'effet livre* »²⁶⁸ précise Sorlin. Il évoque également deux registres de réception, subjectif et didactique, qui impliquent la division du moi en **moi spectatorielle** et **moi didactique** d'une part, et en moi impliqué et distancé d'autre part²⁶⁹. Le spectateur articule alors sans cesse ces deux registres : il est d'une part spectateur, il participe à la fiction qui lui est proposée, et il est d'autre part un récepteur didactique, c'est-à-dire « *appelé à la vigilance, à la réflexivité, à la distanciation, à l'apprentissage* ». La double réception se décline également en réception discursive, argumentée et plus ou moins rationnelle, et en réception imagée, plus délicate à expliciter et à communiquer.

Cette dissection de la notion de réception opérée par Sorlin est alors proche du double temps de la réception, tout d'abord instinctif et intuitif puis réflexif et intellectualisé, et analysé par Ethis comme un des éléments clefs de l'analyse des discours récoltés par le chercheur en sociologie du cinéma. Ethis cite notamment John Dewey et son analyse de l'art comme expérience subjective : « *l'activité artistique correspond toujours au produit d'une première dimension, celle de la tension, de la réaction corporelle, d'une anticipation, et d'une seconde dimension, intellectuelle, réconciliatrice* »²⁷⁰.

c) Bilan : Théories de la réception et Nouveau cinéma allemand

Les notions exposées ci-dessus appréhendent ainsi avant tout la réception comme une rencontre, une interface, une relation entre un objet cinématographique et la subjectivité spectatorielle. Elles favorisent l'analyse de l'œuvre comme interconnexion entre espace de production et de réception, et s'avèrent en ce sens pertinentes pour l'étude du Nouveau cinéma allemand comme médium entre ces deux espaces, et vecteur *potentiel* d'une image renouvelée de l'Autre.

L'expérience filmique se présente comme un entre-deux, comme une zone transitoire entre les propriétés intrinsèques de l'objet, les catégories auxquelles il peut potentiellement être rattaché et le monde vécu du spectateur. Les théories sociologiques de la réception

²⁶⁸ *Ibid*, p. 292

²⁶⁹ Cité et repris par Geneviève JACQUINOT, « Une théorie pour une province marginale du cinéma » in *Christian Metz et la théorie du cinéma, op cit.*, pp. 159-177, p. 160

²⁷⁰ ETHIS Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, op cit.*, p. 88

présentent ainsi cette dernière comme une dialectique complexe entre autonomie et hétéronomie, innovation et répétition, spontanéité et conformisme. L'aspect cognitif et réflexif de la perception cinématographique est étroitement imbriqué au sein d'un nœud référentiel constitué des pré-catégorisations spectatorielles, elles-mêmes à la fois individualisées et collectives. Le cinéma modélise un contrat souple entre l'objet filmique et le spectateur : les modalités réceptives sont guidées, orientées par ces pré-catégorisations et les caractéristiques du film visionné, mais elles ne sont pas entièrement imposées par ces deux instances. L'entre-deux de l'expérience cinématographique est un entre-deux flexible, qui peut prendre la forme d'un consensus ouvert.

Ces notions réceptives et relationnelles favorisent ainsi une étude sociologique de notre objet d'étude, puisqu'elles permettent d'envisager le Nouveau cinéma allemand comme un objet spectral dont les caractéristiques, pour les spectateurs interrogés, sont conditionnées par les deux autres strates de l'objet – le Nouveau cinéma comme objet productif et comme objet exporté – mais également par les pré-catégorisations individuelles et collectives autour de la germanité filmique comme genre. Les multiples questionnements des théories de la réception autour de la notion de genre comme notion spectatorielle seront notamment appliqués ici à la catégorie de « nationalité filmique » en général, et de « Nouveau cinéma allemand » en particulier. Au-delà des genres se rapportant à des thèmes ou à des formes filmiques – films de guerre, western, comédies romantiques etc. –, l'enquête du ministère consacrée à la culture cinématographique propose par exemple, dans sa liste de genres proposée aux spectateurs interrogés, quatre nationalités filmiques : « *films américains, anglais, français et italiens* »²⁷¹. Le « film allemand » ne fait pas partie de cette liste, ce qui semble *a priori* attester de sa position minoritaire au sein de l'espace cinématographique français.

Nous mobiliserons ainsi les notions présentées à plusieurs étapes de notre analyse :

- La place de la cinématographie allemande, historique et contemporaine, au sein des visions du monde spectatorielles sera notamment analysée par rapport à la notion de culture cinématographique de Guy qui induit l'insertion de la réception au sein d'un rapport surplombant au cinéma, notamment au cinéma de patrimoine et aux « classiques ».

²⁷¹ Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français*, op.cit, p. 114 – Tableau n°7 « Les goûts pour les genres de films proposés à partir d'une liste »

- Les horizons d'attente cinématographiques d'Ethis, définis par rapport au genre filmique, à l'interfilmicité et au monde vécu subjectif, seront interrogés par rapport à la perception du Nouveau cinéma allemand. Il s'agira de prendre en compte ces niveaux connexes de réception, conditionnés à la fois par les caractéristiques de la production contemporaine exportée, par les catégories expertes et profanes liées au cinéma allemand – notamment les catégories de l'histoire de ce cinéma exposées plus haut – et par les expériences individuelles. Nous examinerons alors le contrat cinématographique spécifique instauré par le Nouveau cinéma allemand avec sa sphère de réception en France.

- La germanité filmique comme genre se déploie ainsi *potentiellement* avant le visionnage – comme genre dont on parle – et après la rencontre avec l'objet filmique – comme genre perçu. La réception et la perception du Nouveau cinéma allemand seront ainsi analysées selon ces deux temps de la réception distingués par Ethis, et qui s'inscrivent selon Sorlin au sein d'une rumeur cinématographique transformant l'objet filmique en objet discursif. La notion de rumeur cinématographique est alors féconde pour saisir le rôle d'intermédiaire joué par la sphère d'exportation et les discours experts – notamment journalistiques et festivaliers – dans la perception *a priori* et *a posteriori* du Nouveau cinéma allemand par le spectateur. Cette rumeur cinématographique correspond au deuxième niveau d'apparition de notre objet, au sein de l'espace public français. Il s'agira notamment de détecter en quoi elle est en partie initiée et générée par la sphère de production et d'exportation allemande.

- La qualité contractuelle du film, qui favorise selon Ethis une limitation des interprétations spectatorielles, suggère la possibilité de l'élaboration d'idéaux-types wébériens pour l'analyse du Nouveau cinéma allemand comme objet spectral « parlant ».

- Les modalités du pacte fictionnel élaboré par le cinéma allemand contemporain, tant au niveau de sa sphère de production que de sa sphère de réception, seront examinées et mises en rapport avec la typologie idéal-typique proposée par Eco autour de deux pôles de réception, naïve d'une part et avertie d'autre part. Il s'agira également de questionner les registres de vraisemblance, sociale et cinématographique, instaurés par le spectateur envers cette filmographie, selon l'analyse de Metz. Nous examinerons les thématiques et les traitements cinématographiques à la fois *possibles* et *vraisemblables* de cette filmographie d'une part au niveau de sa sphère de production allemande, d'autre part au niveau de sa sphère d'exportation française, et enfin pour le spectateur français. Le film peut être vraisemblable soit parce que l'image qu'il montre de l'Allemagne est perçue comme crédible,

soit parce qu'il est vraisemblable « dans son genre », en tant notamment que « film allemand ».

- L'étude de la réception du Nouveau cinéma allemand peut favoriser le dévoilement d'un savoir iconique (Metz) préalable lié à l'Allemagne – à la fois individuel et collectif. Dans le même temps cette réception peut, précisément, influencer sur les mutations potentielles de ce savoir iconique.

- La dissection de la notion de réception, opérée tant par Sorlin que par Ethis autour d'un moi spectatorial intuitif et d'un moi didacticiel réflexif, sera prise en compte à la fois dans la construction de la recherche empirique autour de la réception du Nouveau cinéma allemand et dans l'analyse des propos spectatoriels recueillis.

Les théories de la réception, autour de l'esthétique jaussienne, réhabilitent ainsi l'expérience esthétique en tant qu'élément de la praxis sociale, médium entre la sphère de production des objets culturels et la sphère de réception individuelle. Tout en reconnaissant que cette expérience se modélise autour d'une dialectique aliénation / émancipation, les analyses de Jauss – mais également celles d'Eco, Metz, Sorlin et Ethis – tendent à privilégier le pôle émancipateur de la culture de masse. Jauss mobilise ainsi la *Critique du jugement* de Kant pour invoquer une « production dans la liberté » et une « réception dans la liberté »²⁷².

Les études sur la culture de la « première École de Francfort », c'est-à-dire de la génération fondatrice, parce qu'elles proposent une lecture complémentaire de cette dialectique relative à l'expérience esthétique dans son lien avec la sphère de production, fournissent alors des pistes d'analyse supplémentaires pour l'étude du Nouveau cinéma allemand en tant que médium entre ces deux entités.

Or, si les travaux autour de l'industrie culturelle d'Adorno et Horkheimer²⁷³, ainsi que l'ouvrage de Kracauer *De Caligari à Hitler*²⁷⁴, sont fréquemment mentionnés dans le cadre de la sociologie du cinéma²⁷⁵, leur richesse analytique et méthodologique a souvent été minimisée, voire écartée. En outre, alors que la *Théorie du film*²⁷⁶ de Kracauer constitue en

²⁷² Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, op cit., p. 73

²⁷³ Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, op cit. : Cf. Principalement Chapitre 4 « La production industrielle de biens culturels, Raison et mystification des masses », pp. 129 - 176

²⁷⁴ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, op cit.

²⁷⁵ Kracauer est notamment cité par Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, op.cit., Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., ou encore Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, op cit. Cependant ses analyses, si elles sont mentionnées, ne sont pas mobilisées en tant qu'analyses opérationnelles dans le cadre d'une sociologie du cinéma et de la réception.

²⁷⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit.

Allemagne un des ouvrages de référence de la sociologie du cinéma²⁷⁷ et questionne en détail les mécanismes de la conscience et de l'expérience spectatorielle, elle est très rarement mentionnée par les sociologues du cinéma et de la réception. Cet angle mort de la réception de l'œuvre de Kracauer est, entre autres, dû à la traduction tardive, en 2011, de cet ouvrage en français, et à la méconnaissance de sa dimension de « *chercheur de cinéma* »²⁷⁸ en France.

Nous proposons désormais ici une présentation partielle de ces études, élaborées à partir des années 1920 jusqu'aux années 1960. Il s'agit avant tout de dégager, au sein de la constellation²⁷⁹ de travaux fragmentés pouvant être rattachés à cette École de « philosophie sociale » [*Sozialphilosophie*] interdisciplinaire, des notions fertiles pour une approche sociologique du cinéma et opératoires dans le cadre de l'analyse de notre objet. La réactualisation sociologique de ces notions, ainsi que leur association aux notions des théories de la réception présentée ci-dessus, doit ainsi nous permettre d'enrichir notre recherche autour du cinéma allemand contemporain comme dispositif de médiation.

Nous verrons notamment que la récente traduction française de la *Théorie du film* de Kracauer propose une approche de l'expérience spectatorielle féconde pour son étude sociologique comme praxis sociale émancipée. Elle peut en ce sens accompagner et compléter les théories de la réception quant à l'examen de cette expérience comme entre-deux-ouvert, « vibration spectatorielle » donnant chair au « squelette » représenté par le film sous sa forme productive, pour reprendre les termes d'Ethis. Kracauer déploie ainsi une série de notions destinées à examiner les apports heuristiques de la réception distraite [*Zerstreuung*]²⁸⁰ et à valoriser la fonction cognitive du cinéma par rapport au savoir académique. La masse spectatorielle chez Kracauer se dissout au sein de la conscience subjective par le biais de l'expérience filmique. Kracauer – tout comme Jauss dans le domaine de la littérature – réhabilite par ailleurs le caractère matériel et concret de l'objet filmique, à l'encontre du

²⁷⁷ Cf notamment Markus SCHROER, *Gesellschaft im Film*, op cit., p. 8 : les deux ouvrages phares de Kracauer sont mentionnés comme des « classiques de la sociologie du cinéma ».

²⁷⁸ Cf Leonardo QUARESIMA, « Relire De Caligari à Hitler » de Kracauer », Postface de *De Caligari à Hitler*, op.cit, pp. 405-449, p. 410 : « Paradoxalement [...] c'est la dimension de chercheur en cinéma qui est encore dans les limbes. » / Leonardo QUARESIMA, « De faux amis : Kracauer et la filmologie », op cit., p. 334

²⁷⁹ L'analyse de l'École de Francfort comme « constellation » est développée par Rolf WIGGERHAUS, *L'École de Francfort : histoire, développement, signification*, PUF, Paris, 1986

²⁸⁰ Le terme de *Zerstreuung* peut être traduit en français par « distraction » ou « dispersion ». Ces deux acceptations, qui traduisent l'ambiguïté heuristique de l'expérience filmique, sont valables dans le cadre des analyses de l'École de Francfort, et plus particulièrement des études filmique de Kracauer. Le cinéma, pour Kracauer, contient ainsi en germe la possibilité de nouvelles aperceptions. N. B. : Nous utiliserons par la suite le terme de « perception distraite » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande [*Zerstreuung*].

reproche d'abstraction pouvant lui être adressé. Cependant, tandis que Jauss – et à sa suite la sociologie de la réception – s'intéresse davantage aux phénomènes psychologiques de l'identification et de la catharsis provoqués par la réception esthétique, Kracauer s'appuie sur les propriétés intrinsèques du médium-film, sur ses capacités à matérialiser l'invisible pour évoquer cette fonction concrétisante. Les deux approches apparaissent en ce sens complémentaires pour l'analyse de l'objet filmique comme objet spectatorial cognitif.

Les études sur l'industrie culturelle – dont les fondements sont exposés par Adorno et Horkheimer au sein du chapitre 4 de la *Dialectique de la Raison* – présentent au contraire l'expérience esthétique sous un angle hétéronome et aliéné. La réception, manipulée par des mécanismes de production rationalisés et standardisés, s'effectue selon des modalités conformistes et consensuelles. Si cette conception semble s'opposer d'une part à l'expérience spectatorielle contractuelle et flexible des théories de la réception, d'autre part à la perception filmique matérialisante et ouverte de Kracauer, elle apparaît, dans le cadre de notre recherche, féconde pour saisir, précisément, les mécanismes extrinsèques de production et de perception filmique que les théories de la réception positionnent en arrière-plan de leurs analyses. Jauss et Ethis, tout en soulignant leurs divergences d'analyse avec les théories de l'industrie culturelle, exposent ainsi leurs apports fondamentaux pour l'étude de l'expérience esthétique comme expérience médiée, non totalement libre dans le contexte de l'industrialisation de la production esthétique. Jauss partage avec Adorno l'analyse de la « *transformation de l'art en marchandise* »²⁸¹, et indique que « *l'on doit [à Adorno], plus qu'à tout autre, de voir clair dans cette évolution, dans le mécanisme de "l'industrie de la culture"* »²⁸². Ethis évoque de même la contribution centrale des études sur l'industrie culturelle pour l'analyse de la production et de la réception cinématographique comme objet de recherche sociologique : « *ces critiques vont [...] attirer l'attention des sciences sociales sur ce qui constitue les conditions externes de production de la culture. Dès lors, on ne peut plus se contenter de dire que les gens vont au cinéma parce qu'ils ont besoin de se distraire, il faudra aussi s'interroger sur la façon dont l'économie sociale crée ce besoin et sur la façon dont elle y répond* »²⁸³.

Par ailleurs, les analyses filmiques de l'École de Francfort ne reposent pas, tout comme les théories de la réception, sur une appréhension du public en termes de stratification sociale de classes. En effet, tandis que les théories de l'industrie culturelle indiquent que les

²⁸¹ Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, op cit., p. 71

²⁸² *Ibid*, p. 70

²⁸³ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 12

mécanismes d'hétéronomie et de réification concernent l'ensemble du spectre cinématographique et des expériences spectatorielles – et redéfinissent certes des niches productives et réceptives, mais ne correspondant pas à la stratification sociale de classes – Kracauer insiste sur le caractère fondamentalement démocratique du cinéma, seul art « non artistique » selon lui à s'adresser à un public indifférencié.

I.2.3.2) Les études sur la culture de l'École de Francfort : le cinéma comme objet sociologique, entre autonomie et hétéronomie

Les analyses que nous allons désormais détailler, tout d'abord celles de l'industrie culturelle, puis celles de Kracauer, sont indissociables de la Théorie critique. Celle-ci ne constitue pas une théorie unifiée et univoque, mais se présente comme une exigence à la fois méthodologique et cognitive qui remet sans cesse en cause la « fausse identité » des concepts scientifiques traditionnels. Le chercheur se doit ainsi de penser les limites de la pensée et de les dépasser dans le même temps.

Au-delà de ce positionnement scientifique commun, les chercheurs de l'École de Francfort partagent un même diagnostic concernant la société capitaliste, sous-tendu par leur affiliation première au marxisme scientifique. La rationalisation progressive de la société moderne sur la base de l'*Aufklärung* – de la Raison issue de la philosophie du progrès des Lumières – qui visait à libérer les individus du joug de la nature et des croyances collectives, aboutirait à la destruction de cette même Raison par la formation d'un fétichisme exacerbé de cette rationalité scientifique. Le danger résiderait alors dans un basculement total de la Raison dans le mythe et la barbarie. Cette « *autodestruction de la Raison* » est présentée, dès l'introduction de la *Dialectique de la Raison*, sous la forme d'un projet de recherche surplombant : l'ouvrage – publié pour la première fois en 1944 – se présente avant tout comme une « *tentative de comprendre pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines, sombrerait dans une nouvelle forme de barbarie* »²⁸⁴, alors même que les idéaux des Lumières et du progrès soulignaient leurs velléités libératrices à l'encontre de toute forme de barbarie. L'extrême rationalité entraînerait alors une incapacité à penser par et pour soi-même, et les individus seraient de plus en plus à la merci des stéréotypes et des schémas tout faits produits par le capitalisme. Dans cette optique, l'art pourrait *a priori* constituer une sphère de libération : en donnant à voir la face cachée des choses, en la rendant visible pour les individus, il permettrait de dépasser le contexte social réifié qui les entoure.

²⁸⁴ Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, *op cit.* pp. 13-14

La question commune qui sous-tend les travaux des théoriciens de l'École de Francfort est alors la suivante : l'art et la culture sont-ils encore capable de remplir *effectivement* une fonction émancipatrice, d'accomplir le projet des Lumières, de l'*Aufklärung* et de « *sortir l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable* »²⁸⁵? Face au constat du désenchantement du monde, une « étincelle » pourrait *potentiellement* provenir de la culture : l'art en général, et le cinéma en particulier, dans une société gouvernée par la culture industrielle, est-il encore capable de proposer une appréhension distanciée de cette société, de favoriser une évolution critique des visions du monde individuelles et collectives ?

Jauss, dans sa dialogie avec les analyses de l'industrie culturelle, se positionne explicitement par rapport à ce questionnement : au contraire de l'approche « *ascétique* » et négative d'Adorno²⁸⁶, il s'agit pour lui de proposer une « *nouvelle Aufklärung dont l'instrument serait l'expérience esthétique* », en contrepartie de « *l'Anti-Aufklärung de l'industrie de la culture* »²⁸⁷.

Au sein même des études de l'École de Francfort, les réponses apportées à cette problématique émancipatrice, ainsi que la place spécifique du cinéma au sein de cette problématique, sont controversées et discutées.

Le cinéma est en effet, au début des années 1920, un média nouveau, en plein essor. En ce sens, il constitue un objet d'étude privilégié pour la réactualisation de ce questionnement autour des capacités libératrices de l'art. Les questions de son statut, de sa définition, des modalités de son appréhension scientifique sont alors très largement étudiées par les auteurs de la première École de Francfort jusqu'aux années 1960 – et s'insèrent au sein de débats plus vastes traversant la sphère culturelle et scientifique allemande.

Tandis que Kracauer met en avant les potentialités émancipatrices du médium-film, Adorno et Horkheimer soulignent au contraire, nous l'avons évoqué, les conditions réifiées de la production et de la réception du cinéma dans le cadre de l'industrie culturelle. Afin de clarifier notre présentation, nous qualifions ici respectivement ces approches *d'optimistes* et de *pessimistes* : elles ne sont cependant pas exclusives. La dialogie proposée vise avant tout à déployer les contradictions situées au cœur même de la production et de la réception de l'objet filmique, sphères à la fois autonomes et hétéronomes, individualisées et conformistes. Cette dialogie aporétique et critique ne doit pas, selon nous, être résolue, mais au contraire

²⁸⁵ Kant cité par Jan SPURK, *Pour une théorie critique de la société*, op cit., p. 9

²⁸⁶ Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, op cit., p. 70

²⁸⁷ *Ibid*, p. 71, 72

analysée en tant que telle. Nous verrons notamment que la démarcation entre optimisme et pessimisme par rapport à la problématique émancipatrice dans le contexte de la culture industrielle n'est pas hermétique mais fluide et souple.

Afin d'explicitier cette dialogie, nous présenterons tout d'abord les principaux mécanismes de l'industrie culturelle dégagés par Adorno et Horkheimer et susceptibles d'éclairer l'appréhension sociologique du Nouveau cinéma allemand au sein de ses trois sphères de réalisation. Nous évoquerons ensuite les nuances et les pondérations de l'approche pessimiste de l'industrie culturelle, mises en exergue par Adorno lui-même en tant que pierres de touche de l'analyse présentée au sein de la *Dialectique de la Raison*²⁸⁸. Cette inflexion des logiques de l'industrie culturelle peut alors être apparentée aux pendants optimistes de la Théorie critique quant au potentiel émancipateur recélé par les objets cinématographiques – et notamment aux écrits de Kracauer, qui sous-titre précisément sa *Théorie du film* : la « *rédemption de la réalité matérielle* ». Nous achèverons ainsi notre tour d'horizon des apports de l'École de Francfort par la présentation des principales notions cinématographiques développées par Kracauer.

a) Les approches « pessimistes » : industrie culturelle et médiations sociales totalisantes

i) Schématisation et cynisme de l'industrie culturelle : calcul de l'effet, formes sérielles, niches productives et inventaire culturel

La notion d'**industrie culturelle**, par sa forme oxymorale même, met en exergue le caractère contradictoire de la production et de la réception des objets culturels à l'époque moderne, en illustrant son aspect répétitif et mécanique. Dans le domaine de l'art et de la culture, l'autodestruction de la Raison – sa dialectique – se traduit par une rationalisation et une standardisation extrême de la création artistique, qui entre alors dans la sphère de la consommation capitaliste. L'expérience culturelle elle-même est peu à peu vidée de son sens, la sphère de réception individuelle étant dominée par ces logiques de répétition.

L'analyse d'Adorno et Horkheimer, élaborée pendant leur exil américain à Los Angeles, au cours duquel ils côtoient une partie des immigrés germanophones de la branche culturelle et cinématographique à Hollywood – notamment Fritz Lang – est innervée en

²⁸⁸ Theodor W. ADORNO, « Temps libre » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 179-188 : « Depuis que Horkheimer et moi avons introduit la notion [d'industrie culturelle], on a tant écrit sur cette dernière comme moyen de domination et d'intégration. [...] Les choses ne sont pas simples, surtout pas dans le temps libre, qui exerce certes son emprise sur les hommes, mais n'est pas en mesure de le faire totalement. [...] Je pense qu'il y a une chance d'émancipation qui contribuera finalement un jour à transformer le temps libre en liberté. » (pp. 186-188)

filigrane par leur observation du fonctionnement de ce système hollywoodien, et par les récits de cette communauté germanophone en exil. Le chapitre de la *Dialectique de la Raison*, par conséquent, se réfère plus ou moins explicitement²⁸⁹ à cette étude d'Hollywood comme paradigme de la production filmique industrialisée, centralisée, dominée par de grands trusts commerciaux. La production cinématographique – mais également radiophonique – est alors présentée comme une des expressions les plus achevées de la dialectique de la Raison dans le domaine culturelle : « *Dans [le cas de l'industrie culturelle], la Raison est avant tout calcul de l'effet dans la technique de production et dans la diffusion* »²⁹⁰.

Ce mécanisme productif du **calcul de l'effet** apparaît alors comme une des notions de l'industrie culturelle les plus fertiles pour l'analyse de notre objet d'étude, puisqu'il dévoile le pan hétéronome et planifié *a priori* de la réception *a posteriori* des objets filmiques. Ce calcul de l'effet par les logiques de production découle, selon Adorno et Horkheimer, de la transformation de la sphère culturelle en *business*, nécessitant une planification managériale : « *Le contraste technique entre les quelques centres de production et des points de réception très dispersés exige forcément une organisation et une planification du management* »²⁹¹. La production capitaliste et industrialisée de la culture met ainsi en place des phénomènes de cercles vicieux tautologiques entre les besoins des spectateurs et les normes de production : la standardisation de cette dernière tend effectivement à façonner les désirs spectatoriels afin de les faire correspondre aux marchandises proposées. Le spectateur, au sein de l'industrie culturelle, se transforme alors en pur consommateur autour duquel le « *cercle de la manipulation, et des besoins qui en résultent, [resserre] de plus en plus les mailles du filet* »²⁹². La **forme sérielle** est alors la forme de base de la production industrielle : les différenciations entre les productions sont travaillées, mises en avant afin de maintenir l'illusion de l'individualisation et de l'originalité, mais elles s'insèrent au sein de séries homogènes et schématiques, à « *caractère de montage* »²⁹³. En ce sens, les différenciations de ces formes sérielles ne constituent pas de réelles individualités, mais de simples variétés du même.

²⁸⁹ Cf Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, *op cit.* p. 137 : le texte évoqué les « *usines de la culture* » afin de citer les productions des grands noms d'Hollywood de l'époque, notamment Richard Zanuck.

²⁹⁰ *Ibid*, p. 19

²⁹¹ *Ibid*, p. 130

²⁹² *Ibid*, p. 130

²⁹³ *Ibid*, p. 172

Ce glissement qualitatif sert alors la planification de l'industrie culturelle autour des formes sérielles – qu'Adorno et Horkheimer apparentent à la propagande – et vise à contrôler la spontanéité du public, qui agit selon des catégorisations prédéfinies :

« Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. [...] Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément [...] et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type. [...] La technique est celle utilisée pour n'importe quel type de propagande. Le schématisme du procédé apparaît dans le fait que les produits différenciés automatiquement sont finalement toujours les mêmes »²⁹⁴.

L'industrie culturelle aurait « déchiffré » le « mécanisme secret agissant dans l'âme »²⁹⁵ présenté par Kant comme un mécanisme d'adaptation de la perception des données immédiates aux pré-catégories de la conscience individuelle, et favorisant le schématisme de cette perception. La forme sérielle sert ainsi le **schématisme de l'industrie culturelle** qui facilite le classement et le choix des consommateurs, tout en maintenant par son aspect faussement diversifié une « illusion de la concurrence entre les firmes et du choix »²⁹⁶. Cette anticipation contrôlée de la réception produit alors ce que l'on pourrait qualifier de **niches productives**, destinées à satisfaire les attentes du public, mais qui créent en réalité elles-mêmes ces attentes. Le cloisonnement des pratiques ne correspond plus à celui des classes sociales ni à celui des formes filmiques, mais se développe sous la forme de ces niches faussement spécialisées qui traversent l'ensemble de la masse spectatorielle²⁹⁷. Les analyses de l'industrie culturelle ne valorisent ainsi pas une culture élitiste avant-gardiste au détriment d'une culture populaire répétitive mais considère le spectre cinématographique comme un complexe sillonné par ces mécanismes d'hétéronomisation croissante, l'amalgame étant le principe de base de l'industrie culturelle.

Au nom de cet amalgame, la différence effective, l'originalité créatrice est immédiatement « enregistrée par l'industrie culturelle »²⁹⁸ et transformée en série, annihilant son statut même de différence. La « constante conformité » de l'industrie culturelle s'appuie ainsi, selon Adorno et Horkheimer, sur « le rythme et la dynamique » pour satisfaire l'appel à la nouveauté, à la surprise ; mais cette vélocité n'est qu'un leurre destiné, aux yeux du consommateur, à concilier d'une part son appétence pour l'innovation, d'autre part son attirance pour le connu : « c'est pourquoi il est toujours question d'idée, de nouveauté et de

²⁹⁴ *Ibid*, p. 132

²⁹⁵ *Ibid*, p. 133

²⁹⁶ *Ibid*, p. 136

²⁹⁷ Cf Theodor W. ADORNO et Hanns EISLER, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972, p. 9 : « La vieille opposition entre l'art « sérieux » et l'art « léger », le grand art et l'art de second rang, l'art qui n'a de fin en fin qu'en lui-même et celui qui sert à la distraction, ne peut plus être appliquée. »

²⁹⁸ Cf Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, op cit. p. 140

*surprise, de quelque chose qui serait à la fois archiconnu en n'ayant jamais existé. [...] Car seul le triomphe universel du rythme de la production et de la reproduction mécanique est la garantie que rien ne changera, qu'il ne sortira rien d'inadéquat. La moindre addition à l'inventaire culturel qui a fait ses preuves paraîtra trop hasardeuse »²⁹⁹. Cette notion d'**inventaire culturel** est également déclinée en termes de « *catalogue officiel des biens culturels présentant les séries disponibles* »³⁰⁰. Le « catalogue » de cette offre est généré par la répétition, guidée par un « *calcul des probabilités* »³⁰¹ effectué à la fois par les producteurs et les distributeurs.*

Le **cynisme de l'industrie culturelle** consiste ainsi, selon Adorno et Horkheimer, à priver les spectateurs de leur subjectivité tout en les interpellant en tant que sujets pensants. La culture se confond alors avec la publicité : elle vise à suggérer une « liberté de choix », mais celle-ci apparaît « *comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable* »³⁰². L'expérience esthétique est donc totalement médiée par ces logiques coercitives. Le spectateur, devenu consommateur, est sans cesse exposé aux mêmes films, aux mêmes histoires, aux mêmes scénarios standardisés sous la fausse apparence de la diversité. Les visions du monde individuelles et collectives ne peuvent donc pas être bousculées puisque le cinéma ne fait que renforcer les clichés et les normes en vigueur. Le cynisme de l'industrie culturelle articule ainsi les deux logiques antagonistes des phénomènes de mode mis en évidence par Simmel³⁰³, à savoir d'une part le besoin mimétique de conformisme collectif, d'autre part l'exigence d'individualité qui incite à se démarquer. La réception culturelle, par une ruse de la raison hégélienne, continue à être perçue majoritairement sous un angle singularisé et non médiatisé : le chaos, la liberté perçue et revendiquée des pratiques de « temps libre » ne sont qu'apparences.

Les études sur l'industrie culturelle mettent alors en évidence la fonction réconciliatrice de la culture industrielle, qui permet de combiner le plaisir du divertissement de masse à la valorisation de l'égo individuel. Cette réconciliation entre plaisir et ego s'exprime dans le refus affiché de la massification et l'affirmation de la recherche de l'originalité³⁰⁴, alors même que le principe d'**économie des efforts** tend à minimiser, voire à

²⁹⁹ *Ibid*, p. 143

³⁰⁰ *Ibid*, p. 143

³⁰¹ *Ibid*, p. 154

³⁰² *Ibid*, p. 175

³⁰³ Cf. Georg SIMMEL, *Philosophie de la mode*, Editions Allia, Paris, 2013

³⁰⁴ Cf. Marc HIVER, *Adorno et les industries culturelles*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 188 : « *Refusant d'être massifié, chacun revendique son privilège culturel* ». Hiver cite également Adorno sur la musique populaire : « *[Les consommateurs de divertissement] recherchent la nouveauté mais dans la mesure où le travail va de pair*

abolir la nouveauté : « *Le plaisir [...] ne doit plus demander d'effort et se meut donc strictement dans les ornières usées des associations habituelles* »³⁰⁵. La fétichisation de la vitesse et de la rapidité transforme en outre l'expérience esthétique en **expérience distraite** [*Zerstreuung*]. La *Zerstreuung* en tant que notion sociologique, façonnée originellement par Simmel³⁰⁶, souligne que le sujet est de plus en plus soumis à des chocs répétitifs, brefs, qui correspondent à l'accélération de la vie moderne, et surtout de la vie urbaine. La distraction, en ce sens, renvoie à notre rapport à l'espace. Simmel est l'un des premiers à décrire les transformations de l'expérience moderne par le biais des nouveautés visuelles, de l'inflation des images et de l'augmentation des mobilités. La réception cinématographique sous l'angle de la réception distraite [*Zerstreuung*] superficielle et inconsistante chez Adorno et Horkheimer annihile alors la validité heuristique de la culture³⁰⁷. Couplé au conformisme de la réception, la vélocité de l'industrie culturelle entraîne chez les spectateurs une frénésie de consommation qui n'a plus de signification sociale : « *Tous se pressent dans la crainte de manquer quelque chose. On ne sait pas très bien ce que l'on risque de manquer, mais l'on sait que l'on a de chances qu'en participant* »³⁰⁸.

La notion d'industrie culturelle, et la constellation de notions qui lui est affiliée, favorisent ainsi une étude des différentes médiations souterraines accompagnant la perception individuelle. Ces médiations constituent, pour Adorno, « *l'authentique moment sociologique* »³⁰⁹ de l'analyse des études culturelles.

Dans le cadre de notre recherche, l'apport des théories de l'industrie culturelle se situe aux trois niveaux de notre objet : productif, exporté et spectatorial. Ces trois niveaux sont étroitement liés au sein de l'industrie culturelle : à une production figée et redondante

avec la peine et l'ennui, ils cherchent à éviter tout effort pendant ce temps de loisir qui leur offre pourtant la seule chance de faire de nouvelles expériences ». (p. 198)

³⁰⁵ Cf Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, op cit. p. 146

³⁰⁶ La *Zerstreuung* comme notion sociologique a en effet tout d'abord été élaborée par Georg Simmel dans son analyse des « chocs » de la vie quotidienne moderne, marquée par la rapidité, la vitesse et l'accélération de la perception. [cf notamment Georg SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Editions de l'Herne, 2007]. Simmel, ainsi que Kracauer, relie alors cette évolution à la transformation de l'expérience individuelle, qui évolue de l'*Erfahrung* – l'expérience cumulative, proche de l'apprentissage – à l'*Erlebnis*, l'expérience vécue, éprouvée sous forme de chocs précisément.

³⁰⁷ Cf Theodor W. ADORNO, « Recherche expérimentales aux Etats-Unis » in *Modèles critiques*, op cit., pp. 230-260. Adorno évoque la « fabrication » des chansons à succès par le biais des « méthodes de matraquage publicitaire », pour « influencer les instances les plus importantes en faveur de la popularité de ces chansons [...] Le simple pouvoir de la répétition incessante leur donne la chance d'être acceptées par les grandes masses ». (p. 245)

³⁰⁸ Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison*, op cit. p. 1

³⁰⁹ Theodor W. ADORNO, « Recherche expérimentales aux Etats-Unis » in *Modèles critiques*, op cit., p. 236

correspond une réception guidée par des modalités elles aussi automatisées et itératives. La part de l'innovation et de la découverte s'amenuise ainsi tout au long du parcours de l'objet filmique :

- Au niveau de la sphère de production, la standardisation de la culture industrielle conduit à son universalisation répétitive. La capacité du cinéma allemand à refléter des tendances sociétales spécifiques à son contexte de production serait, en ce sens, annihilée, puisque subsumée par la rationalisation industrielle. Le paysage cinématographique allemand pourra en outre être appréhendé sous l'angle du calcul de l'effet productif et de la constitution de niches spécialisées.

- L'étude de la visibilité du cinéma allemand contemporain auprès des spectateurs français peut être enrichie par les logiques dévoilées par Adorno et Horkheimer. Il s'agira de saisir en quoi l'exportation et la distribution des films allemands en France s'insèrent au sein de séries prédéfinies, au cœur d'un inventaire culturel schématisant la place et la fonction de ces films au sein du marché du cinéma. Nous verrons en quoi le passage du Nouveau cinéma allemand en France est en partie prédisposé par la structuration antérieure de ce marché, et par la place accordée aux cinématographies étrangères minoritaires, en tant que niches, au cœur de cette offre marchande. Les décisions des distributeurs sont, entre autres, catalysées par la recherche d'investissements économiques stables, dont nous analyserons les soubassements dans le cas du cinéma allemand contemporain.

- Les études sur l'industrie culturelle favorisent une analyse des aspects consensuels et tautologiques de la réception filmique, en appréhendant les mécanismes d'hétéronomie qui conduisent à la mise en place et à l'auto-alimentation de consensus autour de certains objets culturels. L'industrie culturelle constitue alors un outil d'analyse des correspondances d'opinions – individuelles et collectives – autour d'une filmographie, et notamment autour du Nouveau cinéma allemand qui semble depuis le début des années 2000 faire l'objet d'un consensus de qualité au sein des discours journalistiques experts en France.

- Enfin, le paradoxe dévoilé par Adorno et Horkheimer autour d'une réception conformiste néanmoins perçue sous un angle individualisé sera questionnée à l'aune des propos spectatoriels recueillis par rapport à la réception du cinéma allemand en tant que filmographie minoritaire sur le marché du film.

**ii) Relativisation et assouplissement de l'industrie culturelle :
réévaluation des divertissements cinématographiques et double
conscience spectatorielle**

Le pessimisme des études sur l'industrie culturelle quant au potentiel émancipateur des objets culturels peut cependant tout d'abord être pondéré par les éléments positifs de l'industrie culturelle en elle-même, et par la mise en avant de certains mécanismes d'assouplissement des médiations sociales.

Alexander Kluge, cinéaste du Jeune cinéma allemand que nous avons présenté ci-dessus, et proche d'Adorno, souligne notamment que la *Dialectique de la Raison* elle-même comprend des « *exceptions intéressantes* » par rapport à la critique de l'industrie culturelle, comme les « *films de poursuite, les farces et les dessins animés* »³¹⁰, et fournit ainsi des pistes fécondes pour le développement de formes filmiques critiques, susceptibles d'ébranler la conscience spectatorielle réifiée. Kluge, à la suite de M. Hansen, indique également que l'ouvrage d'Adorno et de Hanns Eisler consacré à la musique de cinéma³¹¹ permet de relativiser le discrédit de l'industrie culturelle.

L'ouvrage *Musique de cinéma* présente en effet tout d'abord le cinéma comme « *le moyen de communication de la culture de masse contemporaine le plus caractéristique* »³¹² : en ce sens, il est le média de masse le plus à même de dévoiler la tendance à l'amalgame de l'industrie culturelle³¹³. Adorno et Eisler, en outre, réhabilitent en effet certaines formes cinématographiques au sein même de cet amalgame, et notamment les formes « *divertissantes* » et populaires : « *beaucoup de films légers, de divertissement et sans niveau artistique, eu égard aux critères prétentieux de l'industrie, apparaissent bien plus valables que tout ce qui au cinéma fait la cour à l'art autonome* »³¹⁴.

Le texte, paru trois ans après *La dialectique de la Raison*, indique une inflexion de la critique de l'industrie culturelle : celle-ci ne porte plus sur la standardisation en elle-même mais sur sa dissimulation, opérée par certaines formes filmiques affirmant leur individualité alors même que les mécanismes d'amalgame sont généralisés. Ce « **déguisement** » de la **standardisation** est alors caractéristique du cynisme de l'industrie culturelle, puisqu'il vise à

³¹⁰ Interview Alexander KLUGE, « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere », *op cit.*, p. 32. Il s'agit selon Kluge de déployer une lecture « attentive » de la *Dialectique de la Raison* afin de déceler ces exceptions.

³¹¹ Theodor W. ADORNO et Hanns EISLER, *Musique de cinéma*, *op cit.*

³¹² *Ibid*, p. 9

³¹³ *Ibid*, p.10

³¹⁴ *Ibid*, p. 83

accroître la mystification du spectateur par la valorisation d'une prétendue individualité. Adorno et Eisler réévaluent les productions dites « de série B » pour leur sincérité vis-à-vis de leur forme sérielle : « *notre objection ne vise pas la standardisation en soi, car des productions telles que les films de gangsters, les westerns, les films d'horreur, qui ne font pas mystère de leur modèle, ont fréquemment un pouvoir distrayant supérieur à celui des productions prétentieuses dites de première classe. Seule est mauvaise la standardisation de ce qui se prétend unique ou, inversement, le schéma que l'on déguise pour lui conférer un pouvoir unique* »³¹⁵. Alors que les films à prétention artistique se targuent d'échapper aux codes de l'industrie culturelle tout en s'y conformant insidieusement, les films de série B assument au contraire leur hétéronomie par rapport à ces codes et en proposent par conséquent une mise en scène plus apparente pour le spectateur. Le western, les films d'horreur peuvent présenter des espaces de sauvetage des éléments émancipateurs de la culture de masse, car ils rendent précisément visibles le schéma de l'industrie culturelle, ses mécanismes et ses facteurs de domination.

Ce décalage de la critique, dirigée désormais contre le camouflage du schématisme – et non plus seulement envers le schématisme en lui-même – s'accompagne ainsi d'une revalorisation relative de l'expérience cinématographique. Le spectateur n'est pas simplement dupe du schématisme de l'industrie culturelle, il peut l'appréhender en tant que tel. Sa relation au cinéma se complexifie puisqu'il demeure apte à déployer une « *résistance* » par rapport aux mécanismes de réification productifs et réceptifs :

« *Nous voudrions dire ici nettement que l'opposition qui existe entre les exigences objectives du public et l'effet produit sur lui n'est pas simple, et que, dans ce que le public attend du cinéma, il y a aussi une part de vérité. En effet, même sous la pression du monopole, le public n'est pas devenu une simple machine à enregistrer les "facts and figures" de celui-ci ; au contraire, sous le voile des modes de comportement stéréotypés, résistance et spontanéité survivent* »³¹⁶.

Cette réévaluation de la figure du spectateur apparaît également au sein d'un autre texte plus tardif d'Adorno, intitulé « Temps libre »³¹⁷, où il introduit la notion de « **double conscience** »³¹⁸ spectatorielle comme nuance à l'analyse de l'industrie culturelle présentée dans la *Dialectique de la Raison*. L'adaptation totale des consommateurs à l'industrie

³¹⁵ *Ibid*, p.27

³¹⁶ *Ibid*, p. 153

³¹⁷ Theodor W. ADORNO, « Temps libre » in *Modèles critiques*, op cit.

³¹⁸ Edgar Morin emploie ainsi également la notion de « double conscience » pour proposer une analyse des formes de participation du spectateur au film visionné. Cette double conscience correspond à une « *participation à la fois intense et détachée [...] Le spectateur de film, entre dans un univers imaginaire qui, effectivement, prend vie pour lui, mais en même temps, au plus fort de la participation, il sait qu'il voit un film.* » [Edgar MORIN, *L'esprit du temps Tome I*, op cit., p. 85]

culturelle est ici nuancée par les premiers résultats d'une enquête empirique consacrée à la diffusion télévisuelle d'un mariage princier, et que l'Institut de Francfort n'a pas eu le temps de mener à bien. Adorno indique ainsi un double niveau de réception : d'une part l'événement est « *apprécié comme un hic et nunc* », c'est-à-dire que « *la réaction des spectateurs entrain dans le schéma bien connu qui transforme même une nouveauté actuelle (...) en bien de consommation par le truchement de l'information* »³¹⁹. Mais il déploie un deuxième niveau de réception, relatif au jugement critique, au second degré, porté par les spectateurs sur la mise en scène, par l'industrie culturelle, de l'événement :

« *Il apparut qu'un grand nombre de [personnes interrogées][...] portaient un jugement critique sur l'importance politique et sociale du même événement qu'elles avaient admiré béatement à la télévision. [...] Ainsi donc, ce que l'industrie culturelle propose aux hommes pendant leur temps libre est, certes, consommé et accepté [...] mais avec une sorte de réserve. [...] Les intérêts réels des individus restent toujours assez forts pour résister, dans certaines limites, à une emprise totale* »³²⁰.

La **réserve spectatorielle** indiquerait ainsi que l'emprise de l'industrie culturelle n'est pas encore totale, et que demeure une « *chance d'émancipation qui contribuera finalement un jour à transformer le temps libre en liberté* ». Cependant cette chance d'émancipation demeure potentielle. La conscience du schématisme de l'industrie culturelle n'implique pas nécessairement une résistance, mais peut se décliner en résignation par rapport à l'emprise inévitable de ce schématisme : « *On serre les dents et on aime avec d'autant plus de fanatisme ce à quoi on ne peut échapper et que l'on déteste en son for intérieur* »³²¹.

Cette double conscience, cette réserve spectatorielle suggère ainsi – tout en maintenant les éléments coercitifs de l'industrie culturelle par rapport à l'expérience culturelle – la possibilité d'une approche critique consciente des spectateurs de télévision et de cinéma par rapport à l'objet filmique perçu. Cette réception au second degré s'effectuerait parallèlement à une réception plus directe et conformiste, souvent vécue sous le mode ludique et hédoniste du divertissement.

Dans son texte « *Recherches expérimentales aux Etats-Unis* »³²², Adorno indique également que la prise en compte des résultats d'enquêtes empiriques menées auprès d'auditeurs radiophoniques a pu mettre en évidence une possibilité – non vérifiée – de conscientisation des implications sociales et des mécanismes de standardisation de l'œuvre.

³¹⁹ Theodor W. ADORNO, « Temps libre » in *Modèles critiques, op cit.*, p. 186

³²⁰ *Ibid*, p. 186

³²¹ Theodor W. ADORNO, « Prologue sur la télévision » in *Modèles critiques, op cit.*, pp. 55-65, p. 57

³²² Theodor W. ADORNO, « Recherches expérimentales aux Etats-Unis », *op.cit.*

Cette conscientisation est alors « ouverte » et permet d'assouplir les premières analyses de l'industrie culturelle : « *La question qui reste ouverte [...] est de savoir jusqu'à quel point et dans quelle mesure les implications sociales mises à jour par l'analyse du contenu musical sont également perçues par les auditeurs, et comment ceux-ci réagissent. Il serait naïf de vouloir purement et simplement supposer une équivalence entre les implications sociales des stimuli et les "réponses"* »³²³. La manipulation culturelle, comme le souligne Adorno, présente ainsi des « limites », en ce sens que le « *populaire serait difficilement populaire* » s'il déviait « *totalemment* » du « *conscient et de l'inconscient de ceux auxquels ils s'adressent* »³²⁴. Le rapport dominant entre l'objet culturel et son public est ici en partie renversé dans le cadre de la culture populaire, puisque le public détient une part – même infime – de contrôle sur la production de la culture. Adorno présente alors la recherche sur les consommateurs de l'industrie culturelle selon un triptyque pouvant être rapproché des horizons d'attente jaussiens, construit autour de la « spontanéité » effective des réactions subjectives ; autour des mécanismes de diffusion industrielle et des implications objectives des médias ; et enfin autour des structures sociales :

« *Il revenait à la recherche de montrer dans quelle mesure ces réactions subjectives des personnes interrogées étaient effectivement aussi spontanées et directes qu'elles le pensaient elles-mêmes, ou jusqu'à quel point elles étaient déterminées non seulement par les mécanismes de diffusion et la force de suggestion de l'appareil, mais aussi par les implications objectives des médias et du matériel auquel sont confrontés les auditeurs, et en fin de compte par des structures sociales dont le poids se fait sentir dans la société toute entière* »³²⁵.

Ces inflexions des études sur l'industrie culturelle s'apparentent alors d'une part aux notions contractuelles des théories de la réception – qui soulignent ce second degré réflexif de la perception filmique – et d'autre part aux analyses de Kracauer concernant la revalorisation de la fonction cognitive de l'expérience spectatorielle, que nous allons désormais présenter.

³²³ *Ibid*, p. 243

³²⁴ *Ibid*, p. 244 « *Si les normes et les règles de l'industrie des variétés sont des produits sédimentés de préférences du public appartenant à une société qui n'est pas encore totalement standardisée et organisée technologiquement, on pourra tout au moins supposer que les implications du matériau objectif ne dévient pas totalement du conscient et de l'inconscient de ceux auxquels ils s'adressent – sinon le populaire serait difficilement populaire. Il y a des limites à la manipulation* »

³²⁵ *Ibid*, p. 235

b) Les approches « optimistes » : Kracauer et le cinéma comme agent de rédemption de la réalité matérielle

i) Présentation générale : Kracauer, le penseur du cinéma de la Théorie critique

L'apport de Kracauer aux théories du cinéma est, en Allemagne, largement commenté³²⁶. En France cependant, sa dimension de chercheur de cinéma est souvent minimisée, voire occultée, notamment dans le domaine sociologique. Or, Kracauer est le penseur de la Théorie critique ayant le plus analysé l'objet cinématographique en tant que nœud de relations entre espace de production et de réception, et, en ce sens, en tant qu'objet d'étude multidimensionnel.

Cet intérêt découle d'une part de son activité en tant que critique de cinéma au sein du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) à partir de 1922 – jusqu'à son exil en 1933 – et d'autre part de son appréhension du cinéma comme analyseur privilégié des mécanismes sociaux de la société moderne et de sa culture de masse. Le cinéma occupe une place centrale au sein de l'œuvre de Kracauer, à la différence des écrits d'Adorno et Horkheimer où le film se présente davantage comme une exemplification des mécanismes généraux de l'industrie culturelle. Par ailleurs, le cinéma constitue pour Kracauer – surtout dans ses ouvrages tardifs d'après-guerre – l'instrument *potentiel* d'une émancipation individuelle du spectateur, d'où son attachement à l'étude de ses différentes formes, tant productives que réceptives.

Son activité journalistique, et les expériences spectatoriennes qui lui sont liées, nourrissent alors les deux grands ouvrages que Kracauer consacre après-guerre au cinéma : *De Caligari à Hitler* et sa *Théorie du film*. Ces deux ouvrages, aux côtés des recueils de textes et d'essais parus pendant la période weimarienne, constituent le socle de la pensée sociologique du cinéma de Kracauer.

<p>Les analyses et les notions que nous nous proposons désormais d'opérationnaliser dans le cadre de notre recherche sont issues de ce corpus tripartite, dont nous présentons ici les principales caractéristiques – ainsi que les éléments de méconnaissance accompagnant la réception de ce corpus en France :</p>

³²⁶ Cf notamment SCHROER Markus (dir.) « Einleitung : Die Soziologie und der Film » in *Gesellschaft im Film, op cit.*

- Les essais et articles publiés au sein du FAZ dans l'entre-deux-guerres se présentent sous la forme de feuillets fragmentés : cette forme journalistique explique en partie pourquoi leur réception en France, dans le domaine des sciences sociales, a été particulièrement tardive. La traduction récente d'une partie de ces textes, regroupée principalement au sein de deux recueils – *L'ornement de la masse*³²⁷ d'une part et *Le voyage et la danse*³²⁸ d'autre part – permet cependant de redécouvrir la fécondité de ces analyses pour une approche sociologique de la culture de masse moderne.

- Son ouvrage socio-psychologique, *De Caligari à Hitler*, paru en 1947, propose – nous l'avons évoqué dans le cadre de l'histoire du cinéma allemand – une analyse opérationnelle des « motifs cinématographiques » par le biais de l'étude du cinéma allemand de l'entre-deux-guerres. L'approche psychologique et sociologique de cet ouvrage, comme l'indique Quaresima, conduit parfois à « simplifier » ou « à plus nettement "orienter" les analyses »³²⁹. Une analyse approfondie de l'ouvrage favorise cependant une complexification de cette approche, et permet d'en saisir les nuances, notamment en ce qui concerne le lien établi par Kracauer entre la production filmique et la représentation des tendances sociétales de son époque. Or la réception française de l'ouvrage tend à se limiter aux pistes analytiques proposées par son introduction, et ainsi à minorer l'apport sociologique fourni par le corps même du texte³³⁰.

- Enfin sa *Théorie du film*, paru en 1960, adopte une démarche davantage philosophique, esthétique et phénoménologique, et comprend une analyse approfondie de l'expérience spectatorielle. Elle complète en ce sens les analyses des théories de la réception autour du film comme objet spectatorial. La traduction tardive de cet ouvrage, en 2010, constitue alors selon nous l'angle mort principal de la réception de la sociologie du cinéma de Kracauer en France.

Tout au long de ses écrits, l'approche optimiste de Kracauer quant aux potentialités émancipatrices du médium-film n'est par ailleurs pas exclusive. Comme l'expose Philippe Despoix, Kracauer est l'un des initiateurs des théories de l'industrie culturelle : « *Dans l'une*

³²⁷ Siegfried KRACAUER, *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Editions La découverte, Paris, 2008

³²⁸ Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2008

³²⁹ Cf Leonardo QUARESIMA, « Relire De Caligari à Hitler » de Kracauer », Postface de *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, p. 415

³³⁰ *Ibid.*, p. 411 / Cf. également Leonardo QUARESIMA « De faux amis : Kracauer et la filmologie » *op.cit.*, p. 351 : « Longtemps, seule l'introduction de Caligari a été traduite, ce qui réduit sa portée à une analyse de contenu assez stérile. Il faut redécouvrir Kracauer. »

des premières synthèses des analyses marxistes et wébériennes, Kracauer esquisse [...] l'une des figures-clefs qui sera, dans les années 1940, systématisée par Adorno et Horkheimer dans La dialectique de la Raison : le retour de la raison au mythe »³³¹.

Les articles du FAZ - notamment « Les petites vendeuses vont au cinéma »³³² - soulignent en effet fréquemment les phénomènes de standardisation et de mécanisation de la production cinématographique, ainsi que le caractère manipulateur de cette production par rapport aux spectateurs. Kracauer initie en outre Adorno, alors que ce-dernier est encore élève au lycée de Francfort, à la lecture de la *Critique de la Raison pure* : cette lecture influence par la suite l'analyse de l'industrie culturelle en termes, nous l'avons évoqué, de « déchiffrement » des « mécanismes secrets » du schématisme kantien. Kracauer, 20 ans avant la *Dialectique de la Raison*, met ainsi en avant la reproduction des clichés et des *a priori*, la « fausse liberté » que suppose la sphère cinématographique.

Il indique cependant déjà, dans les années 1920, un échappatoire possible par le biais de la valorisation de l'expérience distraite : « *Le penchant à la distraction exige et trouve comme réponse le développement de l'extériorité pure. [...] Cette extériorisation a la sincérité pour soi* »³³³. Kracauer s'éloigne ainsi peu à peu de l'étude des phénomènes coercitifs de l'industrie culturelle pour développer, après-guerre, sa « défense » du cinéma comme médium critique et heuristique, analyseur privilégié de la compréhension globale de la société moderne. Philippe Despoix attribue cette inflexion progressive à la réflexion menée sur la barbarie de la Seconde Guerre mondiale, qui amène Kracauer à valoriser l'expérience spectatorielle comme expérience matérielle favorisant l'appréhension et l'assimilation individuelle de l'horreur nazie³³⁴. Sa pensée sert alors de pierre de touche aux théories de l'industrie culturelle, qu'il a lui-même contribué à façonner.

Les approches de Kracauer d'une part, d'Adorno et Horkheimer d'autre part, s'opposent ainsi principalement à trois niveaux :

- par rapport à la signification sociale de la production – émanation située de son contexte social pour Kracauer, produit de l'industrie culturelle pour Adorno et Horkheimer

³³¹ Philippe DESPOIX, *Ethiques du désenchantement*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 184

³³² Siegfried KRACAUER, « Les petites vendeuses vont au cinéma » in *L'ornement de la masse*, op cit., pp. 255- 269

³³³ Siegfried KRACAUER, « Le culte de la distraction » in *Le voyage et la danse*, op cit., pp. 61-69, p. 64

³³⁴ Philippe DESPOIX, *Ethiques du désenchantement*, op cit., p. 212 : « *C'est la réflexion sur la barbarie de la Seconde Guerre mondiale qui amène Kracauer à renverser le noyau gnostique d'une "théorie critique" à la formation de laquelle il avait participé avec ses amis francfortois.* »

- par rapport au contrôle exercé par les besoins du public sur la production – en partie autonome pour le premier, hétéronome pour les seconds
- enfin par rapport aux potentialités heuristiques et cognitives de l'expérience spectatorielle distraite de la réception filmique – matérialisantes et concrétisantes pour Kracauer, annihilées par les mécanismes de répétition et de conformisme pour Adorno et Horkheimer

ii) La sociologie du cinéma de Kracauer : le film comme « art à part », médium de masse catalyseur d'une poétique de la visibilité

Les ouvrages de Kracauer sont ainsi traversés par des analyses et des notions particulièrement fécondes pour une étude de l'objet filmique en tant que médium, interface entre sa sphère de production et sa sphère de réception.

Le cinéma n'est jamais analysé en lui-même et pour lui-même, mais comme le révélateur de mécanismes sociaux : « *Le film n'a jamais été pour moi qu'un hobby, un moyen pour produire certains énoncés sociologiques* »³³⁵. Par ailleurs cette approche sociologique est fondamentalement interdisciplinaire, puisque « *critique esthétique, analyse sociologique et pensée théorique* »³³⁶ ne doivent pas être dissociées. L'approche kracauerienne correspond en ce sens doublement à la définition évoquée par Jean Lohisse d'une sociologie du cinéma opératoire : elle vise le dévoilement de phénomènes sociaux et se doit, de par l'essence multidimensionnelle du film, de convoquer des analyses transversales.

L'œuvre de Kracauer – notamment parce qu'il n'a jamais évolué dans une structure académique fixée – est en outre extrêmement fragmentaire, caractérisée par une écriture souvent essayiste, voire littéraire. Cette posture à la marge, qui correspond pour Martin Jay à la figure de l'éternel « *exilé* »³³⁷ et pour Enzo Traverso à celle de « *l'intellectuel nomade* »³³⁸, accompagne alors souvent une impression de chaos théorique et méthodologique, notamment en ce qui concerne ses écrits sur le cinéma.

Cette impression peut cependant être contrecarrée si l'on considère avec Philippe Despoix que la cohérence des analyses filmiques de Kracauer est assurée par son élaboration,

³³⁵ Siegfried KRACAUER cité par Philippe Despoix [Introduction] *Le voyage et la danse*, P. 7

³³⁶ *Ibid* p. 8

³³⁷ Martin JAY, *Kracauer l'exilé*, Editions du bord de l'eau, Lormont, 2014

³³⁸ Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, Editions La Découverte, Paris, 2006

tout au long de son œuvre, d'une « *poétique de la visibilité* »³³⁹ – parfois déclinée en « *thérapeutique de la visibilité* »³⁴⁰ et en « *éthique de la visibilité* »³⁴¹.

Cette poétique de la visibilité se constitue autour d'un triptyque analytique qui correspond à trois niveaux d'analyse sociologique du cinéma chez Kracauer. Avant d'explorer les notions liées à ce triptyque surplombant, nous en présentons tout d'abord les principales caractéristiques :

- Les séries de motifs thématiques populaires permettent de dévoiler des mécanismes sociaux souterrains, ils se présentent comme des hiéroglyphes visibles de leurs contextes de production. Ils favorisent en ce sens un déchiffrement *potentiel* de ces contextes par le spectateur.

- Les films, par l'articulation de la photographie et du mouvement, permettent de rendre visibles des phénomènes habituellement soustraits aux expériences de la vie quotidienne, « *phénomènes muets, inarticulés, non-conscients* »³⁴² – mouvement de foule, infiniment petit, altérité, horreur, mécanismes psychophysiques etc. Ils rendent ces phénomènes positifs de par leur représentation même. Kracauer, au sein de son analyse, privilégie les films de fiction par rapport aux documentaires, car ils appellent une participation et une implication personnelle du spectateur favorisant l'assimilation de ces phénomènes souterrains.

- Le cinéma permet potentiellement au spectateur de matérialiser et de rendre visible ses visions du monde jusqu'ici non conscientisées et abstraites : il est un vecteur possible d'achoppement de ces visions du monde.

Ces analyses sont avant tout d'ordre phénoménologique : il s'agit d'étudier le cinéma comme un « *ornement de la masse* », une manifestation de surface révélant des tendances sociétales enfouies³⁴³. Le sociologue est un « *chiffonnier* »³⁴⁴ qui doit s'attacher aux

³³⁹ Philippe DESPOIX [Introduction] *Le voyage et la danse, op cit.*, p. 17

³⁴⁰ Philippe DESPOIX, *Ethiques du désenchantement, op cit.*, p. 207

³⁴¹ *Ibid* p. 11

³⁴² Philippe DESPOIX [Introduction] *Le voyage et la danse, op cit.*, p. 17

³⁴³ Siegfried KRACAUER, « La tâche du critique de cinéma » in *Le voyage et la danse, op cit.*, pp. 159-161. « *Si les productions cinématographiques standard ne demandent pas à être jugées en tant qu'œuvres d'art, elles ne sont pas davantage des marchandises indifférentes qu'il suffirait de juger simplement d'après son propre goût. Car ces productions exercent bien plutôt des fonctions sociales extrêmement importantes, qu'aucun critique cinématographique digne de ce nom ne peut se permettre de ne pas prendre en considération.* » (p. 159)

³⁴⁴ Olivier AGARD, *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*, Editions du CNRS, Paris, 2010

« lambeaux de la réalité »³⁴⁵. Le cinéma, parce qu'il est appréhendé par Kracauer comme un espace de visibilité et de matérialisation de la réalité ontologique, constitue pour lui l'objet de recherche privilégié de cette sociologie phénoménologique.

La visibilité se présente ainsi comme une catégorie centrale et surplombante des écrits de Kracauer par rapport au cinéma : ce dernier doit favoriser le dévoilement de tendances sociétales souterraines, tant au niveau de la production que de la réception filmique. Cette poétique de la visibilité élaborée par le cinéma est par ailleurs corrélée chez Kracauer à son appréhension du cinéma comme médium de masse s'adressant à un public élargi, elle-même reliée à sa définition du film comme « *art à part* » [*art with a difference*]³⁴⁶. Par le biais de cette notion d'art à part, le chercheur isole ici le cinéma des autres arts : la spécificité du film est une spécificité contradictoire, qui réside en sa qualité d'art précisément non artistique.

Cette différence essentielle réside tout d'abord dans son rapport à la réalité ontologique, qui est un rapport « *du bas vers le haut* » : Kracauer précise qu'en comparaison avec les autres arts, le cinéma « *laisse son matériau de départ relativement intact* »³⁴⁷. Le « *privilège* » du médium-film est la possibilité qu'il détient d'explorer la réalité matérielle, d'en dévoiler des facettes inconnues par son réagencement. Le réalisme filmique de Kracauer ne correspond donc pas à une simple fonction d'imitation du réel ontologique, mais s'appuie précisément sur sa capacité exploratoire qui suppose une déconstruction de ce réel matériel empirique³⁴⁸. L'art « à part », « *with a difference* » renvoie ainsi à « *une différence qualitative dépassant la notion même d'art* »³⁴⁹ : cette différence qualitative définit le cinéma comme instance de visibilité. La notion d'art à part se rapproche alors de celle de **désartification** d'Adorno [*Entkunstung*]³⁵⁰ : ce sont, une fois encore, les conséquences sur l'expérience

³⁴⁵ Olivier AGARD [Introduction], *L'ornement de la masse, op cit.*, p. 13. Agard précise que le terme de « chiffonnier » est employé par Walter Benjamin pour caractériser la démarche de Kracauer dans *Les employés*. L'attention aux « lambeaux de la réalité » est alors, comme l'expose Agard, commune aux deux auteurs. (p. 14)

³⁴⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, op cit.*, p. 423

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 423

³⁴⁸ La notion de réalisme chez Kracauer, au sein de la recherche française, est selon nous parfois faussée, car assimilée à un réalisme d'imitation, se contentant d'enregistrer le monde tel qu'il est. Sorlin présente notamment Kracauer comme un « théoricien du réalisme » : « *L'insistance avec laquelle [Kracauer] souligne le caractère purement mécanique de l'enregistrement laisse à penser qu'il croit à la vérité absolue du cliché photographique* » [Pierre SORLIN, *Introduction à la sociologie du cinéma, op cit.*, p. 40]

³⁴⁹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, op cit.*, p. 487 [Glossaire]

³⁵⁰ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1989. Le traducteur Marc Jimenez choisit de traduire le terme d'*Entkunstung* - composé de *Kunst* (l'art) et du préfixe « *ent* » indiquant un éloignement, une séparation - par « désesthétisation » (p. 36). Il propose cependant également « désartification », que nous choisissons ici à la suite de Philippe Lacoue-Labarthe, qui juge le terme plus approprié à la caractérisation de l'évolution de l'essence de l'art par Adorno au sein des sociétés modernes. [Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Remarque sur Adorno et le jazz (D'un désart obscur) » in *Rue Descartes* n° 10, Albin Michel, Paris, juin 1994, p. 131-141]

esthétique de cette désartification de l'art par le biais de la culture de masse qui divergent chez les deux auteurs, puisque la désartification est pour Adorno une caractéristique de l'industrie culturelle. Pour Kracauer, le caractère à part du cinéma réside également dans son rapport démocratique au récepteur : il est détaché des sphères élitistes de l'art traditionnel, et en ce sens fondamentalement populaire parce qu'intrinsèquement lié aux « *désirs des masses* »³⁵¹ dont il ne peut être complètement détaché. La conception du populaire au cinéma, pour Kracauer comme pour les théories de la réception, ne correspond donc pas à une définition fractionnée en termes de classe sociale, mais au pan définitoire du populaire le désignant comme appartenant au peuple, répandu parmi le peuple : « *Les films populaires – ou, pour être plus précis, les histoires populaires – peuvent donc être considérés comme satisfaisant aux désirs existants des masses* »³⁵².

Le cinéma comme art à part devient **médium de masse**, intermédiaire entre les « désirs » du public et les tendances sociétales de son contexte de production. Le cinéma acquiert ici pleinement son statut d'objet sociologique, notamment parce que le lien établi par Kracauer entre le public et la production filmique est un lien d'interconnexion et non de domination absolue, les aspirations spectatorielles jouant un rôle dans la détermination de cette production : « *Hollywood ne peut s'offrir le luxe d'ignorer la spontanéité du public. [...] Bien sûr, le public américain reçoit ce que Hollywood veut bien qu'il veuille, mais à longue échéance, le public peut déterminer la nature des productions de Hollywood* »³⁵³. La poétique de la visibilité cinématographique se déploie ici au niveau de son aptitude à rendre visible les désirs sociaux des spectateurs.

L'étude du populaire cinématographique présente ainsi un double intérêt pour Kracauer : il dévoile les conventions sociales et permet l'examen de l'expérience cinématographique sous l'angle d'une rencontre accessible et distraite entre le film et le spectateur.

iii) Les notions kracaueriennes : le parcours du cinéma, entre motifs productifs et expérience filmique matérialisante

Nous présentons désormais les principales notions kracaueriennes constitutives de sa poétique de la visibilité. Ces notions favorisent d'une part une étude interne des mécanismes

³⁵¹ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, op cit.*, p. 8

³⁵² *Ibid* p. 5

³⁵³ *Ibid*, p. 5

de fonctionnement sous-jacents de ces deux sphères, et d'autre part leur analyse conjointe en tant que complexe communicationnel, potentiellement vecteur et catalyseur de sens.

La notion de **masse spectatorielle**, tout d'abord, intervient à plusieurs niveaux d'analyse chez Kracauer : elle se positionne en amont de la production comme instance de désir et de pression sociale par rapport à la production, puis se dissout lors de l'analyse de l'expérience spectatorielle subjective. Ce cheminement favorise une étude de la dialectique entre réception conformiste et individualisée. La masse chez Kracauer se présente ainsi comme une notion contradictoire caractéristique des « *identités non identiques* » conceptuelles de la Théorie critique³⁵⁴. Elle est à la fois agglomérat indifférencié qui conditionne – par un même désir – un type de production, et instance différenciée qui est certes liée par la pratique cinématographique, mais qui se dissout sous l'effet de la fragmentation des expériences individuelles. Le cinéma en tant que médium acquiert alors ici une nouvelle définition : il établit un lien entre sphère de production et sphère de réception, par le biais d'une masse qui se désintègre dès lors qu'elle « passe » du côté de l'expérience spectatorielle individuelle.

Les **motifs cinématographiques populaires** répétitifs se présentent comme des hiéroglyphes des « besoins intérieurs » de la masse spectatorielle et, par conséquent, de leur contexte de production. Comme l'expose Quaresima dans sa postface³⁵⁵, le Kracauer de *Caligari* désamorce les paramètres esthétiques de l'analyse filmique, induisant un rapport neutralisé à la catégorie même du populaire³⁵⁶. Kracauer réexamine ici la **notion de reflet** comme **émanation sociale** : les motifs filmiques à succès deviennent des reflets, mais non déterministes, des préoccupations sociales d'une époque, ils constituent des interfaces privilégiées pour saisir les projections spectatorielles³⁵⁷. Ils sont des caisses de résonance de

³⁵⁴ Cf Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op cit.* : La réalité sociale doit, pour Adorno, être perçue comme une réalité contradictoire, dialectique, une identité qui ne se laisse pas appréhender en tant que telle mais qui doit être analysée comme non-identique, fuyante, changeante, jamais totalement déchiffrable. L'art doit ainsi favoriser l'expérience de cette non-identité. De même le concept ne doit jamais subsumer son objet, mais se présenter comme une constellation de concepts. Cette dialectique du non-identique est également exposée par Adorno dans sa *Dialectique négative* (Theodor W. ADORNO, *La dialectique négative : les vacances de la dialectique*, Paris, Payot, 1992)

³⁵⁵ Cf Leonardo QUARESIMA, « Relire De Caligari à Hitler » de Kracauer », Postface de *De Caligari à Hitler, op.cit.*

³⁵⁶ *Ibid*, p. 421

³⁵⁷ Edgar Morin déploie une analyse proche de celle de Kracauer concernant le rapport entre la culture de masse et les désirs populaires des spectateurs. Ces derniers préexistent à la culture industrielle, et celle-ci ne fait que réinvestir un motif déjà existant : « *la culture industrielle naissante (...) ne fait qu'investir le courant de l'imaginaire populaire* » [Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, p. 69]

ces dernières, des indices pour l'analyse du sociétal. Quaresima indique que la conception du reflet chez Kracauer, souvent associée à la formulation marxiste « classique » du lien entre infrastructures et superstructures, est en réalité très « mobile » et « libre » : « *Le lien instauré entre les films et les phénomènes historiques est étroit et extrêmement solide, et ce ne sont pas simplement des phénomènes de reflet (au sens de “simplifications déterministes”) qui peuvent en rendre compte. Bien qu'il n'élabore pas un modèle précis, le système des relations est très mobile, rendu plus complexe par ses origines psychanalytiques et [...] phénoménologiques* »³⁵⁸.

Nous proposons en ce sens d'explorer la relation entre société et cinéma chez Kracauer comme une relation d'**affinités électives** – au sens wébérien du terme – et non comme une relation causale directe. Weber, qui ne définit jamais explicitement ce terme mais l'emprunte aux *Wahlverwandschaften* de Goethe³⁵⁹, l'emploie dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*³⁶⁰ pour expliciter la nature de la relation entre l'avènement du protestantisme et le développement de l'esprit du capitalisme en nuancant et en dépassant les analyses classiques en termes de causalité. Löwy définit ainsi la notion d'affinités électives chez Weber comme le « *processus par lequel deux formes culturelles – religieuses, intellectuelles, politiques ou économiques – entrent, à partir de certaines analogies significatives, parentés intimes ou affinités de sens, dans un rapport d'attraction et influence réciproques, choix mutuel, convergence active et renforcement mutuel* »³⁶¹.

Les motifs filmiques populaires chez Kracauer sont conçus comme l'écho d'un désir social de la masse indifférenciée des spectateurs : ils entrent alors dans un rapport d'attraction avec les tendances sociétales de leurs contextes de production. En ce sens la correspondance établie dans *De Caligari à Hitler* entre les motifs récurrents du cinéma de Weimar – morbides, coercitifs, chaotiques et malsains – et les prédispositions de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres au fascisme peut être analysée comme une « analogie significative » résultant d'une affinité élective entre le cinéma de Weimar et ces tendances autoritaires.

³⁵⁸ Leonardo QUARESIMA, « Relire De Caligari à Hitler » de Kracauer », Postface de *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, p. 428

³⁵⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Les affinités électives*, Flammarion, Paris, 2010

³⁶⁰ Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Agora Pocket, 1964

³⁶¹ Michael LÖWY, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber » in : *Archives de sciences sociales des religions* ; n°127, Paris, 2004, 93-103, p. 100

L'analyse de cette relation analogique entre production et public du cinéma populaire est reprise et prolongée par Kracauer dans un article consacré à la représentation des types nationaux par Hollywood³⁶².

Le texte introduit désormais un rapport circulaire et bilatéral de cercles vertueux entre motifs populaires et désirs spontanés des masses. En questionnant les effets de la réception filmique *a posteriori* sur ces désirs populaires *a priori*, il permet de compléter l'analyse proposée dans *De Caligari à Hitler* en détaillant une étape supplémentaire de l'analyse sociologique de Kracauer. Parce qu'il questionne l'impact de la rencontre filmique sur la conscience du spectateur, il se rapproche de l'analyse de l'expérience spectatorielle en elle-même, développée dans la *Théorie du film*, et innerve en ce sens le cheminement chronologique vers la concrétisation de la catégorie de « public » que nous souhaitons ici déployer dans le cadre de notre recherche. Par ailleurs, l'article interroge la représentation de l'Autre au cinéma – à l'exemple de la représentation des personnages britanniques et russes à Hollywood – en tant que « type national » de 1933 à 1948 – et fournit ainsi des pistes fertiles pour explorer l'Autre comme figure filmique. Kracauer interroge notamment la rencontre entre cette figure filmique et la perception de l'Autre en dehors de la sphère cinématographique en déployant les types nationaux comme motifs populaires, et en ce sens soumis aux mécanismes circulaires entre production et réception.

La perception de l'altérité est guidée selon lui par deux types de facteurs, qu'il qualifie de « *facteurs objectifs* » et de « *facteurs subjectifs* »³⁶³. La définition qu'il donne de ces deux types de facteurs est relative à une échelle de connaissance de l'Autre située entre « l'ignorance » et une « *compréhension plus ou moins juste* »³⁶⁴. Les facteurs « *subjectifs* » sont les « *notions familières* », les « *préjugés répandus à partir desquels nous façonnons nos images standardisées [de l'Autre]* », tandis que les facteurs « *objectifs* » sont les facteurs de connaissance nous permettant de nous éloigner de ces notions données *a priori*, et qui favorisent en ce sens un « *rapprochement de l'objet* ». La faculté de connaissance critique permet à l'individu de dépasser ses propres visions du monde, en partie extérieures car « *imposées par notre environnement ainsi que par certaines traditions inaltérables* ». Kracauer indique cependant que ce rapprochement est limité par la nature mouvante de cet Autre, qui n'est pas tant une « *entité bien arrêtée* » qu'un « *organisme vivant qui se développe*

³⁶² Siegfried KRACAUER, « Les types nationaux, vus par Hollywood » in *Bulletin trimestriel de la fondation d'Auschwitz*, n°94, Bruxelles, janvier-mars 2007, pp. 91-116

³⁶³ *Ibid* p. 93

³⁶⁴ *Ibid* p. 93

dans des directions imprévisibles »³⁶⁵. Le facteur subjectif se situe ainsi du côté de la **projection**, tandis que le facteur objectif tend vers le **portrait**. Kracauer indique que la dialectique entre ces deux facteurs est inextricable, et constitutive de l'image de l'Autre :

« *Chaque image que nous formons d'un individu ou d'un peuple est le produit d'un facteur objectif et d'un facteur subjectif. Le premier ne peut pas s'étendre indéfiniment de même que le dernier ne peut pas être complètement éliminé. Ce qui compte c'est la proportion entre ces deux facteurs. Notre image d'un peuple étranger se rapproche-elle de la réalité ou sert-elle seulement à notre propre expression, autrement dit, cette image tient-elle plus du portrait ou de la projection ?* »³⁶⁶

L'objectif de son analyse est de questionner le rapport instauré par le cinéma entre facteurs objectifs et facteurs subjectifs au sein de l'image de l'Autre. Le cinéma expose d'une part un facteur subjectif correspondant aux désirs des masses en amont – c'est-à-dire une image relative à une typologie nationale plus ou moins stéréotypée, répandue au sein de l'opinion publique – mais il modifie d'autre part ce même facteur subjectif par le biais de la représentation qu'il en donne. Il peut alors potentiellement développer le facteur objectif dans la représentation de l'Autre.

Kracauer indique en outre que ce rapport entre facteurs subjectifs et objectifs au cinéma dépend du contexte socio-historique et du « désir » de l'Autre, désir souvent guidé par un sentiment collectif soit de « *sympathie* », soit d'« *antipathie* »³⁶⁷ qui incite à la connaissance de l'Autre. Ce désir de connaissance peut cependant se déployer soit objectivement, soit subjectivement. Kracauer indique que la prolifération de certains types nationaux à Hollywood est liée à l'appréhension de ces derniers comme « *non-problématiques* » à une période donnée : la surreprésentation des « *Anglais victoriens* », par exemple, à une période signifie qu'ils sont « *moins problématiques* »³⁶⁸ que leurs contemporains. La proportion entre facteurs objectifs et facteurs subjectifs dépend également selon Kracauer de l'appartenance des types représentés au *in group*, c'est-à-dire à la « même famille » que l'instance représentante : d'où, selon lui, la représentation plus complète et variée qu'Hollywood propose des Anglais que des Russes. L'augmentation des facteurs objectifs dans la représentation de l'Autre n'est ici pas liée à une approche nécessairement moins stéréotypée, mais à une diversification des perspectives présentées, des différents « *types d'Anglais* » : « *J'ose dire que, pris dans l'ensemble, les films américains offrent un échantillon des différents types d'Anglais plus complet que celui de tout autre peuple. [...]*

³⁶⁵ *Ibid* p. 93

³⁶⁶ *Ibid* p. 93

³⁶⁷ *Ibid* p. 96

³⁶⁸ *Ibid* p. 99

Cette approche selon des perspectives multiples du sujet témoigne de l'intérêt de Hollywood pour le mode de vie britannique »³⁶⁹. Hollywood opère par la suite, selon Kracauer, une hiérarchie de ces traits en fonction de « l'influence des préjugés américains » par rapport aux Anglais, préjugés dominés par l'« esprit de caste » des Anglais, par leur « snobisme » – rejeté par les États-Unis dont la société s'est constituée, à partir de l'indépendance de 1776, en opposition à la monarchie anglaise.

Kracauer, par le biais de cet exemple, opère alors un glissement sémantique de la définition des facteurs subjectifs dans le cadre du cinéma : les facteurs subjectifs relatifs à l'Autre ne sont plus seulement conditionnés par les stéréotypes communs, par les notions familières, mais par la **surreprésentation d'un type d'images** au sein d'une cinématographie. Le « snob anglais » peut contenir des éléments objectifs, mais ce qui le rend subjectif dans le cadre de la représentation de l'Anglais par le cinéma américain est précisément son omniprésence par rapport à d'autres types, son caractère de « *leitmotiv* » qui se transforme en « *obsession américaine* »³⁷⁰. Kracauer compare cependant la représentation des Anglais et des Russes à Hollywood sur la base de l'appartenance des Anglais aux *in-group* américain : les Russes au contraire sont « *hors du groupe* » pour les Américains. Leur représentation, conditionnée en outre par l'antagonisme de la Guerre froide, se traduit par la prévalence de clichés éloignés de toute expérience directe avec l'Autre, soulignant une « *indifférence* » pour la Russie lointaine :

« Tout ceci illustre l'indifférence de Hollywood pour la réalité russe. Contrairement aux personnages anglais qui, dans les films de Hollywood, donnent au moins une idée, aussi pâle soit-elle, d'une vie authentique, les Russes que présentent les films américains correspondent à l'image que les Américains se font de ces Russes lointains. [...] Le facteur objectif dans ces représentations est négligeable – elles ne sont pas fondées sur l'expérience mais construites »³⁷¹.

Dans le cas de la représentation de l'Autre, les facteurs objectifs et subjectifs, les désirs populaires et les motifs filmiques sont ainsi selon Kracauer en constante interaction. Cette interdépendance dépend de la proximité perçue de l'Autre – de son appartenance au *in-group* –, du contexte socio-historique de la représentation, et se présente comme un complexe fluide et circulaire à cause de « *l'ambiguïté fondamentale de la disposition des masses* »³⁷² selon Kracauer, de leur nature « *vague* ». En effet, lorsque le cinéma s'empare de motifs populaires correspondant aux désirs des masses, il imprime une direction à ces désirs

³⁶⁹ *Ibid* p. 102

³⁷⁰ *Ibid* p. 105

³⁷¹ *Ibid* p. 111

³⁷² *Ibid* p. 115

auparavant indéterminés et flous, il les concrétise et les configure dans le mouvement même de leur réappropriation :

« *Tout film populaire répond à certains désirs populaires ; mais en y répondant, il fait disparaître inévitablement leur inhérente ambiguïté. Chacun de ces films amplifie des désirs dans un sens déterminé, les confronte avec l'une ou l'autre des nombreuses interprétations possibles. Par leur netteté même, ces films déterminent ainsi la nature des idées vagues dont ils sont issus* »³⁷³.

La réception filmique des motifs populaires ne remet ainsi pas totalement en cause les visions du monde individuelles et collectives, mais modifie leur qualité, leur forme en leur permettant d'atteindre potentiellement un statut plus fermé, plus rigide, plus précis³⁷⁴. L'impact du cinéma sur les visions du monde n'est donc pas neutre, et ne s'apparente pas au simple reflet mécanique de tendances sociales contemporaines : l'image filmique n'est pas identique au désir dont elle découle, la rencontre filmique ayant modifié sa forme, son contour. Le reflet cinématographique n'est ni mécanique ni causal, mais induit un rapport dynamique au monde social³⁷⁵. Il est à la fois écho et catalyseur de l'évolution du sociétal : les films populaires « *contribuent bien à changer les attitudes des masses, mais à la condition que ces attitudes aient déjà commencé à changer* »³⁷⁶.

Cette analyse de Kracauer de la **circULARITÉ entre désirs spectatoriels, motifs populaires et production** conduit ainsi à un questionnement autour de l'impact du cinéma sur les visions du monde individuelles et les modalités de réappropriation de la rencontre filmique. Les « *idées vagues* » qui sont « *déterminées* » par les films s'incarnent en effet en un individu : la résolution de « *l'inhérente ambiguïté* » des désirs populaires concrétise et matérialise partiellement certaines pensées abstraites.

Le texte sur les types nationaux peut ici être mis en relation avec un texte antérieur de Kracauer, « *Ceux qui attendent* »³⁷⁷, qui interroge l'abstraction croissante de la perception individuelle du monde contemporain et diagnostique une perte d'expérience matérielle conduisant à un éloignement de la réalité. Ce constat, lié au désenchantement du monde

³⁷³ *Ibid* p. 115

³⁷⁴ *Ibid* p. 91 : « *En dépeignant les étrangers, il reflète ce qu'il croit être les attitudes populaires de l'époque, mais il fige ainsi ces attitudes souvent vagues en images concrètes.* »

³⁷⁵ Cf chapitre « Le spectateur » de la *Théorie du film*, *op cit.*, pp. 235-259, ainsi que la fin de l'épilogue de l'ouvrage, « L'expérience et son matériau », pp. 418-438

³⁷⁶ Siegfried KRACAUER, « Les types nationaux, vus par Hollywood », *op cit.* p. 100

³⁷⁷ Siegfried KRACAUER, « Ceux qui attendent » in *Ornement de la masse*, *op cit.*, pp. 107-121

wébérien³⁷⁸ et à la perte des grandes valeurs, l'amène à évoquer une désubstantialisation, une atomisation des visions du monde individuelles.

Or le cinéma est ici présenté, précisément, comme un élément de détermination de ces visions du monde, comme une réduction de leur ambiguïté, et, *in fine*, comme un instrument pour lutter contre l'abstraction de la perception.

Cette fonction concrétisante et matérialisante de l'expérience filmique, présente en filigrane dans l'article consacré aux types nationaux, est alors détaillée et approfondie dans sa *Théorie du film*. Cette dernière scrute l'expérience spectatorielle en lien avec les formes et les propriétés intrinsèques du médium-film : la réception du film atteint ici son point de chute, puisque l'objet cinématographique réifié se dilue au sein de la conscience spectatorielle. L'examen par Kracauer de la posture du spectateur, organisé autour de sa réhabilitation de la de la perception distraite [*Zerstreuung*], constitue un élément central de sa sociologie du film.

L'épilogue de l'ouvrage, consacré précisément à « l'expérience filmique », indique que celle-ci doit être analysée par rapport au « *paysage intellectuel* » de la « *ruine des vieilles croyances* ». Il reprend alors la définition de l'abstraction de Dewey : « *Les objets sont ainsi dépouillés des qualités qui leur donnent "toute leur intensité et leur valeur"* »³⁷⁹. L'expérience cinématographique, parce qu'elle engendre une appréhension compacte et sérielle des objets, permet de résorber cette abstraction. Cette **fonction de matérialisation** est conditionnée d'une part par les modalités de la perception distraite et fragmentée, qui caractérise l'expérience filmique comme un **entre-deux-ouvert**, d'autre part par les propriétés intrinsèques du médium-film permettant de rendre visible l'insaisissable. C'est en ce sens que le cinéma constitue une « *rédemption de la réalité matérielle* » : « *Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu [...] Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra. Et nous sommes libres d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté. Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle* »³⁸⁰.

Nous présentons ici tout d'abord cette **réhabilitation de la perception distraite**, avant de détailler les **propriétés de visibilité intrinsèques** du médium-film chez Kracauer.

³⁷⁸ Cf Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon Pocket, Paris, 1964, p. 117

³⁷⁹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, op cit.*, p. 413

³⁸⁰ *Ibid* p. 423

L'objet filmique, plus proche et familier que les arts traditionnels, est saisi selon le mode de la distraction fugace et évanescence et non plus sous un angle culturel, comme un objet de culte à contempler à distance. Cette perception distraite, que Kracauer décrit comme une « errance », une « *conscience émoussée* » liée à un « *sentiment d'abandon* »³⁸¹ favorise une dissolution perceptive évanescence et, en ce sens, disponible et réceptive : « *Une fois que le moi organisé du spectateur a lâché prise, ses expériences subconscientes ou inconscientes [...] surgissent et s'imposent. Du fait de leur indétermination, les images filmiques sont particulièrement aptes à produire l'étincelle qui déclenche des réactions en chaîne chez le spectateur – un flux d'associations qui ne sont plus reliées à leur source, mais qui surgissent d'une agitation intérieure* »³⁸². Kracauer évoque déjà ce potentiel critique de la perception distraite dans un article de 1920, « Le culte de la distraction »³⁸³. Le mouvement perpétuel au cinéma crée un état de tension permanent pour le spectateur et surtout, pour Kracauer, elle est un « *reflet du désordre non maîtrisé de notre monde* », elle se bâtit dans « *l'improvisation* » et correspond alors à une « *succession éclatée en morceaux des splendides impressions sensorielles* »³⁸⁴. La dissolution perceptive est illustrée et explicitée par Kracauer par le biais de la **métaphore de la surface aquatique**³⁸⁵ : les échos subjectifs de l'expérience filmique correspondent aux ondes circulaires provoquées par les ricochets d'une pierre à la surface lisse de l'eau.

Le cinéma se présente ainsi comme la surface troublée, déformée, liquide, des visions du monde individuelles et collectives. Le cinéma extrait le « *chaos du monde* » pour le

³⁸¹ *Ibid*, p. 238

³⁸² *Ibid*, p. 246

³⁸³ Siegfried KRACAUER, « Le culte de la distraction », *op cit*.

³⁸⁴ *Ibid*, pp. 44-46

³⁸⁵ Cette métaphore s'apparente à la métaphore du feu de cheminée chez Walter Benjamin : Le processus dynamique de la perception esthétique s'apparente chez Benjamin au feu de cheminée qui, après avoir été minutieusement constitué comme édifice solide et unifié, se délite sous l'effet de la chaleur et se décompose en une multitude d'armatures indépendantes. Benjamin emploie cette métaphore par rapport à la réception littéraire, mais l'étend par la suite à la perception filmique : « *le lecteur de roman s'empare de sa matière plus jalousement que tout autre. Il est prêt à se l'approprier toute entière et, en quelque sorte, à la dévorer. Il s'assimile, en la dévorant, cette matière comme le feu dévore les bûches dans la cheminée. La tension qui traverse le roman ressemble étrangement au tirage qui avive la flamme dans la cheminée et avive son feu.* » (Walter BENJAMIN, « Le narrateur » in *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 2003, pp. 264-298, p. 287) La *Zerstreung* est également centrale dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : pour Benjamin cependant cette passivité n'est pas synonyme d'aliénation, puisque « *la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle.* » Ainsi « *au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles [...] La réception par la distraction [...] a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice. Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception.* » (Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art... op cit.*, pp. 71-73)

reformer et le réinjecter dans le « *chaos de l'esprit* »³⁸⁶. Cette métaphore semble correspondre, au niveau réceptif, à l'exploration de la notion de reflet comme émanation sociale entretenant un rapport d'affinité élective avec la représentation des tendances sociétales que nous avons exposée au niveau productif. Le « **reflet troublé** » élaboré par le biais de la métaphore de la surface aquatique prolonge ainsi cette exploration au niveau réceptif, et peut être mis en rapport avec la vibration spectatorielle d'Ethis. Le cinéma ébranle les visions du monde individuelles tout en y trouvant un écho, il constitue alors potentiellement un élément d'apport cognitif par rapport à ces dernières. La rencontre avec le film suppose chez Kracauer le passage à une turbulence, à une déstabilisation synonyme d'expérience exploratoire.

La perception de l'objet filmique peut ainsi provoquer *potentiellement* une évolution des visions du monde, et notamment parce que les propriétés intrinsèques de l'objet filmique présentent des « *affinités* »³⁸⁷ avec la représentation de certains éléments du monde ontologique ordinairement dissimulés par le voile de la vie sociale.

Kracauer met en évidence les affinités intrinsèques de l'objet filmique avec la représentation de cette réalité souterraine : le médium-film matérialise notamment des conceptualisations abstraites, telles que le mouvement, la foule, l'invisible etc. Le motif de la poursuite chez Hitchcock est notamment valorisé comme « *expression ultime du médium filmique* »³⁸⁸ car elle met en évidence la structure du mouvement. De même les comédies musicales, parce qu'elles mettent en scène la danse comme émergence du « *flux des événements* »³⁸⁹, favorisent à la fois l'appréhension du geste et du fortuit. Les gros plans sont par ailleurs un « *moyen de sensibiliser aux potentialités qui sommeillent dans les objets inanimés* », ils peuvent interpeller le spectateur par rapport à l'étrangeté d'un objet familier du quotidien. Les **fonctions de révélation** du médium-film permettent également de rendre visibles la dialectique « *minuscule-énorme* », normalement invisible à l'œil nu. En ce sens, ils font « *sauter la prison de la réalité convenue et y déploient des espaces que nous n'avons encore explorés, au mieux, qu'en rêve* »³⁹⁰. Le cinéma est alors le seul art de masse capable de représenter le mouvement des masses et de la foule. L'accélééré, le ralenti

³⁸⁶ Jean-Louis LEUTRAT, « Comme dans un miroir confusément » in Nia PERIVOLAROPOUDOU, Philippe DESPOIX (dir.) *Culture de masse et modernité, Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, pp. 233 – 247, p. 236

³⁸⁷ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, op cit.*, p. 50

³⁸⁸ *Ibid*, p. 80

³⁸⁹ *Ibid*, p. 83

³⁹⁰ *Ibid*, p. 90

permettent également de rendre visible la dialectique entre l'éphémère et le fugace. Enfin, le cinéma permet de dévoiler les « *points aveugles de notre esprit* », c'est-à-dire les phénomènes que « *l'habitude ou le préjugé nous empêche de percevoir* »³⁹¹ : il cite les assemblages insolites, et indique que les films de guerre, de crime ou de misère permettent notamment de faire entrer les déchets, les gravats, les ruines dans notre monde visible. Le spectateur est alors forcé de porter son attention sur des phénomènes jusqu'ici négligés, tout comme le cinéma lui permet de percevoir la face singulière d'une chose connue et habituelle. Ces fonctions de révélation sont avant tout chez Kracauer l'apanage des films de fiction. L'apport des documentaires au dévoilement de la réalité matérielle est minimisé car ils ne s'attachent pas au dévoilement des « *passions privées* » qui constituent un des aspects souterrains du monde social que le cinéma peut rendre visible : « *les films factuels n'explorent pas la réalité matérielle dans tous ses aspects : ils omettent, par exemple, ceux qui se rapportent aux "passions privées" telles que peut les représenter une intrigue* »³⁹².

Le cinéma favorise par ailleurs la mise en scène des principales instances d'altérité, par la mise en images de la différence, de l'Autre, de la peur, de l'horreur, des « *états mentaux extrêmes* », c'est-à-dire des événements qui, habituellement « *submergent notre conscience* »³⁹³. En ce sens, en nous confrontant à l'altérité, mais surtout à l'horreur, le cinéma « *s'attache à rendre visible ce qui est habituellement noyé dans le trouble intérieur* »³⁹⁴. Par l'exposition des limites du film documentaire, Kracauer revalorise l'expérience spectatorielle comme **expérience de participation** à la fois distanciée et impliquée : certains aspects potentiellement visibles de la réalité n'étant préhensibles que par le biais de l'implication personnelle, leur apparition est « *inséparable du drame humain, tel qu'une intrigue le fait ressentir* »³⁹⁵. Kracauer valorise alors une dialectique entre contemplation et implication en avançant que « *notre capacité à percevoir et à assimiler un événement est renforcée par notre investissement affectif en celui-ci* ». L'**investissement personnel** et émotionnel du spectateur n'est pas mis de côté par Kracauer, mais au contraire exploré comme un des éléments de la poétique de la visibilité.

Celle-ci, parce qu'elle concerne l'invisible et l'altérité, doit ainsi œuvrer en faveur de la matérialisation de la « *famille de l'homme* » au sein des visions du monde, c'est-à-dire

³⁹¹ *Ibid*, p. 97

³⁹² *Ibid*, p. 282

³⁹³ *Ibid*, p. 103

³⁹⁴ *Ibid*, p. 104

³⁹⁵ *Ibid*, p. 307

l'appréhension de la dialectique abstraite de l'unité de l'Humanité dans sa diversité³⁹⁶. Cette occurrence particulière de la poétique de la visibilité favorise alors, selon Kracauer, un « *rapprochement entre les peuples* », car elle permet de mettre en évidence que la réalité matérielle est commune, partagée : le terme de « *vie commune de l'Humanité* »³⁹⁷ serait ainsi plus concrète grâce au cinéma. La visibilité de l'altérité se réfère conjointement à une universalité surplombante, renvoyant non seulement au contexte présenté, mais aussi à des phénomènes sociaux plus larges³⁹⁸.

La fin de la *Théorie du film* aboutit en outre à l'exposition d'une métaphore clef de Kracauer, celle du « *bouclier d'Athéna* » : le cinéma serait, *in fine*, le seul art permettant de se confronter indirectement à l'horreur absolue de la Shoah, et ce précisément parce qu'il est un entre-deux, un *art with difference* qui « *fait surgir des phénomènes dont l'apparition à la barre des témoins est de grande importance* »³⁹⁹. Par son caractère de reflet trouble, biaisé, il constituerait pour le spectateur une instance de matérialisation et de compréhension de cet événement : Kracauer souligne ainsi la nécessité de cette approche allusive, latérale et médiatisée de l'Holocauste. Le cinéma permet de faire face à cette horreur absolue, tout comme le bouclier d'Athéna permet à Persée d'affronter la méduse sans se retrouver devant son regard pétrifiant : en ce sens, il devient un outil d'action détourné pour lutter contre cette atrocité, car il fournit aux spectateurs une vision de la terreur à combattre. Il ne signifie pas que l'atrocité est dépassée, mais elle est désormais conscientisée et mémorisée : « *Quand nous regardons [...] les amoncellements de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – quand nous en faisons en quelque sorte l'expérience – nous redimons l'horreur de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination [...] Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants* »⁴⁰⁰.

Le bouclier d'Athéna représente ainsi l'instance ultime de la poétique de la visibilité cinématographique. Celle-ci se décline en une éthique de la visibilité questionnant le rapport

³⁹⁶ Cf paragraphe « Family of man » : *Ibid*, p. 436-438

³⁹⁷ *Ibid*, p. 437

³⁹⁸ Kracauer prend l'exemple de *L'invaincu*, film indien de Satyajit Ray : « *Dans cet épisode, il y a l'Inde, mais pas seulement [...] Vous voyez cette histoire qui se passe dans un pays lointain et ces visages empreints d'une beauté exotique, et vous avez en même temps le sentiment qu'une chose semblable se produit tous les jours quelque part à Manhattan ou à Brooklyn ou dans le Bronx.* » [*Ibid*, p. 438]

³⁹⁹ *Ibid* P. 429. Kracauer ajoute ainsi notre « *dépendance* » à l'égard du cinéma : « *C'est pourquoi nous dépendons de lui pour avoir le reflet d'événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face dans la vie réelle. L'écran de cinéma est le bouclier poli d'Athéna.* » [*Ibid* p. 429]

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 431

spectatoriel aux instances morales du « bien » et du « mal » par le biais de leurs représentations filmiques matérialisées.

Les potentialités émancipatrices du cinéma ne sont cependant pas absolues. Kracauer présente ces conditions de possibilités de l'appréhension subjective critique du film comme restreintes, conditionnées à une certaine forme filmique et à certains critères esthétiques.

Tous les films et toutes les formes cinématographiques ne favorisent pas la déréalisation des visions du monde : Kracauer privilégie les formes inachevées, ouvertes, qui encouragent la mise en scène de questionnements, de conflits socio-psychologiques. Encore une fois, Kracauer n'oppose pas ici cinéma populaire et cinéma élitiste, mais trace un continuum au sein du spectre filmique : un film réellement cinématographique – un « bon » film pourrait-on dire – est avant tout un film fidèle aux affinités intrinsèques du médium favorisant le dévoilement de l'invisible aux yeux du spectateur. Kracauer oppose alors « *tendances formatrices* » et « *tendances réalistes* »⁴⁰¹, tout en indiquant qu'un objet filmique propose toujours une dialectique entre ces deux formes. Kracauer reprend ici l'opposition classique entre réalisme et style, souvent illustrée au sein des théories du cinéma par l'antagonisme entre les pionniers du cinéma français, les frères Lumière et Georges Méliès. Leurs films, indique Kracauer, « *matérialisent [...] la thèse et l'antithèse au sens hégélien* »⁴⁰². Ethis utilise ce même dualisme : alors que les frères Lumière défendent une conception du cinéma comme enregistrement du réel le plus brut, Méliès s'intéresse à l'art nouveau pour les artifices et les trucages qu'il rend possible. Ethis indique que ce débat ne peut être résolu et doit demeurer un « *décor permanent* »⁴⁰³.

Chez Kracauer, cette opposition intrinsèque se décline sous la forme d'une dialogique entre tendances formatrices et réalistes. Alors que les premières cherchent à « *imposer une forme (ou un ordre) au matériau* »⁴⁰⁴, les secondes sont de l'ordre de la reproduction et de l'enregistrement. Si Kracauer soulignent que les tendances formatrices doivent être subsumées par les tendances réalistes, qui correspondent davantage aux propriétés spécifiques du médium film en tant qu'« art à part », ces catégories kracaueriennes sont cependant ouvertes et en constante interaction. Le cinéma est donc à la fois actif et passif par rapport au monde environnant, il est enregistreur et créateur dans le même temps : un film pertinent doit ainsi trouver un juste équilibre entre ces deux tendances. Les films « artistiques » trop

⁴⁰¹ *Ibid*, p. 65

⁴⁰² *Ibid* p. 65

⁴⁰³ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 51

⁴⁰⁴ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit., p. 487 [Glossaire]

symboliques, tendant à concevoir le cinéma comme un art traditionnel selon ses tendances formatrices et se rapprochant de la définition élitiste de la culture, ne sont pas, pour Kracauer, fidèle au médium cinématographique et à sa vocation d'ouverture à l'altérité. D'où sa critique du cinéma expressionniste et de ses films « artificieux », dont le formalisme et la symbolique ne correspondent pas, selon Kracauer, à la poétique de visibilité du médium-film. Il « sauve » cependant certains éléments du cinéma expressionniste, et notamment sa capacité à « *traiter les foules* », la masse – Kracauer se réfère principalement aux scènes finales de *Metropolis* (1927)⁴⁰⁵ représentant la révolte des ouvriers⁴⁰⁶. Kracauer considère également, nous l'avons vu, les comédies musicales comme des formes filmiques davantage respectueuses des propriétés proprement cinématographiques de l'objet filmique que les films artistiques. D'autres formes répandues, comme par exemple le thriller, dévoilent des mécanismes psychophysiques, des correspondances entre états d'âme intérieurs et monde environnant, « *excitation intérieure et apparence des objets* »⁴⁰⁷ : en ce sens, ils peuvent également constituer *potentiellement* une instance de découverte et de conscientisation autour de la figure de l'Autre.

Ce tour d'horizon des travaux de Kracauer met ainsi en exergue les principaux éléments constitutifs de sa pensée du cinéma.

Pour Kracauer, le cinéma est le principal médium de masse susceptible, de par son essence constitutivement collective et populaire, d'acquiescer un réel statut d'objet sociologique caractérisé par son édification d'une poétique de la visibilité. Ce n'est que par son rapport distancé et ironique à la définition traditionnelle de l'art qu'il peut prétendre représenter une fraction de l'esprit du temps [*Zeitgeist*] enfoui de sa société de production et constituer, pour le spectateur, un outil subjectif au service de la concrétisation et de la matérialisation de visions du monde jusqu'alors plus ou moins conscientisées.

Le cinéma devient objet d'analyse sociologique parce qu'il est doublement un **art de l'entre-deux** : il est tout d'abord un art à part, un art marginal « non artistique », et cette position au sein de l'espace artistique le constitue en tant qu'intermédiaire entre la sphère sociale et la sphère de la conscience individuelle. Le cinéma s'inscrit alors au cœur de la « *pensée de l'antichambre* »⁴⁰⁸ de Kracauer, qui se déploie par rapport aux potentialités alternatives de connaissance heuristique. L'espace cinématographique, et l'expérience

⁴⁰⁵ *Metropolis* – 1927 – Fritz Lang – Science-fiction, Fantastique

⁴⁰⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit., p. 109

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 394

⁴⁰⁸ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, op cit., p. 264

filmique matérialisante qu'il favorise, se présentent comme une antichambre entre le savoir livresque, érudit d'une part et le savoir intuitif, inné d'autre part. Chez Kracauer comme chez Jauss, l'expérience esthétique représente une possibilité, pour le récepteur, d'accroître sa connaissance du monde environnant.

Dans le cadre de notre recherche, l'apport de cette pensée de l'antichambre cinématographique se déploie tout au long de notre cheminement vers la réception spectatorielle du Nouveau cinéma allemand. Notre objet d'étude sera ainsi examiné au prisme des différentes occurrences de la poétique de la visibilité de Kracauer :

- Au niveau de la sphère de production, nous questionnerons le rapport d'affinités électives établi entre le paysage cinématographique allemand contemporain et le contexte socio-historique de l'Allemagne de la réunification. Il s'agira ainsi de dégager les motifs cinématographiques significatifs et visibles de ce paysage afin d'examiner leurs analogies significatives avec le contexte social allemand, à l'aune notamment des propos recueillis auprès de la sphère de production à Berlin.

- Nous examinerons ensuite le rapport circulaire élaboré par le Nouveau cinéma allemand entre désirs spectatoriels et motifs cinématographiques populaires au sein de sa sphère d'exportation. Il s'agira alors de questionner la réduction des motifs significatifs du paysage cinématographique allemand lors de son passage de la frontière, et de déplacer l'examen sociologique de ces motifs comme représentants de « désirs de masse » au niveau de la sphère de réception française. L'analyse ne concerne plus la visibilité des tendances sociales allemandes au sein de son cinéma, mais se décale vers la visibilité des tendances sociales allemandes et des « types nationaux allemands » *suscitant un intérêt spectatorial a priori en France*. Nous nous pencherons ainsi sur les facteurs subjectifs et objectifs conditionnant, au sein du contexte actuel surplombant des relations franco-allemandes, la réception des différents motifs du cinéma allemand contemporain en France.

- Certes, notre questionnement se positionne en décalage par rapport à celui élaboré par Kracauer autour des types nationaux, puisqu'il s'agit pour nous d'analyser non pas la représentation de la germanité comme type national au sein d'une cinématographie non allemande, mais la germanité comme altérité perçue au prisme de la cinématographie allemande. Cependant, les dialectiques qu'il établit entre projection et portrait de l'Autre, in-group et hors-du-groupe, ainsi que son étude de la surreprésentation de certains leitmotifs comme indicateurs de facteurs subjectifs sont fécondes dans le cadre de l'analyse de notre

objet. Elles enrichissent notamment l'examen de la visibilité *a priori* prédominante des motifs historiques au sein de l'espace de réception cinématographique français.

- Enfin, les fonctions matérialisantes de l'expérience filmique seront ici mises en relation avec les propriétés, les formes et les thématiques du Nouveau cinéma allemand exporté. Il s'agira, à partir des propos recueillis auprès de la sphère de réception en France, de dégager les principales instances abstraites que cette filmographie permet de concrétiser pour le spectateur. Nous isolerons notamment les instances d'altérité matérialisées par le Nouveau cinéma allemand, en interrogeant la place de la germanité et de ses attributs au sein de cette altérité généralisée. Nous questionnerons ainsi l'apport *potentiellement* cognitif du cinéma allemand par rapport à cette germanité.

I.2.4) Bilan de l'état de la recherche

L'état de la recherche proposé dégage les notions et analyses opérantes dans le cadre de l'étude sociologique du Nouveau cinéma allemand en tant que médium entre sa sphère de production et de réception individuelle, objet multidimensionnel à la fois productif, exporté et spectatorial.

Notre tour d'horizon de la littérature consacrée au cinéma allemand nous a permis d'une part de retracer la mise en récit de l'histoire du cinéma allemand, de ses formes, de ses thématiques et de ses protagonistes, d'autre part de situer la recherche autour de la filmographie contemporaine au sein des études consacrées aux autres mouvances cinématographiques.

La première focale, historique et historicisée, a mis en évidence la prédominance d'une analyse de l'histoire cinématographique allemande en termes d'homologie avec l'histoire même du pays : les contours du paysage filmique sont alors dessinés par rapport aux dates scansion de l'histoire allemande, délimitées par les périodes belliqueuses successives du XXème siècle. L'insertion du cinéma contemporain au sein de cette mise en récit questionne alors la définition de la chute du Mur en tant qu'ultime date-scansion de l'histoire de la filmographie allemande. En outre, cette focale historique révèle une mise en lumière spécifique de certaines périodes du cinéma allemand. Ces âges d'or reconnus – cinéma expressionniste de la République de Weimar et Jeune cinéma ouest-allemand des années 1970 – ainsi que les catégories filmiques qui leur sont affiliées tendent alors à aplanir la diversité effective des productions en faveur d'une définition homogénéisante de leurs

caractéristiques. Cette homogénéisation, caractéristique des phénomènes de patrimonialisation, accompagne leur appréhension en termes de représentativité significative de leur contexte de production : ces âges d'or deviennent des ambassadeurs du cinéma allemand et, plus largement, des reflets privilégiés de la société allemande dont ils sont issus. Le cinéma spécifiquement allemand n'est donc pas seulement déterminé par sa provenance d'origine, mais construit par les propos à la fois experts et profanes qui le saisissent en tant qu'objet de discours. Parallèlement, cette visibilité renforcée de certaines catégories filmiques tend à minorer les recherches autour d'autres pans de la cinématographie allemande, et notamment les études autour du cinéma contemporain. Ces recherches sont limitées par la contemporanéité même de cette filmographie, qui entrave la prise de distance nécessaire au dégagement de catégorisations scientifiques opératoires. Les études existantes font cependant état d'un renouveau de la production depuis la réunification, tant d'un point de vue institutionnel, thématique que formel : ce renouveau est davantage analysé comme une perspective, une piste de recherche à expérimenter, qu'un troisième âge d'or confirmé. La recherche semble en outre se polariser autour des métamorphoses du traitement des thématiques historiques au sein de ce cinéma contemporain. Les catégorisations relatives au cinéma contemporain demeurent ainsi indéterminées et mouvantes.

L'état de la recherche autour du cinéma allemand, au-delà de son apport pour l'analyse intrinsèque du Nouveau cinéma allemand, dévoile alors des éléments d'analyse féconds pour son étude en tant qu'objet sociologique. Cet état de l'art révèle en effet le caractère construit et transitoire des catégories filmiques, et appelle un questionnement autour du niveau d'analyse de ces catégories. La sociologie du cinéma, qui ne s'est jamais réellement institutionnalisée et repose avant tout sur des analyses fragmentées et parcellaires, se développe depuis peu précisément autour de l'analyse de ces catégories en tant que catégories spectatoriennes. Elle se déploie alors en tant que sociologie de la réception. Cette sociologie de la réception, qui appréhende le public sous un angle indifférencié et non plus sous l'angle fractionné de l'homologie bourdieusienne, propose des notions opérationnelles pour saisir les significations sociales de l'expérience spectatorielle, conçue comme expérience contractuelle entre les propriétés internes de l'objet filmique et les horizons d'attente du spectateur. La sociologie de la réception est innervée par des analyses transdisciplinaires, et transpose notamment certaines notions littéraires et sémiologiques à l'étude du cinéma, d'où un élargissement de notre approche aux théories générales de la réception. L'analyse sociologique de la réception cinématographique tend notamment à se cristalliser autour de la notion de « genre cinématographique » comme catégorie filmique spectatorielle, et rejoint ici

les catégories historiques et filmiques exposées dans le cadre de l'état de la recherche autour du cinéma allemand. Notre questionnement autour du « Nouveau cinéma allemand » comme objet à la fois productif, exporté et spectatoriel, combine cet examen de la notion de genre à la catégorie de « nationalité filmique » et, plus spécifiquement, à la catégorie de « germanité filmique ». Les oppositions catégorielles classiques entre cinéma d'auteur et cinéma populaire, cinéma de genre et cinéma artistique, cinéma grand public et cinéma élitiste ne doivent par ailleurs pas être radicalement remises en cause, mais repensées par rapport à leur degré d'opérationnalité et de validité aux différents niveaux de médiation du Nouveau cinéma allemand – production, exportation, réception.

Cette étude des médiations sociales conditionnant l'expérience filmique individuelle de l'Autre peut alors être enrichie par les études sur la culture de l'École de Francfort, qui constituent selon nous un socle analytique encore peu exploité en sociologie du cinéma, notamment en ce qui concerne les analyses de Kracauer autour de l'expérience filmique comme expérience cognitive matérialisante. Ces études de la Théorie critique permettent notamment d'appréhender cette expérience individuelle comme une dialectique étroitement imbriquée entre autonomie et hétéronomie, émancipation et coercition. Si les théories de l'industrie culturelle dévoilent le schématisme sériel de l'espace productif, et la manipulation des pratiques et des perceptions individuelles par le biais d'une anticipation des effets suscités, les analyses de Kracauer constituent une pierre de touche de cette approche en termes de réification généralisée, puisqu'elles saisissent au contraire l'expérience filmique comme une expérience ouverte permettant d'ébranler les visions du monde individuelles. Cette tension entre approches « pessimistes » et « optimistes » de la Théorie critique ne peut être résolue, mais peut être appréhendée comme une contradiction inhérente à l'objet filmique. Le caractère aporétique de la conception de l'expérience spectatorielle, qui traverse et structure la recherche autour du lien entre production et réception filmique, ne doit donc pas être éludé, mais au contraire déployé dans ses contradictions, ses modulations et ses inflexions afin de nuancer les analyses autour du Nouveau cinéma allemand. La notion de double conscience adorniennne, qui peut être rapprochée des notions contractuelles des théories de la réception, révèle cette nécessité de maintenir un double niveau d'analyse nécessaire à la compréhension de l'expérience filmique du cinéma allemand contemporain.

Il s'agit désormais, à partir de ce double état de la recherche, de présenter nos méthodes de recherche relatives à l'analyse du Nouveau cinéma allemand comme médium entre sphère de production et de réception. L'étude de cet objet nécessitait notamment la mise

en place de deux terrains de recherche complémentaires afin de récolter les éléments non analysés en tant que tels par les études que nous venons d'examiner ; c'est-à-dire d'une part la production cinématographique contemporaine, examinée sous l'angle de son rapport avec sa société d'origine ; d'autre part la réception filmique des éléments exportés de cette production en France.

Avant de détailler plus spécifiquement ces terrains empiriques, nous présentons tout d'abord la problématique et les hypothèses élaborées à partir de notre tour d'horizon de l'état de la recherche, et ayant présidé à la mise en place de ces enquêtes de terrain.

Chapitre 3 : Problématique - le Nouveau cinéma allemand, reflet et catalyseur d'une nouvelle image de l'Allemagne en France ?

Il s'agit désormais de questionner la signification à accorder au Nouveau cinéma allemand comme médium de masse : comment « *rendre actif* » ce médium culturel, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Ethis⁴⁰⁹ ?

Si l'on reprend sa définition initiale en tant que pont et lien, le médium peut contribuer à la réduction entre le proche et le lointain, le Soi et l'Autre, le même et le différent⁴¹⁰. Le Nouveau cinéma allemand déterminerait alors, selon cette définition, une nouvelle forme de relation à l'Autre pour le spectateur français, et favoriserait une perception renouvelée de l'Allemagne en contribuant à l'évolution des visions du monde individuelles.

Nous souhaitons désormais problématiser ce prémisses, en questionnant l'influence des mécanismes de production et de diffusion du cinéma allemand sur sa réception. En quoi le passage du Nouveau cinéma allemand en France peut-il effectivement participer à la formation et à l'évolution d'une nouvelle image individuelle et collective de l'Allemagne en France ?

Notre interrogation autour des modalités des relations entre sphères culturelles et sociétales prend ici en compte la spécificité de l'objet et de l'expérience filmique : quelles sont les propriétés du Nouveau cinéma allemand, appréhendé en tant que médium-film, susceptibles de contribuer à un dépassement dialectique des visions du monde, et notamment des stéréotypes subjectivement rattachés à l'Allemagne ? L'expérience filmique constitue-t-elle un enrichissement ou un appauvrissement de l'expérience vécue ?

A l'aune des propos spectatoriels recueillis, nous examinerons l'apport cognitif *potentiel* du Nouveau cinéma allemand par rapport à l'image de l'Autre. Nous confronterons alors les données récoltées d'une part aux notions contractuelles des théories de la réception, d'autre part à la dialectique entre émancipation et coercition, ouverture et réification de l'expérience filmique déployée par les études sur la culture de l'École de Francfort.

⁴⁰⁹ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 153

⁴¹⁰ Gebhardt RUSCH, Helmut SCHANZE, Gregor SCHWERING (dir.), *Theorien der Neuen Medien : Kino, Radio, Fernsehen, Computer*, Fink, Paderborn, 2001, p. 29 : « *La suppression de la différence entre proche et lointain, ici et là-bas est caractéristiques des médias* » [Traduction effectuée directement depuis le texte allemand]

Notre questionnement porte ainsi tout d’abord sur la signification du rapport entretenu par le Nouveau cinéma allemand à son contexte de production : le Nouveau cinéma allemand présuppose-t-il une Nouvelle Allemagne, qui se matérialiserait et se concrétiserait par le biais de l’objet filmique ? Le passage en France de cette cinématographie sera interrogé par rapport au sens accordé, tant au niveau de la sphère de production qu’au niveau de la sphère d’exportation et de réception, aux deux prédicats composant la dénomination du « Nouveau cinéma allemand », à savoir précisément son caractère « nouveau » et son caractère « allemand ».

Le Nouveau cinéma allemand, sondé en sa qualité *potentielle* de « genre dont on parle » puis de « genre perçu » – pour reprendre les termes d’Ethis – appelle un examen de ses éventuelles spécificités, mais aussi du regard posé sur ces spécificités en termes d’innovation et de représentativité culturelle : quels sont les éléments mis en exergue à la fois par les professionnels de la production et par les spectateurs français conditionnant la métamorphose catégorielle du « cinéma contemporain » en « Nouveau cinéma allemand » ? Cette interrogation sera notamment liée à la place imputée à cette filmographie contemporaine au sein de l’histoire du cinéma allemand et de ses représentants désignés. Son caractère innovant semble en effet présupposer une définition en termes relatifs et non absolus, tout comme son lien à l’Allemagne présume une comparaison avec les autres cinématographies étrangères.

Les termes du contrat cinématographique établi par le Nouveau cinéma allemand avec l’espace de réception français, tant expert que profane, seront alors questionnés au prisme de cette double spécificité *latente* – innovation et germanité : le cinéma allemand contemporain peut-il participer au développement d’un regard neuf, à la fois individuel et collectif, sur l’Allemagne en France ? Les succès récents du cinéma allemand en France – établis à partir des critères de Sorlin en termes de nombre de spectateurs en salle, de rumeur cinématographique et de séries thématiques visibles – seront mis en rapport d’une part avec les modalités d’exportation des films étrangers en France, d’autre part avec les propos des enquêtés à Paris en termes de critères de visionnage. L’interrogation des mécanismes schématiques de l’industrie culturelle s’accompagnera alors d’un examen des désirs spectatoriels par rapport au cinéma allemand : la germanité filmique constitue-t-elle un critère significatif pour ce choix spectatoriel ? Fait-elle écho à un « désir d’Allemagne » traduisant une prédisposition à la connaissance de l’Autre, et susceptible en ce sens d’accroître la part des facteurs objectifs dans la formation d’une image de cet Autre ?

L'étude du triple horizon d'attente lié au Nouveau cinéma allemand – conditionné par le genre des films, l'interfilmicité qu'ils appellent et le monde vécu des spectateurs – sera ainsi orientée plus spécifiquement vers la place occupée par la nationalité filmique au sein de ces horizons d'attentes. L'analyse circulaire entre motifs populaires et désirs spectatoriels de Kracauer sera par ailleurs mise en relation avec les propos journalistiques experts relatifs au cinéma allemand contemporain, qui semblent conditionner une rumeur cinématographique méliorative et valorisante autour de cette filmographie. Il s'agira alors d'interroger les échos de cette rumeur au sein des propos spectatoriels : le Nouveau cinéma allemand est-il appréhendé comme significatif par rapport aux tendances sociétales allemandes ? Que signifie l'apparition, au sein de l'espace public, de cette appellation ? La rencontre entre le spectateur et cette filmographie interroge désormais la perception *a posteriori* du Nouveau cinéma allemand, et les vibrations spectatorielles qu'il suscite. Les modalités de dissolution de l'expérience filmique au sein de la conscience individuelle, dans le cas de ce cinéma, prendront en compte d'une part les propriétés intrinsèques des films le composant, d'autre part les caractéristiques des phénomènes qu'il permet de rendre visibles, et enfin les figures de l'altérité qu'il matérialise.

Le choix du Nouveau cinéma allemand comme objet empirique susceptible de servir de pierre de touche à la perception de la l'Allemagne est ainsi sous-tendu par un questionnement autour de sa définition *potentielle* en tant que miroir d'une Allemagne issue de la réunification : en quoi le Nouveau cinéma allemand est-il produit, exporté, diffusé et enfin appréhendé par le spectateur comme un reflet, voire un ambassadeur de sa société d'origine ?

Les analyses en termes de réception favorisent ainsi un glissement analytique de cette catégorie du reflet filmique, qui n'est plus appréhendée seulement en tant que tel, comme explicitation du lien entre cinéma et société, mais aussi comme outil pour la compréhension des discours subjectifs par rapport à ce lien. Les analyses de la sociologie de la réception autour de la dissolution filmique et de la vibration spectatorielle, liées à la métaphore du cinéma comme surface aquatique troublée de Kracauer, replacent ainsi l'étude de la perception individuelle et de ses médiations au cœur du questionnement autour de la définition du cinéma en tant que praxis sociale.

Le Nouveau cinéma allemand s'inscrit alors au sein de la dialectique entre visions du monde et raisons d'agir spectatorielles : sa perception *a priori* au sein des visions du monde,

en tant qu'entité plus ou moins signifiante, détermine des raisons d'agir – tant au niveau de sa production qu'au niveau de sa réception – qui elles-mêmes, par la suite, peuvent affecter *a posteriori* ces visions du monde.

Le lien circulaire entre visions du monde et raisons d'agir rejoint ici la dialectique entre « genre dont on parle » et « genre perçu », et permet de reformuler la problématique de recherche : quelles sont les visions du monde individuelles et collectives conditionnant à la fois la perception et la réception du Nouveau cinéma allemand, et en quoi ces visions du monde déterminent-elles des raisons d'agir, des pratiques de choix spectatoriels *a priori* – en amont du visionnage? En outre, comment ces pratiques de visionnage interagissent-elles *a posteriori* avec les visions du monde individuelles – en aval de la rencontre filmique – et peuvent-elles *potentiellement* contribuer à une évolution de l'image de l'Allemagne au sein de ces visions du monde ?

Il s'agit donc, au terme de notre cheminement de recherche, d'interroger l'évolution de ces visions du monde en lien avec l'expérience de pratique cinématographique, d'analyser le rapport du moi au monde qui en découle, de sonder les différents possibles contenus par ces visions du monde. Ces dernières nourrissent la pratique cinématographique, la conditionnent et réciproquement la pratique cinématographique nourrit *potentiellement* la capacité de penser et d'agir.

Ce questionnement autour des possibilités de rencontres avec l'Autre offertes par le film implique alors d'interroger le statut même de cet Autre, entre l'Alter ego d'Edgar Morin, « *qui pourrait être nous-même* »⁴¹¹, et l'altérité radicale et irréductible de Lévinas⁴¹², ouvrant à la transcendance.

L'expérience de cet Autre par le biais de la pratique filmique s'inscrit ici au sein des expériences de la vie quotidienne routinisée, des habitudes perceptives et des typifications qui en découlent. L'Autre fait partie d'un « *stock de connaissances* »⁴¹³, pour reprendre la formule phénoménologique de Schütz, qui détermine des « *allants-de-soi* » par rapport à sa perception. Ces allants-de-soi seront questionnés ici d'une part en relation avec la perception du Nouveau cinéma allemand comme entité spécifique, d'autre part en lien avec la formation et la reproduction de l'image de l'Allemagne comme Autre. Ils sont notamment liés, comme

⁴¹¹ Edgar MORIN, « Le sociologue peut-il, doit-il s'exclure de sa vision de la société ? » in *Sociologie, op cit.*, pp. 11-26, p. 25

⁴¹² Selon Lévinas, la perception de l'Autre comme altérité ne renvoie pas à son équivalence avec nous même, mais au constat de son altérité radicale, qui ouvre alors le sujet à la transcendance et à l'universel. [Emmanuel LEVINAS, *Altérité et transcendance*, Librairie générale française, Paris, 2006]

⁴¹³ Schütz cité par Jan SPURK, *Du caractère social, op cit.*, p. 138

l'expose Berger et Luckmann dans la *Construction sociale de la réalité*⁴¹⁴, à des degrés de « *pertinence* » par rapport au stock de connaissances.

La réception du Nouveau cinéma allemand en France permet alors d'interroger la pertinence des différentes images associées à l'Allemagne dans le contexte contemporain de la réunification : quels sont les allants-de-soi rattachés à ces typifications ? Le stock de connaissances lié à l'Allemagne actuelle en France peut alors ici être relié aux notions kracaueriennes du in-group et du hors du groupe, et aux images non-problématiques qui leur sont accolées à *un moment donné*. Le passage du Nouveau cinéma allemand permet alors de détecter ces typifications non problématiques par rapport à l'Autre, et peut corrélativement favoriser une détermination renforcée de ces typifications. Il s'inscrit notamment au sein du contexte actuel des relations franco-allemandes, de la rhétorique qui lui est liée, et du désir de connaissance réciproque qu'il peut catalyser.

L'iconographie collective et individuelle de la germanité doit alors être mise en relation d'une part avec l'expérience filmique du Nouveau cinéma allemand, d'autre part avec le contexte socio-historique de sa production, 25 ans après la réunification allemande et 52 ans après la signature du traité de l'Elysée qui instaure l'idéal de « *l'amitié franco-allemande* » et succède à la rhétorique des « *ennemis héréditaires* »⁴¹⁵. La place de ces images-types au sein du stock de connaissance spectatoriel doit ici être prise en compte dans son interaction avec l'expérience filmique. Ces typologies se présentent comme des lieux communs représentant « *l'accord du plus grand nombre* »⁴¹⁶ – pour reprendre la définition de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot. Celles-ci indiquent que c'est précisément cette « *banalité* » du lieu commun qui lui confère, à partir du XXème siècle, une valeur sociologique, car il révèle des mécanismes de conformisme relevant du lien social.

La réception du Nouveau cinéma allemand au prisme de la germanité interroge alors l'effectivité subjective de la notion de « nation » en tant que complexe discursif, tel qu'il a été notamment élaboré par Anne-Marie Thiesse⁴¹⁷ : quel est le rôle de la diffusion des films

⁴¹⁴ Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 104

⁴¹⁵ Cf. Stéphanie KRAPOTH, *France-Allemagne, Du duel au duo, de Napoléon à nos jours*, Editions Privat, 2005

⁴¹⁶ Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Armand Colin, Paris, 2011, p. 19

⁴¹⁷ Cf. Anne-Marie THIESSE, « A la première personne du collectif : le récit d'histoire nationale » in *Actes de savoir. Revue interdisciplinaire de l'Institut Universitaire de France*, PUF, Paris, avril 2008, pp. 95-111

allemands en France dans l'appréhension individuelle de la « nation allemande » et de son histoire, mais aussi dans la remise en cause de l'évidence de la notion même de « nation » ?

Les films sont saisis ici comme un instrument permettant de faire surgir, d'objectiver, de cristalliser un imaginaire individuel et collectif de l'Allemagne. Ils sont également des passeurs vers des thématiques plus larges, plus globales : à travers les discours sur le cinéma allemand et l'Allemagne, c'est également un discours sur la société française, sur les relations franco-allemandes et sur l'histoire européenne qui se met en place.

Il s'agit ainsi de proposer, autour du Nouveau cinéma allemand comme médium de masse, un cheminement progressif de la sphère de production à la sphère de réception, afin de saisir les soubassements sociaux de cette appréhension subjective du Nouveau cinéma allemand au prisme de l'altérité, germanique et/ou généralisée.

Chapitre 4 - Hypothèses

Les hypothèses relatives à cette problématique coïncident avec les trois moments du passage du Nouveau cinéma allemand en France, et interrogent les formes de ce phénomène culturel dans sa sphère de production – la société allemande – sa sphère de diffusion – l'espace public français – et enfin sa sphère de réception – les visions du monde spectatoriennes.

Les hypothèses présentées sont en outre traversées par une hypothèse commune autour de la portée heuristique de la réunification, entendue ici comme événement-sphinx, un « *événement instaurateur* » pour reprendre l'expression de Dayan⁴¹⁸. Comme l'expose Kracauer, l'événement est ainsi établi par le chercheur non par pour rechercher ses causes, ni sa paternité, mais pour s'intéresser à ses conséquences subjectives, à la croyance qu'il génère, individuellement et collectivement : « *Ces événements historiques de longue portée sont réels dans la mesure où ils ont poussé les gens à en peser les conséquences, à discuter des alternatives, et à proposer des solutions possibles* »⁴¹⁹.

La réunification, en tant qu'*événement historique de longue portée* constituerait une rupture, un tournant [*Wende*] à la fois pour la production, la diffusion et la réception du cinéma allemand, et conditionnerait de nouvelles modalités de fonctionnement pour ces trois sphères. Elle instaurerait ainsi un **nouvel avenir possible**, un « *horizon des attentes* »⁴²⁰ métamorphosé pour le cinéma allemand au sein de ces trois niveaux d'objectivisation.

Notre hypothèse transversale se double ici d'une hypothèse concernant la forme de cet avenir possible : la chute du Mur, en tant qu'événement instaurateur, conditionnerait une popularisation du cinéma allemand à tous les niveaux de sa médiatisation entre l'Allemagne et la France – il serait désormais davantage populaire non seulement auprès des spectateurs français, mais aussi auprès des instances de diffusion et d'exportation, et enfin auprès de ses propres protagonistes.

⁴¹⁸ Dayan cité par Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 249. Sorlin ajoute que la notion d'événement instaurateur chez Dayan prolonge les analyses d'Edgar Morin, de Paul Veyne et de Pierre Nora autour du statut de l'événement en sciences sociales.

⁴¹⁹ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses, op cit.*, p. 178

⁴²⁰ Kosseleck cité par Jan SPURK, *Pour une théorie critique de la société, op cit.*, p. 41

I.4.1) Hypothèse de production : la réunification, une opportunité pour la production d'un troisième âge d'or consensuel et populaire

A l'échelle de la sphère de production, la réunification aurait ainsi favorisé une sortie de crise pour le cinéma allemand, par une ouverture de l'espace des possibles productifs. Si l'on reprend la définition de « *l'espace des possibles* » de Pierre Bourdieu, le champ artistique n'est jamais complètement autonome par rapport aux champs politique et économique au sein desquels il s'inscrit. La « *contemporanéité chronologique* » peut déterminer une « *problématique commune* » entendue comme un « *espace des possibles* »⁴²¹ : le producteur effectue un choix parmi cet espace des possibles façonné par les sphères commerciales, artistiques et politiques. Le développement de ces sphères est lui-même conditionné par l'évolution des contextes socio-historiques : en ce sens, les ruptures historiques – la réunification allemande notamment – constituent une opportunité pour une ouverture de cet espace des possibles. La chute du Mur redéfinirait ainsi les formes du lien entre le cinéma et la société allemande.

La réunification politique aurait catalysé une « réunification cinématographique » synonyme d'essor productif, et aurait permis de réconcilier les Allemands avec « leur » cinéma, en conditionnant notamment un dépassement de la dichotomie productive entre cinéma commercial et cinéma d'auteur par l'apparition d'une troisième frange mixte. Ce Nouveau cinéma allemand serait ainsi « nouveau » par son caractère consensuel et populaire. Le consensus cinématographique s'accompagnerait d'une revalorisation de soi et de la symbolique du *Made in Germany*.

Le Nouveau cinéma allemand constituerait un « troisième âge d'or » du cinéma allemand, et la multiplication des films historiques se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale après la réunification constituerait un nouveau témoignage de ce lien intrinsèque, en Allemagne, entre histoire « difficile » et cinéma. La réunification, en marquant une rupture supplémentaire dans l'histoire allemande, aurait à la fois catalysé et renforcé ce lien. Les motifs sériels significatifs du Nouveau cinéma allemand correspondraient alors aux tendances sociales marquantes de la nouvelle « *République de Berlin* »⁴²².

⁴²¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op cit.*, pp 224-225

⁴²² La « République de Berlin » est un terme forgé par le publiciste Johannes Gross pour signifier le transfert de la capitale de la République fédérale de Bonn à Berlin dès la signature du traité d'unification en 1990 [Johannes GROSS, *Begründung der Berliner Republik – Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts*, DVA, Stuttgart, 1995]. Le transfert effectif du gouvernement et du parlement a été effectué en 1999. La République de Berlin succéderait ainsi à la République de Bonn. Malgré les controverses appelant cette appellation, elle est rapidement reprise et véhiculée par le discours médiatique. [cf Marcel TAMBARIN, « Entre invocation et conjuration : Berlin et la « République de Berlin » dans le discours politique et médiatique » in *Effets et jeux de pouvoir dans*

I.4.2) Hypothèse d'exportation : un Nouveau cinéma allemand plus visible, attractif et exotique

Notre deuxième hypothèse interroge la forme acquise par le Nouveau cinéma allemand lors de sa diffusion en France, et questionne précisément le filtrage de ses contenus thématiques lors de ce passage.

L'essor productif conditionnerait une présence élargie, renforcée et plus diversifiée du Nouveau cinéma allemand en France depuis la réunification. Celle-ci constituerait alors également un événement-sphinx pour l'exportation du cinéma allemand : tout comme elle aurait provoqué un élargissement de l'espace des possibles productifs en Allemagne, la réunification aurait favorisé une extension de la visibilité du Nouveau cinéma allemand en France, et son appréhension comme cinéma désormais plus accessible.

L'augmentation du nombre de films allemands présents dans les salles françaises, la hausse du nombre de spectateurs et la multiplication des discours médiatiques autour du Nouveau cinéma allemand témoigneraient d'un succès renforcé de ce cinéma en France. Ce succès serait tant quantitatif que qualitatif, et favoriserait l'analyse de ce cinéma en termes de phénomène social significatif, détectable au sein de l'espace public et porteur d'un impact social.

Tout d'abord les instances d'exportation allemandes disposeraient de marges de manœuvre étendues pour promouvoir le cinéma à l'étranger. Le consensus médiatique autour de la qualité de ce cinéma se traduirait ensuite au niveau spectatoriel par une attention renforcée par rapport aux films de ce Nouveau cinéma allemand, et influencerait *a priori* les critères de choix de visionnage filmiques. Enfin, l'hypothèse de popularité et de consensus développée à l'échelle productive se répercuterait sur la sphère d'exportation et de diffusion : le Nouveau cinéma allemand serait plus attractif pour les distributeurs car séduisant pour les spectateurs français. Ces derniers seraient désormais amenés à appréhender la catégorie même de « cinéma allemand » comme une catégorie attrayante et exotique, synonyme de découverte et d'originalité.

Cette attractivité renforcée résulterait de la forme de ce cinéma et de l'émergence de la « troisième frange productive », moins ardue et intellectualisée que le Jeune cinéma allemand des années 1970, plus à même d'intéresser un public de profanes. Cette hypothèse d'accessibilité correspond ainsi à une hypothèse de décloisonnement du cinéma allemand de

le discours politique et médiatique, Publications de l'Institut d'allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, Asnières 2002, pp. 71-85]

la sphère germanophile et cinéphile : le Nouveau cinéma allemand semble élargir son audience au grand public français, *a priori* non spécialiste de l'Allemagne. Il deviendrait ainsi, pour reprendre les analyses d'Ethis, à la fois un « genre dont on parle » et un « genre perçu » au sein des discours spectatoriels.

Il s'agit de tester cette hypothèse de visibilité selon un triple angle d'analyse : une analyse des discours et des critiques de presse tout d'abord, une analyse partielle de la mise en scène publicitaire de ce Nouveau cinéma allemand ensuite, et enfin une analyse des discours individuels des spectateurs français.

En outre, le succès renforcé du Nouveau cinéma allemand témoignerait, plus largement, d'un intérêt renouvelé des spectateurs français pour l'Allemagne, suite à la réunification et aux évolutions récentes de l'histoire du pays. La chute du Mur aurait agi comme un déclencheur de curiosité, provoquant une attraction plus marquée, un « désir d'Allemagne » pourrait-on dire, que viendrait combler en partie le Nouveau cinéma allemand. Ce désir d'Allemagne se focaliserait entre autres autour des thématiques historiques. La popularité de cette filmographie révélerait, pour reprendre les analyses circulaires de Kracauer, un intérêt populaire renouvelé pour l'Allemagne, et viendrait dans le même temps nourrir et alimenter cette popularité en contribuant à l'augmentation des facteurs objectifs au sein de la connaissance de l'Autre. La réunification constituerait ainsi un événement historique de longue durée, puisqu'elle se traduirait en France par une curiosité renforcée par rapport à l'Allemagne.

La visibilité et le succès du Nouveau cinéma allemand en France seraient alors le reflet d'une nouvelle Allemagne issue de la réunification : la fin de la crise de production se doublerait de la fin d'une crise d'exportation, qui elle-même témoignerait d'une « sortie de crise » de l'Allemagne consécutive à la fin de la partition. Ces affinités électives se manifesteraient notamment par le biais d'un renouvellement des modalités de représentation de soi à l'étranger catalysant, au niveau des instances allemandes d'exportation, une revalorisation des actions de promotion cinématographique.

I.4.3) Hypothèse de réception : l'expérience filmique du cinéma allemand contemporain comme catalyseur d'une image de l'Autre renouvelée

La présence élargie du Nouveau cinéma allemand en France conditionnerait une augmentation des potentialités de découverte de l'Autre par le biais de son cinéma, et une évolution possible des visions du monde subjectives par rapport à l'Allemagne. Le Nouveau cinéma allemand serait ainsi un moyen privilégié de « faire entrer » l'Allemagne dans notre monde-de-la-vie, notre *Lebenswelt* quotidien. Les spectateurs appréhenderaient ainsi ce cinéma comme un « ambassadeur » de l'Allemagne.

Plus particulièrement, le cinéma favoriserait une concrétisation du phénomène abstrait de la germanité ainsi qu'une remise en question et une redynamisation des clichés et des stéréotypes traditionnellement associés à l'Allemagne. L'expérience cinématographique, par le biais des propriétés de matérialisation du médium-film dévoilées par Kracauer, permettrait d'appréhender et de construire une image de la germanité comme Autre désormais tangible. En ce sens elle constituerait un outil privilégié pour le passage d'une modalité théorique, potentielle de la germanité à une modalité empirique et effective de celle-ci.

Cette hypothèse questionne ainsi la place de la germanité au sein des instances plus générales de l'altérité, et interroge les modalités perceptives de la dialectique entre particulier et universel : à quels moments le cinéma allemand est-il rattaché à sa germanité, et à quels moments renvoient-il, *a contrario*, à des phénomènes appréhendés, au sein des visions du monde, comme universels ?

Le biais historique, évoqué au niveau des hypothèses de production et de diffusion, doit, dans cette optique, être désormais analysé au niveau de la sphère de réception individuelle : la visibilité renforcée de ces thématiques historiques, si elle renforce d'une part les analyses des spectateurs en termes « d'obsession historique », pourrait également favoriser une perception de l'Allemagne comme société mémorielle par excellence. La réunification, en ce sens, serait perçue comme la base de nouvelles modalités du travail de mémoire en Allemagne, qui se répercuterait au sein de l'imaginaire cinématographique pour offrir au spectateur français l'image d'une Allemagne certes toujours accolée à son passé, mais démontrant un courage décomplexé lui permettant d'aborder ces thématiques historiques sans tabou.

La réunification serait ainsi une rupture historique marquante qui rend l'Autre digne de connaissance, car le spectateur français, par le biais du Nouveau cinéma allemand, peut

être amené à s'intéresser émotionnellement et cognitivement non plus seulement à la période du nazisme, mais aussi à la période de la partition et de ses conséquences psychologiques en Allemagne.

La forme plus accessible et grand public du Nouveau cinéma allemand favoriserait ainsi une approche plus émotionnelle des expériences historiques allemandes et, *in fine*, un rapprochement de ces dernières. Comme l'expose Anne-Marie Thiesse, les guerres ont, de tout temps, été un moteur pour la perception de l'Autre, un point d'approche « facile »⁴²³ de son altérité, un lieu commun culturel aisément mobilisable. Son rôle dans la constitution d'une image de l'Autre n'est cependant aujourd'hui plus la même : nous supposons en effet que la réunification a permis de réactiver la dichotomie classique entre « bon » et « mauvais » Allemand⁴²⁴ selon des modalités nouvelles.

Ainsi, le Nouveau cinéma allemand renforcerait une « obsession historique » allemande, ainsi que l'obsession française elle-même pour le passé allemand. La visibilité moindre des thématiques contemporaines du Nouveau cinéma allemand, notamment conditionnée par les mécanismes tautologiques de l'exportation industrielle, bloquerait la perception objective de la société allemande actuelle. Le renouvellement des visions du monde individuelles semble s'effectuer principalement sur la base du biais historique évoqué ci-dessous, qui constitue alors un phénomène sociologique à interroger en tant que tel.

Car, *in fine*, ce qui est interrogé ici n'est pas la « vérité » de l'Allemagne, mais la vraisemblance de l'image produite objectivement et subjectivement par le biais du médium-film, et élaborée par les médiations de l'industrie culturelle et le contrat cinématographique établi entre le Nouveau cinéma allemand et l'espace public français. L'image de l'Allemagne deviendrait ainsi davantage une « méta-image », une réflexion autour de cette image et du degré de vraisemblance des clichés traditionnellement associés à la germanité. Cette image à la fois intuitive et réflexive, découpée selon le double temps de la réception et la double conscience spectatorielle, serait ainsi également une image relationnelle. En ce sens, elle devra être interrogée par rapport au sens que les individus assignent aux ensembles surplombants au sein desquels l'Allemagne s'insère : l'espace mondial d'une part – l'image

⁴²³ Anne-Marie THIESSE, « A la première personne du collectif : le récit d'histoire nationale », *op.cit*

⁴²⁴ Cf Stéphanie KRAPOTH, *France-Allemagne, Du duel au duo, de Napoléon à nos jours, op.cit.* L'auteur répertorie les différentes occurrences de cette dichotomie, qui évolue en fonction du contexte socio-historique et des relations franco-allemandes. L'échelle entre « duo » et « duel » est ainsi variable, toujours présente en filigrane depuis les guerres napoléoniennes : « Depuis 1815 et pendant une bonne partie du XXème siècle, Français et Allemands ont cultivé le mythe de leur contraste complémentaire ou de leur antagonisme incompatible, selon le contexte. » (p. 15)

du cinéma allemand et de l'Allemagne serait notamment médiée par la perception de la mondialisation – et l'espace européen d'autre part. Les discours autour de l'Allemagne s'inscrivent dans le contexte de la construction de l'Europe politique et économique, et questionnent entre autres la rhétorique d'une Allemagne hégémonique au sein de cette construction. L'Allemagne s'insère également au sein d'un espace spécifiquement franco-allemand – traversé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale par l'affirmation politique d'une coopération et d'une « amitié » renforcée⁴²⁵. Ainsi ces trois espaces agiraient en filigrane dans la constitution de l'image de l'Allemagne.

L'image de l'Allemagne façonnée par le cinéma allemand et ses propriétés de matérialisation au sein des visions du monde individuelles sera ainsi confrontée ici aux autres sphères d'expérience de l'Allemagne comme entité signifiante. Il s'agira notamment de détecter les pans de la germanité que l'expérience spectatorielle met en exergue, et parallèlement les pans de la germanité qu'elle laisse de côté et qu'elle minore.

L'expérimentation de ces hypothèses et l'analyse de notre objet d'étude appelaient ainsi la mise en place de terrains empiriques complémentaires destinés à compléter les deux pans de notre état de la recherche : d'une part une enquête à Berlin pour analyser et questionner la production du Nouveau cinéma allemand, d'autre part un terrain à Paris portant sur les visions du monde des spectateurs de cinéma.

Nous présentons désormais ici, au terme de notre exploration du cinéma allemand contemporain comme objet d'étude sociologique, l'élaboration et la mise en œuvre de ces terrains empiriques complémentaires.

⁴²⁵ Le traité de l'Elysée, signé en 1963 entre la France et l'Allemagne par le biais de Charles de Gaulle et Konrad Adenauer, est le seul traité diplomatique mentionnant une volonté *politique* « d'amitié » entre deux peuples. Il se présente en effet comme un traité de coopération agissant en vue de « renforcer la compréhension mutuelle » entre ces derniers. Il s'appuie notamment sur une politique de rapprochement active en matière d'éducation, qui aboutit à la création d'instances destinées à améliorer les échanges interpersonnels - notamment l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse et les jumelages entre communes.

Chapitre 5 – Méthodes : Terrains, séjour de recherche et corpus complémentaire

Une question commune, relative à notre problématique, sous-tend ainsi la mise en place de ces deux terrains : quel est le sens subjectif que les acteurs attribuent à la notion de « Nouveau cinéma allemand »? En quoi le cinéma allemand contemporain est-il pour ces acteurs d'une part « nouveau », d'autre part « allemand » ?

1) Le terrain allemand, effectué à Berlin auprès des principales institutions de production, de diffusion et d'exportation du cinéma allemand interroge le sens accordé par ces protagonistes à l'élaboration de ce cinéma : Y-a-t-il en Allemagne une volonté de produire un cinéma spécifiquement allemand, représentatif de l'Allemagne [*Kulturträger*], ou bien la filmographie contemporaine est-elle appréhendée comme une production industrielle neutre par rapport à son contexte de production ?

2) Le terrain parisien quant à lui, questionne le passage de ce cinéma en France du point de vue de l'individu-sujet : le discours autour d'un Nouveau cinéma allemand lié à la nouvelle république de Berlin fait-il sens pour les enquêtés ? Quelle est leur appréhension du cinéma et à quoi correspond, pour eux, un « film allemand » ?

Nos deux recherches empiriques se situent dans la lignée de la sociologie compréhensive wébérienne, qui s'attache à déterminer la signification que les acteurs attachent subjectivement à leurs pratiques : « *Nous appelons sociologie [...] une science qui se propose de comprendre par interprétation [...] l'activité sociale qui désigne [...] un comportement humain quand et pour autant que l'agent ou les agents lui communiquent un sens subjectif* »⁴²⁶. Il s'agit de saisir non seulement les pratiques des acteurs, mais aussi leur propre compréhension de ces pratiques, la signification subjective rattachées à leurs actions et à leurs visions du monde. Le Nouveau cinéma allemand devient ici à la fois objet de discours et de pratiques, tant au niveau de sa production que de sa réception.

Afin de questionner cette production de sens, la méthode empirique adoptée pour nos deux terrains est l'entretien semi-directif. Ce type d'entretien est corrélé à l'approche

⁴²⁶ Maxe WEBER, *Economie et société*, Tome I, *op cit.*, p. 28

compréhensive wébérienne dans la mesure où il s'attache au sens que les enquêtés eux-mêmes attachent à leurs raisons d'agir : « *L'entretien [...] fait appel au point de vue de l'acteur et donne à son expérience vécue, à sa logique, à sa rationalité, une place de premier plan* »⁴²⁷. L'enquêté est amené à présenter ses expériences, à les décrire, mais également et avant tout à les formuler, à les appréhender précisément comme faits de discours : « *La valeur heuristique de l'entretien tient donc à ce qu'il saisit la représentation articulée à son contexte expérientiel et l'inscrit dans un réseau de signification. Il ne s'agit pas alors seulement de faire décrire, mais de faire parler sur* »⁴²⁸.

L'enquêteur élabore à l'avance un guide d'entretien comportant plusieurs thématiques, mais les questions posées sont ouvertes et l'enquêté y répond librement. L'enquêteur oriente cependant l'entretien en interagissant constamment avec l'enquêté, en sollicitant des précisions plus approfondies par rapport à certaines déclarations – d'où la dénomination « semi-directive ». La grille d'entretien se présente alors comme un guide thématique souple, reformulant les questions de recherche selon une structure flexible : « *La grille des questions est un guide très souple dans le cadre de l'entretien compréhensif. [...] C'est un simple guide, pour faire parler les informateurs autour du sujet, l'idéal étant de déclencher une dynamique de conversation plus riche que la simple réponse aux questions, tout en restant dans le thème* »⁴²⁹.

L'enquêté, qui explicite peu à peu ses visions du monde et ses raisons d'agir, y accède souvent au cours même de l'entretien. Il dévoile une partie de ses représentations sociales qui étaient parfois inconscientes. L'entretien se présente en ce sens comme une introspection, un retour sur soi. Il dévoile ainsi les allants-de-soi typifiés des visions du monde tout en les soumettant à une appréciation réflexive des individus : « *Explicitant ce qui n'était encore qu'implicite, s'expliquant sur ce qui jusqu'ici allait de soi, extériorisant ce qui était intériorisé, l'interviewé passe de l'insu au dit* »⁴³⁰. Bourdieu, cité par Kaufmann, qualifie ce « *travail d'explicitation* » de « *gratifiant et douloureux à la fois* » pour l'enquêté. La situation d'entretien suscite alors un « *bonheur d'expression* » que Kaufmann reformule en « *bonheur d'avoir à dire, de pouvoir dire, et de dire bien, qui pousse à dire toujours plus* »⁴³¹. Nous détaillerons ci-dessous les spécificités du caractère introspectif et réflexif de l'entretien semi-directif dans le cadre de l'explicitation de pratiques culturelles.

⁴²⁷ Alain BLANCHET et Anne GOTMAN, *L'entretien*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 20

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 25

⁴²⁹ Jean-Claude KAUFMANN, *L'entretien compréhensif*, op cit., p. 44

⁴³⁰ Alain BLANCHET et Anne GOTMAN, *L'entretien*, op cit., p. 26

⁴³¹ Jean-Claude KAUFMANN, *L'entretien compréhensif*, op cit., p. 61

Schütz indique notamment que l'activité réflexive de l'enquêté explicitant sa vie quotidienne le désigne comme un « *spécialiste des sciences sociales* »⁴³². L'enquêté se présente alors comme un sujet « *exo-auto-référent* » au sens de Morin : exo-référent dans la mesure où le sujet réfère ses propos aux « *objets considérés* », en dehors de lui-même, et auto-référent car le sujet se réclame également de lui-même : « *le sujet est en somme l'être exo-auto-référant qui se met au centre de son monde. Etre sujet, c'est mettre son Moi au centre de son Monde* »⁴³³.

Dans le cas de notre enquête, ces entretiens individuels semi-directifs, à Berlin comme à Paris, ont duré entre une heure et demi et deux heures et demi. Leurs enregistrements ont ensuite fait l'objet de retranscriptions complètes. Nous avons également traduit intégralement les entretiens menés à Berlin de l'allemand au français.

Au-delà de la méthode qualitative compréhensive surplombante, la conduite de ces deux types d'entretiens diffère par rapport à la population interrogée et à sa place au sein du dispositif de médiation du Nouveau cinéma allemand. Alors que les entretiens berlinois concernent des experts de la sphère de production, amenés d'une part à présenter le fonctionnement et les protagonistes de cette sphère, d'autre part à expliciter le sens accordé à leurs pratiques professionnelles ; les entretiens parisiens visent un échantillon de spectateurs profanes, sollicités par rapport à leurs pratiques cinématographiques de loisir.

Nous présentons désormais les spécificités propres à chacun de ces terrains, les caractéristiques des individus interrogés ainsi que les limites des enquêtes menées.

I.5.1) Séjour de recherche et terrain en Allemagne

Le terrain à Berlin s'inscrit au cœur d'un séjour de recherche mené dans le courant du semestre d'été 2010 en Allemagne. Ce séjour de recherche était destiné à acquérir les éléments empiriques et théoriques nécessaires à l'analyse de notre objet – notamment les éléments non traités par les recherches déjà existantes – et comportait trois éléments :

- d'une part une résidence universitaire à l'Institut des sciences du théâtre (Séminaire Sciences du film) de la Freie Universität de Berlin – afin de développer une meilleure connaissance des théories filmiques usitées au sein de l'espace académique germanophone ;
- d'autre part une recherche de sources spécialisées au sein de la bibliothèque de l'Institut des sciences du théâtre ;

⁴³² Schütz cité par Jean-Louis FABIANI, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités, op cit.*, p. 233

⁴³³ Edgar MORIN, « *Le sociologue peut-il, doit-il s'exclure de sa vision de la société ?* », *op cit.*, p. 18

- et enfin une enquête empirique auprès d'experts de la sphère de production cinématographique.

Dans le cadre de l'enquête empirique, il s'agissait avant tout d'explorer notre hypothèse de production d'un engagement renforcé en faveur d'un renouveau du cinéma allemand : y a-t-il, depuis la réunification, une volonté politique et institutionnelle visant à promouvoir une certaine image de l'Allemagne à travers le cinéma allemand ? Peut-on détecter, tant auprès des protagonistes de la branche de production qu'auprès des institutions de promotion et de diffusion, une volonté affichée de faire du cinéma spécifiquement « allemand », c'est-à-dire reflétant les tendances sociétales allemandes ? Quel est le lien entretenu par ces protagonistes à la catégorie même de « cinéma allemand » depuis la réunification, et comment le Nouveau cinéma allemand est-il perçu par sa propre sphère de production ?

Les entretiens avec les représentants de la sphère cinématographique allemande comportaient également un volet informatif, destinés à compléter les informations relatives au paysage cinématographique allemand contemporain – relativement fragmentaires, nous l'avons évoqué, au sein de l'état de la recherche. Il s'agissait, au-delà de la compréhension du sens accordé à la production du cinéma allemand contemporain, de comprendre plus largement le fonctionnement et les articulations de cette sphère cinématographique.

Les enquêtés ont alors été considérés comme des représentants privilégiés de leur structure professionnelle : les justifications de sens et les discours recueillis sont également analysés comme indicatifs de l'orientation de l'action institutionnelle dans sa globalité. La mise en œuvre du terrain devait alors notamment permettre de saisir les articulations et la coopération entre les différents protagonistes de la sphère de production.

Le choix de Berlin comme lieu de séjour de recherche était avant tout motivé par le dynamisme culturel de la ville, notamment en matière cinématographique : la capitale est par exemple le site de la Berlinale, et elle héberge de nouveau les studios de l'Ufa, la société de production principale du premier âge d'or. Il semble d'autre part que depuis la réunification, Berlin soit redevenu un des centres culturels principaux du pays : l'ouverture du musée du film de la cinémathèque allemande [*Deutsche Kinemathek*] en 2000, au cœur de la Postdamer Platz reconstruite, en est un exemple.

Par ailleurs ce choix géographique faisait écho à notre hypothèse de production : nous supposions en effet que la chute du Mur, en redéfinissant la carte politique de l'Allemagne autour de sa nouvelle capitale Berlin, avait entraîné une centralisation plus marquée en termes d'activités culturelles. Le déménagement du gouvernement en 1999 a notamment favorisé un regroupement des instances étatiques en charge du financement et de la promotion du cinéma allemand au niveau fédéral (FFA et BKM) à Berlin, ce qui nous a permis de mener des entretiens auprès de responsables de ces instances. Ce choix méthodologique nous a cependant conduit à écarter une recherche plus approfondie auprès des instances des autres grands centres cinématographiques identifiés par Monika Bellan depuis la Guerre froide, à savoir principalement Munich et Hambourg.

La préparation du terrain appelait ainsi une identification préalable des acteurs institutionnels berlinois pertinents dans le cadre de notre étude. L'élaboration de notre objet de recherche, nous l'avons évoqué, nous a conduit à distinguer le pan productif de cet objet selon deux pôles d'acteurs complémentaires : d'une part les professionnels de la branche cinématographique participant à la production effective des films, d'autre part les acteurs des pouvoirs publics intervenant non plus au niveau de la production effective du cinéma, mais au niveau de sa subvention et de sa promotion.

I.5.1.1) Les informateurs de la sphère de production et d'exportation allemande

a) L'enquête auprès de sociétés de production

Afin d'analyser les discours du premier pôle d'acteurs, nous avons contacté les responsables d'une quinzaine de sociétés de production ayant leur siège à Berlin.

Nous n'avons pu obtenir que 3 interviews auprès de ces sociétés de production, les responsables étant généralement peu disponibles, en période de tournage, pour accorder des entretiens. Par ailleurs, les contacts établis nous renvoyaient fréquemment à des documentations externes, des dossiers de presse ou des informations du site Internet en remplacement d'entretiens en face à face. Les données récoltées par ce biais, ainsi que les interviews accordés, ont ainsi permis de compléter partiellement l'état de la recherche relatif au cinéma allemand contemporain.

Les entretiens auprès de sociétés de production ont permis de couvrir le pan à la fois commercial et auteuriste du paysage cinématographique allemand. Ils ont ainsi favorisé la récolte de discours diversifiés enrichissant l'étude de ce paysage :

a) Nous avons notamment obtenu un entretien auprès du directeur de l'*Ufa Cinema (Universum Film AG)*, qui s'oriente depuis sa renaissance après la réunification vers la production d'un cinéma à vocation commerciale. Le slogan de la société mère, l'Ufa, met l'accent sur cette visée divertissante : « *inspiring entertainment* », et le terme « *commercial* » est l'une des quatre valeurs désignées de la société de production : « *Nous pensons en entrepreneurs et nous prenons ainsi des risques* »⁴³⁴. La société a notamment produit à partir de 2009 la série de films *Hanni & Nanni*⁴³⁵, une adaptation des livres pour enfants à succès d'Enid Blyton suivant les aventures de deux jumelles. Ces adaptations, qui ont chacune rencontré un succès public en Allemagne avec plus d'un million de spectateurs en salle⁴³⁶, n'ont pas été exportées en France.

b) Nous avons également interrogé une responsable de *235 Filmproduktion*, une société de production plus restreinte, avec des moyens plus limités, davantage orientée vers le cinéma d'auteur. La société a été créée en 2004 par le réalisateur Hans-Christian Schmid, apparenté au cinéma d'auteur allemand contemporain : *Au loin les lumières* (2004) et *Requiem* (2006) ont notamment été distribués en France, et distingués par la critique malgré un nombre de spectateurs en salles restreint. La société de production se présente elle-même comme une instance promouvant les « *auteurs* » et les films « *exigeants* », destinés cependant à un public d'« *art et essai élargi* »⁴³⁷. Elle a également produit *Et puis les touristes*, sorti en France en 2008. L'encadré ci-dessus présente ces trois films.

⁴³⁴ Cf site Internet de la Ufa Cinema, onglet « Valeurs » [Werte] : <http://www.ufa.de/company/werte/> [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁴³⁵ La série se compose de 3 films de divertissement familial: *Hanni und Nanni* – 2010 – Christine Hartmann / *Hanni und Nanni 2* – 2012 – Julia von Heinz / *Hanni und Nanni 3* – 2013 – Dagmar Seume [Ces films, parce qu'ils n'ont pas été exportés ni distingués à l'international, ne font pas partie directement de notre corpus]

⁴³⁶ Source : Site Internet « Filmstart », l'équivalent du site de référencement français Allociné pour les informations sur les films sortant en Allemagne : <http://www.filmstarts.de/kritiken/210086/charts/>

⁴³⁷ Source : Présentation résumée du profil de la société de production sur son site Internet : <http://www.235film.de/index.php?page=kurzprofil>

> ***Au loin les lumières (Lichter)* – 2004 – Hans-Christian Schmid – Drame - b.o (F) : non renseigné**

A la frontière germano-polonaise, le long du fleuve Oder, des réfugiés ukrainiens tentent de rejoindre le territoire allemand. Plusieurs personnages se croisent dans cette zone de transit : chauffeurs de taxi, commerçants, passeurs, dealers, tous sont confrontés à une vie quotidienne incertaine dans un contexte frontalier entre Europe occidentale et orientale.

> ***Requiem* – 2006 – Hans-Christian Schmid – Drame - b.o (F) : 8 653**

Dans les années 1970, dans le Sud de l'Allemagne, Michaela souffre d'épilepsie. Elle s'inscrit cependant à l'université où elle découvre les libertés de la vie étudiante. Ses crises s'aggravant, elle consulte un prêtre. Ce dernier, ainsi que les convictions religieuses et rigoristes de sa famille, la convainquent peu à peu qu'elle est possédée par le démon, et qu'elle doit subir un exorcisme.

> ***Et puis les touristes (Am Ende kommen Touristen)* – 2008 – Robert Thalheim – Drame - b.o (F) : 55 317**

Sven, un jeune Allemand, arrive au musée de l'ancien camp de concentration d'Auschwitz pour y effectuer son service civil. Il est notamment chargé d'assister un survivant des camps dans ses actions de témoignage quotidiennes. La relation entre Sven et ce dernier, mais aussi les contacts qu'il développe avec la population polonaise de l'actuelle ville d'Auschwitz (Oświęcim), lui font peu à peu prendre conscience du poids que le passé peut peser sur le présent.

c) Enfin, nous avons mené par téléphone un entretien avec une responsable de *Constantin Films*, basé à Munich. *Constantin* est une des plus grandes compagnies de production allemande : elle se consacre à un cinéma à majorité commerciale, avec des budgets conséquents⁴³⁸, mais revendique une philosophie d'entreprise « de qualité ». *Constantin* a été fondée en 1977 par Bernd Eichinger, l'un des producteurs allemands les plus notoires – décédé en 201. La société se présente elle-même comme « *l'histoire d'un succès* » et revendique explicitement son rôle actif pour le « *développement et la réputation du cinéma allemand à l'échelle nationale et internationale* »⁴³⁹. *Constantin Film* a produit 3 des plus grands succès allemands sur le marché intérieur depuis la réunification, notamment *Der Schuh des Manitu* (2001)⁴⁴⁰, une parodie de western ayant rassemblé 11,7 millions de spectateurs en Allemagne, non exportée en France. La philosophie d'entreprise de la société souligne également une volonté de se tourner vers le marché international⁴⁴¹. *Constantin* a ainsi participé à d'importantes coproductions internationales – notamment *Le nom de la rose* (1986)⁴⁴², adaptation du roman policier médiéval d'Umberto Eco par Jean-Jacques Annaud – et a produit une partie des films allemands récents distingués à l'étranger : *La Chute*, mais

⁴³⁸ Source : Présentation du site Internet: <http://www.constantin-film.de/ueber-uns/constantin-film-ag>

⁴³⁹ Source : *Ibid* : « Le nom de *Constantin Film* est depuis 30 ans synonyme de qualité et de succès, et a contribué de manière décisive au développement et à la réputation du cinéma allemand en Allemagne et à l'étranger. » [Traduction effectuée directement depuis le texte allemand]

⁴⁴⁰ *Qui peut sauver le Far West ? (Der Schuh des Manitu)* – 2001 – Michael Herbig – Comédie

⁴⁴¹ Source : Présentation du site Internet : <http://www.constantin-film.de/ueber-uns/constantin-film-ag>

⁴⁴² *Le nom de la rose* – 1986 – Jean-Jacques Annaud – Drame historique, Thriller

aussi *Nowhere in Africa*, Oscar du meilleur film étranger en 2003, et *La Bande à Baader* (2008). Les deux films sont présentés par l'encadré ci-dessous.

> *Nowhere in Africa (Nirgendwo in Afrika)** – 2004 – Caroline Link – Drame - b.o (F) : 62 836⁴⁴³

En 1938 les Redlich quittent l'Allemagne, de plus en plus hostile envers leur confession juive, pour le Kenya. Ils s'installent dans une ferme où Walter, avocat de formation, travaille désormais en tant que régisseur. Tandis que sa femme Jettel rencontre les plus grandes difficultés à s'habituer au changement de ses conditions de vie, leur fille Régina s'adapte rapidement à son nouvel environnement et se lie d'amitié avec la population locale⁴⁴⁴.

> *La Bande à Baader (Der Baader Meinhof Komplex)** – 2008 – Uli Edel – Drame - b.o (F) : 55 880

Dans les années 1970, l'Allemagne est confrontée aux actions terroristes de la Fraction Armée Rouge, la RAF (*Rote Armee Fraktion*), une mouvance d'extrême-gauche radicalisée qui prône la guérilla urbaine contre le conservatisme social. Le film retrace la période 1967-1977, de la naissance de la RAF après les événements de 1968 à « l'automne allemand » de 1977. Cet automne allemand est marqué par l'assassinat du représentant du patronat, et par le suicide en prison des principaux leaders de la première génération, Andreas Baader et Gudrun Ensslin notamment⁴⁴⁵.

b) L'enquête auprès des instances publiques de subvention et de promotion

L'enquête auprès du deuxième pôle de protagonistes de la sphère cinématographique, les acteurs des pouvoirs publics intervenant au niveau de la subvention et de la promotion du Nouveau cinéma allemand, a été menée auprès des trois principales instances étatiques déjà évoquées :

a) le *Filmförderungsanstalt* (**FFA** : organisme de régulation du cinéma allemand), l'équivalent du CNC en France

b) le *Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien* (**BKM**), l'équivalent du ministère français de la culture,

c) le *Medienboard Berlin-Brandenburg*, l'instance de promotion régionale du Land de Berlin-Brandenburg

Il s'agissait notamment, dans un pays décentralisé comme l'Allemagne, de saisir les articulations entre les instances régionales et fédérales au niveau de promotion cinématographique.

⁴⁴³ N.B. : Le film, sorti en 2001 en Allemagne, n'est sorti en France qu'en 2004, après son succès aux Oscars.

⁴⁴⁴ Adapté du roman autobiographique de Stefanie ZWEIG, *Nirgendwo in Afrika*, Langen Müller, Munich, 1995 [roman non traduit en français]

⁴⁴⁵ Adapté de l'ouvrage de Stefan AUST, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1985

c) L'enquête auprès des instances de diffusion et d'exportation allemandes

Notre terrain berlinois devait également nous permettre d'interroger les responsables des principales instances de la sphère d'exportation en Allemagne – le FFA étant également en partie responsable de ces actions de promotion. Pour des raisons de praticité géographique, ces entretiens ont cependant souvent eu lieu à Paris. Ils ont été menés auprès de trois instances principales :

a) **German Films**, l'instance exportatrice du cinéma allemand à l'étranger. Le siège de *German Films* étant situé à Munich, nous avons été redirigé vers la responsable parisienne de l'instance.

b) Les **Instituts Goethe** : l'entretien avec un responsable en Allemagne ayant dû être annulé en dernière minute, et le siège des Instituts se situant aussi à Munich, nous avons également été redirigé vers la responsable parisienne de la branche cinéma de l'Institut.

c) La **Berlinale**. La promotion du cinéma allemand par *German Films*, le FFA et les Instituts Goethe comprend la diffusion et la vente des films allemands dans les festivals internationaux de cinéma. Ces festivals constituent en ce sens une pierre angulaire de la filière de diffusion des films allemands à l'étranger. A cet égard la Berlinale, qui a lieu tous les ans à Berlin en février, apparaît comme un des événements majeurs de mise en valeur du cinéma allemand. A cette occasion en effet *German Films* dispose de nombreuses salles de diffusion consacrées exclusivement à la production d'Outre-Rhin, d'où notre volonté d'interroger un responsable de cette organisation. La responsable du BKM interrogée étant par ailleurs également membre de l'organisation de la Berlinale – responsable de la section « Perspective du cinéma allemand » (*Perspektiv Deutsches Kino*) – l'entretien nous a permis de questionner le rôle et l'implication de ces deux instances pour le développement de la sphère de production, mais aussi pour l'organisation de la sphère d'exportation.

➤ **Tableau récapitulatif des entretiens réalisés dans le cadre du terrain berlinois**

NOM (anonyme)	INSTITUTION	FONCTION
1) Branche des professionnels : Sociétés de production		
U.G	<i>Ufa Cinema</i> (société de production)	<i>Directeur</i>
C.L	<i>235 Filmproduktion</i> (société de production)	<i>Assistante de direction</i>
P.C	<i>Constantin Film</i> (société de production)	<i>Assistant de direction (Entretien réalisé par téléphone)</i>
2) Instances publiques de subvention et de promotion		
D.C	FFA (société de subvention fédérale)	<i>Directrice</i>
M.L	BKM (délégué du gouvernement fédéral à la culture)	<i>Membre du comité de promotion du cinéma allemand</i>
C.N	<i>Medienboard Berlin-Brandenburg</i> (société de subvention régionale)	<i>Directrice</i>
3) Instances de diffusion et d'exportation allemandes		
H.O	<i>German Films</i> (union exportatrice)	<i>Responsable Europe du Sud (Entretien réalisé à Paris)</i>
F.L	Institut Goethe Paris	<i>Responsable Cinéma (Entretien réalisé à Paris)</i>
M.L ⁴⁴⁶	Berlinale (Festival)	<i>Directrice de la section « Perspective du cinéma allemand » [Perspektiv Deutsches Kino]</i>

I.5.1.2) Guide d'entretien et limites du terrain

Nous avons élaboré un guide d'entretien commun pour ces organismes, destiné à questionner la perception des enquêtés par rapport à l'évolution de la production et de l'exportation du cinéma allemand depuis la réunification. Ce guide d'entretien commun était par ailleurs motivé par le double aspect informatif et compréhensif que nous avons évoqué.

S'il a été remanié en fonction des spécificités de chaque organisme interrogé, il comportait quatre grands volets généraux qui évoluaient des aspects plus descriptifs aux aspects plus subjectifs :

a) Organisation générale de l'institution : quel est son rôle au sein de la branche cinématographique allemande ? Quels sont ses objectifs généraux par rapport au développement du cinéma allemand ?

b) Organisation et promotion de l'exportation du cinéma allemand à l'étranger : l'institution joue-t-elle un rôle dans la promotion des films allemands à l'étranger ? Si oui, en quoi consiste ce rôle ? *L'objectif de cette section était notamment de déterminer si les*

⁴⁴⁶ L'entretien avec M.L correspond ainsi à l'entretien mixte BKM/Berlinale, M.L étant membre des deux institutions.

institutions allemandes mettaient en place une forme de « stratégie d'entreprise » pour favoriser la présence du cinéma allemand à l'étranger.

c) Production globale du cinéma allemand contemporain et perception de l'image de cette production : comment l'enquêté – en tant que représentant institutionnel – appréhende-t-il l'état du cinéma allemand contemporain et son évolution depuis la réunification ? Comment décrit-il par exemple l'évolution des thématiques filmiques en Allemagne ?

d) Présence et perception du cinéma allemand à l'étranger : comment l'enquêté évoque-t-il cette perception du cinéma allemand à l'étranger, en tant qu'acteur de la production de ce cinéma ? Comment se positionne-t-il par rapport au discours d'une reconnaissance accrue du cinéma allemand à l'international ?

Ce terrain empirique comporte certaines limites, liées à la difficulté de contacter certaines instances et d'organiser des entretiens longs avec des responsables souvent très accaparés. Ces limites sont notamment perceptibles au niveau du nombre restreint d'entretiens effectués auprès des sociétés de production et des protagonistes de la branche productive effective.

Nous avons ainsi complété notre enquête par l'analyse de sources annexes : documents de présentation récoltés sur place, interviews de réalisateurs et de producteurs allemands parus dans la presse, comptes rendus de manifestations notamment. Les dossiers de presse des différents films, ainsi que les sites Internet des sociétés de production, fournissent à cet égard de nombreux éléments de documentation additionnels.

I.5.2) Terrain parisien

Notre terrain parisien, quant à lui, devait permettre d'interroger les pratiques et les représentations de spectateurs français autour du cinéma allemand, afin de saisir en quoi le cinéma allemand peut constituer, pour eux, une expérience vécue de l'Allemagne.

I.5.2.1) Echantillon et recrutement des enquêtés : le critère souple du spectateur profane

L'attention portée à l'espace de réception des films allemands auprès d'un public élargi nous a incité à élaborer un échantillon constitué de spectateurs dotés de caractéristiques sociales très diverses. L'accent mis sur la signification de l'expérience filmique conditionnée par le Nouveau cinéma allemand nous a conduit, dans la lignée de la sociologie de la

réception, à minorer les critères de classes socio-professionnelles, à l'encontre de l'hypothèse d'homologie bourdieusienne. L'objectif était avant tout de saisir, pour reprendre Guy, des « rapports au cinéma », et notamment au cinéma allemand, et non de questionner les pratiques d'un groupe social prédéfini. Il s'agissait de privilégier un échantillon souple favorisant une diversification des profils enquêtés, afin de centrer l'analyse sur les mécanismes de la rencontre perceptive entre l'objet filmique et les visions du monde individuelles.

Par ailleurs le principal point commun de ces enquêtés, au regard de notre hypothèse de popularisation du Nouveau cinéma allemand, était un rapport *a priori* profane au cinéma allemand, c'est-à-dire un rapport non spécialisé à ce cinéma. Notre échantillon excluait ainsi les spectateurs ayant un contact préétabli à la société allemande, ou à son cinéma : experts de cinéma, étudiants d'allemand, professionnels de l'enseignement ou de la recherche franco-allemande, spectateurs allemands ou d'origine allemande notamment. Ces critères n'étaient donc pas des critères positifs, ni absolument objectivables, ce qui induit une appréhension flexible du terrain.

Cette appréhension souple de l'échantillon est ainsi liée au pan réceptif de notre objet de recherche, mais elle découle également du caractère « mineur » de la « *question de l'échantillon en sociologie qualitative* »⁴⁴⁷, comme le souligne Michäel Pino à la suite d'Howard Becker. Kaufmann note également que les critères d'échantillonnage sont moins significatifs en méthode qualitative qu'en méthode quantitative : « *Dans la recherche qualitative, le caractère significatif des critères habituels (âge, profession, situation familiale, résidence) devient moins opérant : ils fixent le cadre mais n'expliquent pas, alors que l'histoire de l'individu explique. La constitution de l'échantillon est alors un élément technique moins important* »⁴⁴⁸. La sociologie compréhensive s'attachant avant tout à la production de sens des enquêtés, il s'agit avant tout pour l'enquêteur de favoriser le déploiement de la parole recueillie.

Nous avons présenté aux enquêtés potentiels l'entretien comme une interview portant sur les pratiques cinématographiques en général, et comportant une partie plus spécifique concernant le cinéma allemand contemporain – tout en leur précisant que leurs connaissances de ce dernier ne devaient précisément pas être exhaustives, ni érudites, mais profanes. Cette

⁴⁴⁷ Michäel PINO, *Pourquoi est-on déçu par un film au cinéma ? Microsociologie et typologies de la déception*. Editions connaissances et savoirs, Paris 2008, p 37. Pino cite Howard Becker, qui dans *Les ficelles du métier* indique que tous les cas possibles ne sont pas analysables. (Howard BECKER, *Les ficelles du métier*, Editions la découverte, Paris, 2002, p. 118 et 147)

⁴⁴⁸ Jean-Claude KAUFMANN, *L'entretien compréhensif, op cit.*, p. 41

précision nous a ainsi permis de lever certaines réticences de départ relatives au caractère d'expertise et de spécialisation supposé de l'entretien.

Nous avons restreint notre champ de recherche à la région parisienne, pour des questions pragmatiques. La capitale offre en effet une forte concentration de politiques culturelles très diversifiées. De plus, afin de maîtriser l'échantillon, il nous a semblé plus judicieux de ne pas élargir notre recherche à d'autres zones géographiques.

Nous avons par ailleurs élargi au maximum les profils sociaux recrutés, tant au niveau de l'âge (de 21 à 80 ans) qu'au niveau des activités / métiers exercés. Cette diversité devait favoriser une diversité des pratiques la plus large possible, et une hétérogénéité de profils et de carrières cinématographiques, pour reprendre la notion d'Ethis. Ces carrières ne sont donc pas nécessairement reliées au profil socioculturel de l'individu, mais davantage à son appréhension individuelle du cinéma – considéré donc ici dans son sens le plus large, et non réduite à la fréquentation des salles. Le questionnement autour de la pratique comprenait ainsi également un pan relatif aux visionnages de films par d'autres pratiques filmiques : télévision, DVDs, streaming, Internet etc. La pratique en salle ne constituant qu'un « *mode particulier de rencontre entre une œuvre cinématographique et une part de ses publics* »⁴⁴⁹, elle n'est pas questionnée en tant que telle, mais par rapport aux modalités de rencontre filmique qu'elle peut conditionner – notamment par rapport à la mémoire spectatorielle de cette rencontre.

30 entretiens ont été réalisés entre avril 2010 et septembre 2012. Nous avons procédé, pour recruter nos enquêtés, à deux techniques distinctes :

a) Tout d'abord, nous sommes allées à la sortie de séances de films allemands⁴⁵⁰ pour interroger des spectateurs « au hasard ». Cette technique permet de récolter des profils inattendus et diversifiés. Elle est cependant difficile à mettre en place, de par une certaine méfiance des spectateurs interrogés, et par le refus fréquent, évoqué plus haut, de consacrer du temps à un entretien long et réflexif. En outre la parole tend alors à se concentrer sur le film fraîchement visionné, en occultant quelque peu le souvenir des autres films allemands visionnés. Nous n'avons pu recueillir que trois interviews par ce biais.

⁴⁴⁹ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 35

⁴⁵⁰ Notamment : *L'étrangère* de Feo Aladag (2010) et *Soul Kitchen* de Fatih Akin (2010). Les deux séances ont été choisies en soirée, au cinéma MK2 Bibliothèque dans le 13^{ème} arrondissement de Paris. Ce cinéma nous est en effet apparu *a priori* central et sujet à une pratique diversifiée, puisqu'il s'agit d'un multiplexe à tendance « art et essai », propice à une pratique mixte.

b) Nous avons ainsi principalement utilisé la méthode des réseaux : en passant par les différentes sphères de notre entourage, nous avons pu interroger des enquêtés aux profils divers et aux expériences variées.

> Tableau récapitulatif des entretiens réalisés auprès de spectateurs français

NOM (anonyme)	AGE	ACTIVITE	RESIDENCE
Anouk	62 ans	Enseignante retraitée	Villejuif (94)
Adrien	30 ans	Employé administratif	Evry (91)
Patrice	53 ans	Ingénieur informaticien	Orsay (91)
Brigitte	52 ans	Femme au foyer	Voisins-le-Bretonneux (78)
Eloïse	73 ans	Secrétaire retraitée	Palaiseau (91)
Pauline	34 ans	Ingénieure d'étude	Les Lilas (93)
Julia	28 ans	Chômeuse	Thiais (94)
Sophie	25 ans	Statisticienne	Paris 13 ^{ème}
Kevin	33 ans	Chômeur	Paris 19 ^{ème}
Diane	45 ans	Secrétaire	Arrancourt (91)
Fabien	25 ans	Caméraman	Paris 17 ^{ème}
Franck	30 ans	Ingénieur	Paris 14 ^{ème}
Arabelle	27 ans	Conseillère d'orientation	Paris 14 ^{ème}
Anne	21 ans	Etudiante	Villebon (91)
Anne-Marie	60 ans	Retraitée	Paris 5 ^{ème}
Marc	42 ans	Physicien	Saint-Cyr la rivière (91)
Florian	28 ans	Informaticien	Paris 19 ^{ème}
Irène	51 ans	Attachée de direction	Paris 18 ^{ème}
Nicole	32 ans	Secrétaire	Paris 20 ^{ème}
Yvonne	49 ans	Professeure d'université	Paris 12 ^{ème}
Victor	21 ans	Etudiant	Ivry-sur-Seine (94)
Sandra	22 ans	Etudiante	Saint-Denis (93)
Tom	51 ans	Agent administratif	Villemonble (93)
François	48 ans	Informaticien	Melun (77)
[Marie, 74 ans, Retraitée, Paris 13ème]	74 ans	Biologiste retraitée	Paris 13ème
Manon	28 ans	Intermittente du spectacle	Paris 20 ^{ème}
Brice	31 ans	Entrepreneur	Paris 20 ^{ème}
Damien	80 ans	Ingénieur agronome retraité	Guyancourt (78)
Céline	37 ans	Gestionnaire administrative	Paris 6 ^{ème}
Didier	63 ans	Employé de bureau retraité	Vanves (94)

I.5.2.2) Elaboration du guide d'entretien : registres et thématiques sémiques

Les thématiques dégagées lors de l'élaboration du guide d'entretien ont été reliées aux trois registres sémiques de la grille d'entretien dégagés par Ethis par rapport aux pratiques

culturelles : d'une part le registre de l'expertise, du jugement et de la compétence ; d'autre part le registre de la mémoire, du souvenir et de l'affirmation de soi ; et enfin le registre de l'identité⁴⁵¹.

Le guide d'entretien, le même pour tous, comprenait alors 4 grandes thématiques destinées à opérationnaliser nos hypothèses :

a) *Pratiques cinématographiques et culturelles*. Il s'agissait de déterminer, par le biais du récit des pratiques spectatorielles, le lieu et les mécanismes des pratiques cinématographiques : quel est la probabilité de visionner un film allemand dans ces lieux ? Quel est par exemple le rôle de la publicité ou des critiques de presse pour le choix d'un film ? Quelle place accorde l'individu au cinéma dans ses pratiques de loisir et, plus généralement, dans sa vie quotidienne ? Comment appréhende-t-il la pratique cinématographique ? Comme un loisir, comme un apprentissage, un divertissement ? Quelle est la place du cinéma par rapport aux autres pratiques culturelles et aux loisirs de l'individu ?

b) *Place de la cinématographie allemande au sein des films visionnés : réception et perception des films allemands*. Quels sont les films allemands qui ont été vus, dans quelles conditions ? Est-ce que l'enquêté a visionné plus de films allemands au cours de ces dernières années ? Quelle est sa perception globale du cinéma allemand ? Quels sont les films allemands dont il a connaissance, dont il a entendu parler, mais qu'il n'a pas forcément vus ? Comment pourrait-il les résumer, les narrer ? Quel est le rôle du discours ambiant autour du cinéma allemand au sein des visions du monde individuelles – rôle et place, notamment, de l'imaginaire collectif autour des deux âges d'or du cinéma allemand : quel est son sens pour l'enquêté ? Quels films définit-il comme allemands – même s'ils ne le sont pas juridiquement – et pourquoi ?

> *Il s'agissait ici de questionner le rôle de la rumeur cinématographique autour du Nouveau cinéma allemand au sein des critères de visionnage : le cinéma allemand contemporain est-il, pour l'enquêté, un genre dont on parle et/ou un genre perçu ? Quels sont les horizons d'attente liées au Nouveau cinéma allemand orientant sa réception a priori et a posteriori ? Quel est le contrat cinématographique établi par le cinéma allemand avec le spectateur ? Comment l'enquêté restitue-t-il l'histoire qu'il a visionné ?*

c) *Réception et perception d'une image de l'Allemagne à travers les films visionnés*. Est-ce que l'enquêté a dégagé de son visionnage de films une image particulière de

⁴⁵¹ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 37

l'Allemagne ? Est-ce que ça lui a permis de développer sa connaissance, ou son impression du pays voisin ? Si oui de quelle façon ? En lui apprenant quelque chose par rapport à son histoire ou à ses tendances sociétales actuelles ? Ou bien est-ce que les films ont été vus principalement comme des divertissements, des films de « bonne qualité » mais dont on n'a pas de souvenirs précis ? Est-ce qu'ils ont été vu et catalogué, *a priori*, comme des films allemands ? Ou bien comme de simples films de fiction parmi d'autres ?

> Il s'agissait ici de questionner le sens attribué par les enquêtés à la germanité filmique : cette germanité filmique est-elle insignifiante ou signifiante ? Quelle est sa définition en tant que genre perçu, et quel est sa relation avec l'image de l'Allemagne ? Quelle est la forme du « surplus de sens » dégagé par le cinéma allemand : émotionnelle, cognitive, didactique ? Si le cinéma allemand « parle » aux spectateurs, quel est le contenu sémantique de cette communicabilité perçue ? En quoi est-elle liée à la dialectique de l'altérité entre germanité/universalité ? Quelles sont les fonctions matérialisantes spécifiques du Nouveau cinéma allemand ?

d) *Image et perception de l'Allemagne et des Allemands en dehors de la sphère cinématographique.* Quel est le lien *a priori* de l'enquêté avec l'Allemagne, la culture allemande et les Allemands ? En quoi ce lien peut-il influencer sa perception du cinéma allemand contemporain, notamment en ce qui concerne les jugements de « vraisemblance » et l'approche cognitive du film ? En quoi, par rapport à cette expérience préalable de l'Allemagne (qui peut aussi être une expérience non vécue, et qui s'apparente alors à la transmission de discours extérieurs), l'enquêté va-t-il appréhender l'œuvre filmique ? Est-ce que les films sont en correspondance avec l'image qu'ils avaient développé, plus ou moins stéréotypée, ou bien est-ce qu'ils viennent la contredire ? Quels ont été leurs « autres moyens de connaissance » de l'Allemagne ?

> Il s'agissait ici de questionner la circularité entre motifs populaires liés à la germanité et Nouveau cinéma allemand : Quels sont les pans de l'image de l'Allemagne que ce cinéma met en exergue ? Quels sont ceux qu'ils minorent ? Quels éléments permet-il de contredire, ou au contraire de renforcer ?

I.5.2.3) Spécificités du recueil de discours en sociologie du cinéma : entre évanescence et foisonnement du propos

Dans le cas spécifique des enquêtes en sociologie de la culture, et plus particulièrement en sociologie du cinéma, le déploiement du discours recherché par la

méthode qualitative compréhensive est à la fois freiné et encouragé par la nature même de l'objet explicité.

En effet les propos relatifs aux pratiques culturelles, parce qu'elles se réfèrent en partie au domaine de l'imaginaire, peuvent davantage demeurer de l'ordre de l'inconscient, du non-formulé que les autres pratiques sociales – professionnelles par exemple. Le passage à l'explicitation, à l'extériorisation et au dit de la pensée – passage-clef pour le recueil des données sociologiques dans le cadre de l'entretien, comme l'ont évoqué Blanchet et Gotman – peut être potentiellement paralysé par cet aspect *a priori* plus inconscient des pratiques culturelles. Il est ainsi parfois difficile pour l'enquêté d'évoquer ses impressions par rapport à un film, d'expliciter son ressenti face à celui-ci. Ces obstacles à la formulation de l'expérience cinématographique sont alors analysés par Sorlin, nous l'avons évoqué, comme un obstacle même à l'appréhension de la rencontre filmique comme objet d'étude sociologique.

Cependant, comme l'expose Ethis, ce caractère à première vue « *insaisissable* » des pratiques cinématographiques fait précisément partie intégrante de l'expérience spectatorielle : « *La relation esthétique est insaisissable dans sa totalité. En empruntant les chemins de l'enquête de terrain en sociologie de la culture, ce sont précisément les lieux et les limites de l'insaisissable, de l'irréductible et de l'incommunicable des pratiques de la culture en tant qu'objets de médiation des personnalités culturelles qui sous-tendent les analyses* »⁴⁵². Cette incommunicabilité perçue doit être appréhendée par l'enquêteur non comme un barrage à la compréhension des expériences filmiques, mais comme un élément en tant que tel de l'examen des ressorts de « *l'être spectateur* » : « *[C'est] un des ressorts de notre "être" spectateur : on se plaît à croire qu'il restera toujours une part insaisissable, irréductible, incommunicable dans l'expérience spectatorielle : certains se plaisent à convoquer les catégories ésotériques du mystère, de la passion de la magie de cette expérience.* » L'entretien se présente comme un « *objet de médiation* », une « *fiction narrative* » qui ne vise pas à retranscrire la « *réalité* » de ses pratiques culturelles, mais à en saisir les « *logiques de sens, les destinées anoblies par nos aspirations et nos souvenirs* »⁴⁵³. La critique de Sorlin à l'encontre du caractère « *fictionnel* » et « *mensonger* » du récit de Sartre concernant les expériences spectatorielles de son enfance est ici effacée par la démarche compréhensive, qui vise précisément à étudier ce rapport fictionnel, mnémonique et réflexif aux pratiques culturelles.

⁴⁵² *Ibid*, p. 24

⁴⁵³ *Ibid*, p. 29

Les récits relatifs à ces pratiques peuvent ainsi être, à l'encontre de l'objection d'insaisissabilité, extrêmement rationalisés et éloquents : le frein représenté par le caractère parfois évanescent de l'expérience filmique est alors compensé par l'aspect ludique et volubile des discours autour du cinéma. Guy note ainsi que le cinéma est un « bon objet », car il est, pour l'enquêté, un bon « prétexte » pour parler de soi et de la société qui l'entoure : « *Tout le monde ou presque aime parler du cinéma, non seulement pour dire son goût et d'une certaine façon se positionner par rapport à son interlocuteur, mais surtout parce que le cinéma semble se confondre avec la vie. [...] parler du cinéma c'est se raconter tout entier, c'est utiliser l'un des meilleurs prétextes sociaux qui soit pour se dire* »⁴⁵⁴. Le cinéma devient ainsi un objet de discours particulièrement riche parce qu'il déclenche un « *buissonnement symbolique [...] faisant feu de tout bois* »⁴⁵⁵ favorisant une vaste ouverture sur l'espace des significations sociales et individuelles. Ethis appelle ainsi à renoncer à la description exacte des pratiques en sociologie de la culture : « *l'invitation est faite de réétudier la finalité même des enquêtes sur les pratiques de la culture : en effet, la mesure qu'elles prennent n'est jamais tout à fait une mesure de pratique effective, mais une mesure de la manière dont une pratique "fait symboliser", dont elle ouvre sur une parole, dont elle enclenche une ouverture sur soi et sur le monde imaginé de chacun, dont, enfin, elle métamorphose les relations d'un individu à ce monde-là* »⁴⁵⁶.

Le système de défense des enquêtés dans le cadre des entretiens semi-directifs, qui se traduit souvent par des attitudes de « bluff »⁴⁵⁷ sont alors compensées, dans le cas des pratiques filmiques, par le caractère éloquent de l'objet cinématographique. Les entretiens effectués auprès des spectateurs à Paris relèvent effectivement d'une parole libre et ouverte autour du cinéma, fournissant un matériau extrêmement prodige et varié.

Cette richesse du matériau est en partie due au biais même de l'enquête par entretien : les spectateurs acceptant l'interview consentent avant tout à dégager deux heures de leur temps afin de discuter d'un sujet déterminé. L'accord de l'enquêté présuppose alors souvent un intérêt préalable pour le sujet qui peut se traduire, au cours de l'entretien, par des propos plus construits et rationalisés.

Dans le cas des pratiques cinématographiques, cet intérêt pour le sujet de l'entretien a fréquemment conduit au recrutement d'enquêtés se définissant eux-mêmes comme des « amateurs », voire des « amoureux » du cinéma. Certains spectateurs approchés, ne se

⁴⁵⁴ Jean-Michel GUY, *La culture cinématographique des Français*, op cit., p. 29

⁴⁵⁵ Jean Molino cité par Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps*, op cit., p. 150

⁴⁵⁶ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 69

⁴⁵⁷ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 85

considérant pas assez « *experts en cinéma* », nous ont ainsi redirigés vers des amis « *plus calés* », et donc plus à même, selon eux, de répondre à nos attentes. Cependant, les formes adoptées par cet « amour du cinéma » étant très diverses, le contenu même des entretiens a été varié et hétérogène, couvrant un large spectre de « rapports au cinéma » individuels.

I.5.3) BILAN : Analyse des données et construction d'idéaux-types, vers l'élaboration des résultats de recherche

L'approche des théories sociologiques de la réception, ainsi que les études sur la culture de l'École de Francfort, nous ont permis non seulement d'élaborer les terrains, de mieux saisir les enjeux et les spécificités de leur mise en place dans le cadre d'une sociologie du cinéma, mais également d'analyser les discours recueillis à l'aune de plusieurs concepts opératoires.

L'examen des propos récoltés, notamment au niveau des discours spectatoriels, a ainsi favorisé la mise en place d'idéaux-types autour de l'expérience filmique. Ces idéaux-types sont alors construits autour des catégorisations indigènes du Nouveau cinéma allemand et des modalités de rencontre cinématographique mises en place par celui-ci *a priori* et *a posteriori*, avant et après la pratique de visionnage. Si les interprétations et les propos recueillis sont très diversifiés, la rencontre filmique, indique Ethis « *aimante assez d'attitudes similaires pour qu'on puisse penser que ses empreintes laissées aient une signification sociologiquement compréhensible* »⁴⁵⁸.

Nous présenterons ainsi les « attitudes similaires » que nous avons pu détecter dans le cas de la réception du Nouveau cinéma allemand, en questionnant notamment le poids des médiations de l'industrie culturelle dans la formation de ces attitudes concordantes. Ces typologies se construisent notamment sur la base d'une « *cohérence thématique inter-entretiens* »⁴⁵⁹ liée aux catégories indigènes: « *L'objet sociologique se construit en utilisant les catégories indigènes pour élaborer des modèles théoriques, tout en prenant de la distance avec elles à mesure que les modèles se précisent* »⁴⁶⁰.

L'analyse des discours récoltés induit alors de s'intéresser aux « formules toutes faites » employées fréquemment par les enquêtés envers le cinéma allemand contemporain – nous questionnerons notamment la signification à accorder aux expressions « ça change », « ce sont de bons films », « ça me parle », « ce sont des films intéressants » etc. Le registre de

⁴⁵⁸ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps*, op cit., p. 52

⁴⁵⁹ Jean-Michel KAUFMANN, *L'entretien compréhensif*, p. 96

⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 82

la participation – « c'est un film marquant », « je suis rentré dedans » etc – semble révéler une signification sociale latente associée à ce cinéma. Il s'agira de questionner cette signification latente par rapport aux modalités de la praxis sociale établie par le Nouveau cinéma allemand.

Nous déployons désormais la circularité entre objet, théories et méthodes par le biais de l'exposition de nos résultats de recherche. Nous présenterons tout d'abord le Nouveau cinéma allemand comme objet productif, avant d'examiner les caractéristiques de sa forme exportée. Enfin, nous confronterons ces deux configurations à la catégorisation spectatorielle du Nouveau cinéma allemand en France.

Partie 2: Sphère de production, architecture et configuration du cinéma allemand contemporain – L’horizon du troisième âge d’or

Nous analysons ici le Nouveau cinéma allemand au sein de sa sphère de production : il s’agit d’examiner les formes et les apparences de ce phénomène en amont de son passage en France. Cette étude correspond ainsi au premier niveau de concrétisation du Nouveau cinéma allemand en tant qu’objet sociologique : le public de cette filmographie, notamment à l’international, demeure ici abstrait. Il constitue un élément des discours productifs pouvant *potentiellement* influencer cette production en amont, en tant qu’entité spéculative.

Nous étudierons l’architecture de cette production, à savoir d’une part ses soubassements institutionnels et étatiques – organisation de la branche cinématographique et des politiques culturelles –, et d’autre part les façades visibles de ce Nouveau cinéma allemand – le paysage cinématographique depuis la réunification. Nous questionnerons les liens entretenus par cette filmographie avec son contexte de production afin de dégager les éléments favorisant son appréhension en termes d’innovation et de germanité perçue.

Cette analyse doit nous permettre de questionner notre hypothèse de production quant à l’impact de la réunification sur ce paysage cinématographique. Nous explorerons ainsi les éléments de refonte, à la fois institutionnels et thématiques, qui jalonnent cette architecture du Nouveau cinéma allemand, et qui alimentent *potentiellement* les discours institutionnels recueillis à Berlin autour d’un « troisième âge d’or » productif en Allemagne.

Avant de nous intéresser plus spécifiquement aux évolutions de la sphère productive depuis 1990, nous proposerons tout d’abord un état des lieux du paysage cinématographique au début des années 1990, au moment du tournant socio-politique de la réunification [*Wende*]. Nous verrons que les professionnels du secteur filmique s’accordent pour formuler un constat de crise généralisée, tant au niveau de la production que de la réception du cinéma allemand, en Allemagne comme à l’étranger. Ce constat de crise est sera resitué au sein de la mise en récit historique du cinéma allemand : la crise de réception est reliée à une crise de représentativité cinématographique depuis la fin du deuxième âge d’or des années 1970.

L'étude des évolutions productives depuis 1990 prendra ainsi en compte les mécanismes même de cette représentativité à l'exemple des deux âges d'or du cinéma allemand : il s'agira de questionner la dynamique tautologique de cercles vertueux entre succès interne et externe, local et international d'une filmographie à l'aune du paysage cinématographique contemporain. Nous verrons que la réunification entretient un rapport d'affinités électives wébériennes avec l'émergence de logiques consensuelles aplanissant l'antagonisme entre cinéma d'auteur et cinéma commercial. Le redéploiement de l'Allemagne en tant que site de production phare s'apparente alors à une logique réconciliatrice entre les professionnels de la sphère productive et la valorisation de la cinématographie allemande, notamment à l'étranger.

Nous examinerons enfin les liens établis entre ces évolutions institutionnelles et les caractéristiques du paysage cinématographique allemand depuis la réunification. La logique de consensus reflète et catalyse en effet dans le même une production plus diversifiée, tant au niveau de ses formes que de ses thématiques. L'apparition d'une frange productive mixte – que nous nommons « divertissements de qualité », et qui constitue principalement le vivier des films exportables et exportés – s'accompagne du renouvellement du cinéma d'auteur – désigné sous l'appellation « d'École de Berlin ». Le spectre productif est également marqué par l'émergence des motifs interculturels, et par les mutations du traitement des motifs historiques, qui tendent désormais à privilégier la forme de la reconstitution authentique, à l'instar de *La Chute* par exemple. Ces évolutions redéfinissent par la suite le Nouveau cinéma allemand comme une marchandise culturelle dont le caractère distinctif et consensuel favorise l'exportation.

Chapitre 1 - La production allemande au début des années 1990 : crise cinématographique et quête de représentativité culturelle

II.1.1) Etat des lieux en 1990 : un cinéma allemand « en voie d’extinction » ?

II.1.1.1) Constat de crise : entre désillusion et espoir

Les mutations du Nouveau cinéma allemand se développent tout d’abord partir du constat de crise formulé par les professionnels de la branche cinématographique au début des années 1990.

La période du tournant socio-politique de la réunification est en effet souvent désignée, à la fois par les professionnels et par les théoriciens du cinéma, comme une « traversée du désert » pour le cinéma allemand. Au sein de la mise en récit du cinéma allemand, nous l’avons évoqué, la fin des années 1980 et le début des années 1990 sont présentées comme des « années maigres »⁴⁶¹, des années de « dépression »⁴⁶². Cette analyse se décline même parfois en termes de « mort » de « disparition » du cinéma allemand : le producteur et réalisateur Laurens Straub écrit ainsi en 1990 : « *Tout est bien qui finit bien. C'en est fini du cinéma allemand. Mort, congédié. Des nécrologies de toutes parts. Qu'il s'agisse cette fois d'une disparition certaine nous est indiqué par le caractère non spectaculaire de cette extinction. Pas de crash de film, pas d'effondrement spectaculaire, le souffle est simplement épuisé, à plat* »⁴⁶³.

Ce constat de crise est alimenté par des indicateurs statistiques faibles : d’une part l’Allemagne produit, au début des années 1990, moins de 80 films par an – contre une moyenne de 130 aux tournants des années 2010⁴⁶⁴. D’autre part, l’analyse en termes de crise de la réception est alimentée par la baisse de la part de marché du cinéma allemand sur le

⁴⁶¹ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 114

⁴⁶² Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, p. 133

⁴⁶³ Laurens Straub cité par Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films, op cit.*, p. 281 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand.]

⁴⁶⁴ Source : Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films, op cit.*, p. 288 / Cf. Également : Données statistiques du CNC « Panorama 2012 du cinéma mondial ». A titre indicatif, la France produit une moyenne de 110 films par an au début des années 1990 (chiffres du CNC « Production cinématographique », Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>)

marché intérieur, qui passe de 10% en 1990 à 7% en 1993, et 6% en 1995⁴⁶⁵. A titre de comparaison, la part de marché du film national en France, à la même époque, se situe entre 30 et 40%⁴⁶⁶. Renstchler indique alors que cet affaissement des chiffres de fréquentation modifie la définition même du succès public d'un film allemand : dans les années 1990, un film national est considéré comme « à succès » lorsqu'il atteint la barre des 100 000 spectateurs au cinéma⁴⁶⁷. Enfin, les chiffres d'exportation sont également médiocres : au début des années 1990 par exemple seuls 5 films allemand par an sont proposés en moyenne aux spectateurs français, contre une moyenne trois fois plus élevée, de 15 films par an, au début des années 2010⁴⁶⁸. En 1992, le président du parti social-démocrate allemand, Oskar Lafontaine, lors du forum culturel de la social-démocratie [*Sozialdemokratie*] consacré à l'avenir du film européen et national, indique que ces chiffres étayaient alors facilement une métaphore formulée par un article du *Sddeutsche Zeitung* en janvier 1992, comparant la situation du cinéma national à l'extinction des hannetons : « *Il en est des films allemands comme des hannetons : on en aperçoit de plus en plus rarement* »⁴⁶⁹. Le cinéma allemand, « en voie d'extinction », semble ainsi menacé dans sa capacité même à se définir en tant que médium de masse culturellement et socialement significatif.

Le faible niveau de ces trois indicateurs – chiffres de production, de fréquentation et d'exportation – objectivent ainsi pour les observateurs une impression de déliquescence du cinéma allemand à trois niveaux : crise de production, crise de réception et enfin crise de représentativité. Eric Dufour analyse ainsi également cette crise comme un marasme généralisé, touchant tous les niveaux de médiation du cinéma allemand : « *Ce qui y est lié, mais sans qu'on puisse dire ce qui est la cause et ce qui est l'effet, c'est que les spectateurs allemands ne vont pas voir de films allemands et que les cinémas allemands proposent peu de films allemands* »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ Source : Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 238, ainsi que Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 119

⁴⁶⁶ Source : Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 238

⁴⁶⁷ Eric RENTSCHLER, « From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus » in *Cinema and Nation*, Routledge, London and New York, 2000, pp. 260-277, p. 264

⁴⁶⁸ Source : Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !* op cit., pp. 11 et 13 / Cf. également statistiques du CNC : « Statistiques de distribution des films en salles » Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

⁴⁶⁹ Lafontaine cité par *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion*, Klartext Verlag, Kulturforum der SPD (Dir.) Essen, 1993, p. 9 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand.]

⁴⁷⁰ Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, op cit., p. 298

Nous présentons désormais les éléments constitutifs de ce constat de crise délétère par rapport à ces trois échelles. Les analyses du début des années 1990 font alors état d'un sentiment de perte, voire de désillusion : cependant ce délitement du cinéma allemand s'accompagne également de l'affirmation d'une disposition à la réaction, de la formulation d'une volonté d'ouverture et de remobilisation qui se traduit par la recherche d'un nouvel avenir possible pour la production locale. Nous verrons alors que la réunification, notamment parce qu'elle redéfinit des espaces de restructuration politique et industrielle, se présente dans ce contexte de crise comme une opportunité pour la mise en œuvre d'un paradigme cinématographique renouvelé, tant au niveau des politiques de soutien étatique qu'au niveau du redéploiement industriel de l'Allemagne comme nation de cinéma [*Filmnation*].

II.1.1.2) Stagnation productive : la polarisation autour des comédies commerciales

Le constat d'une crise productive, mis en exergue par le biais des données quantitatives révélant un volume de production faible, est également sous-tendu par des analyses en termes de marasme qualitatif.

La dynamique productive est ainsi mise à mal d'une part par la déliquescence du cinéma d'auteur – jusqu'ici représentatif du cinéma allemand à l'étranger –, d'autre part par l'immobilisme du cinéma commercial. Ces deux mouvements se conjuguent en effet pour engendrer un paysage cinématographique se condensant autour de comédies générationnelles peu diversifiées. Cette tendance à l'homogénéisation est alors notamment appréhendée comme la conséquence d'un antagonisme trop marqué entre cinéma commercial et cinéma d'auteur, antagonisme qui ne permettrait pas au cinéma allemand de toucher un public élargi : d'où son détachement de la sphère réceptive, et la perte de son caractère même de médium de masse.

Nous présentons désormais les principaux soubassements de cette analyse en termes d'uniformisation du paysage cinématographique, afin notamment de dégager des éléments de comparaison et de renouvellement par rapport au Nouveau cinéma allemand.

Les années 1980 correspondent en effet au déclin du Jeune cinéma des années 1970 et sont marquées, nous l'avons évoqué, par la mort de Fassbinder en 1982 – désignée métaphoriquement par les historiens et les critiques comme la mort du second âge d'or du cinéma allemand. Certains réalisateurs-phare de ce second âge d'or – notamment Werner Herzog, Volker Schlöndorff ou encore Wim Wenders – sont cependant encore actifs, et ce

jusqu'à aujourd'hui. Les années 1980 correspondent cependant à une rupture entre ces réalisateurs et la sphère productive allemande, suite à ce qu'Eisenschitz nomme les « *attaques contre le cinéma d'auteur* »⁴⁷¹ de la coalition chrétienne démocrate d'Helmut Kohl, au pouvoir de 1982 à 1990 en Allemagne de l'Ouest puis de 1990 à 1998 au sein de l'Allemagne réunifiée. L'annulation progressive des aides financières accordées au cinéma d'auteur par le ministère de l'intérieur incite alors les réalisateurs affiliés au cinéma d'auteur à se tourner vers l'international et les coproductions. En 1987 *Les Ailes du désir*⁴⁷², de Wim Wenders, dernier grand succès public du cinéma allemand en France avant *Good bye Lenin !* en 2003, est ainsi en réalité une coproduction franco-allemande, tout comme *Paris, Texas* en 1984⁴⁷³, du même réalisateur, palme d'or au festival de Cannes. *Les Ailes du désir*, qui se déroule à Berlin juste avant la chute du Mur, met en scène deux anges qui survolent la ville et recueillent les pensées et les secrets les plus intimes des humains. L'un d'eux, séduit par une mortelle, décide de devenir humain – et par conséquent mortel – par amour. Le film, notamment parce qu'il utilise le décor de la ville divisée comme motif cinématographique à part entière, constitue l'un des derniers films « allemands » de Wenders, qui tourne par la suite à l'international.

Wim Wenders est alors reconnu à l'étranger en tant que représentant d'un cinéma certes allemand, mais désormais « *déterritorialisé* », pour reprendre les termes de Schindler et Koepnick⁴⁷⁴. Volker Schlöndorff quant à lui, tourne également à partir des années 1980 des coproductions internationales, dont *Le Roi des Aulnes* en 1996⁴⁷⁵, adaptation du roman de Michel Tournier avec John Malkovitch, ou encore récemment *Diplomatie* (2014)⁴⁷⁶, adaptation franco-allemande d'une pièce de théâtre française avec André Dussollier. Les années « maigres » sont par ailleurs marquées par les coproductions de prestige initiées principalement par Bernd Eichinger avec *Constantin Film* pour palier la crise économique du cinéma allemand - notamment *Le nom de la Rose* en 1986 et de *La maison aux esprits* en 1993⁴⁷⁷, adaptation du roman éponyme d'Isabel Allende avec Meryl Streep. Ces coproductions, cependant, ne sont pas assimilées à un cinéma spécifiquement allemand, de par leur caractère, précisément, de coproduction hollywoodienne.

⁴⁷¹ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 114

⁴⁷² *Les Ailes du désir (Der Himmer über Berlin)* – 1987 – Wim Wenders – Fantastique, Drame, Romance

⁴⁷³ *Paris, Texas* – 1984 – Wim Wenders – Drame, Road Movie

⁴⁷⁴ Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.), *Cosmopolitan Screen*, op cit., p. 14 [Introduction]

⁴⁷⁵ *Le roi des aulnes (Der Unhold / The Ogre)* – 1996 – Volker Schlöndorff – Drame

⁴⁷⁶ *Diplomatie* – 2014 – Volker Schlöndorff – Fiction historique

⁴⁷⁷ *La maison aux esprits (The House of the Spirits)* – 1993 – Bille August – Drame

Le cinéma d’auteur, suite à cette rupture partielle de la génération des années 1970 avec la sphère de production allemande, peine alors à se régénérer, d’autant que le discours politique, sous l’ère Kohl, évolue en faveur du soutien à un cinéma commercial. Friedrich Zimmermann, ministre de l’intérieur de la coalition chrétienne-démocrate de 1982 à 1989, se déclare en effet ouvertement partisan d’un « nivellement par le goût des masses »⁴⁷⁸ et favorise alors l’intégration des sociétés de production dans des grands conglomérats médiatiques, à l’image de la *Bavaria* et de *Constantin Film*. Le cinéma d’auteur, jusque dans les années 2000, associé au Jeune cinéma des années 1970, est fréquemment accusé de « narcissisme », de rupture avec la sphère spectatorielle : Günther Rohrbach, producteur de la *Bavaria*, évoque notamment le « pouvoir néfaste des réalisateurs », qui aurait annihilé la forme industrielle et commerciale du cinéma allemand, sa capacité à produire des divertissements grand public « à l’américaine »⁴⁷⁹. Hark Bohm, scénariste et producteur, évoque ainsi en 1993 les « causes allemandes »⁴⁸⁰ de cette crise, liée selon lui à une distinction traditionnelle entre sérieux et divertissement. Cette conception d’un cinéma « pur » et réflexif, sérieux, exclurait « à la base » les spectateurs des décisions de production et de subvention. Selon lui, il s’agirait ainsi, pour le cinéma allemand, de sortir de cette impasse et de cette dichotomie réductrice en comprenant que de bons films *d’entertainment* permettent également de traiter émotionnellement de thèmes importants. Il prend alors l’exemple de *Rain man* et la question de l’autisme⁴⁸¹. L’opposition entre cinéma d’auteur et cinéma commercial, artistique et économique, est ainsi désignée, au tournant de la réunification, comme un antagonisme à dépasser afin de sortir de la crise productive.

> La décennie 1990 : les « années-comédies »

Les années 1980 et 1990 sont alors principalement marquées par l’essor des comédies dites « relationnelles » (*Beziehungskomödien*⁴⁸²), définies par Monika Bellan comme des « marivaudages à l’allemande »⁴⁸³, c’est-à-dire des comédies romantiques où les questionnements autour des rapports de genre et les relations amoureuses sont plus conflictuels et plus « crus » qu’au sein des comédies anglo-saxonnes, pour reprendre l’analyse de Rentschler⁴⁸⁴. Ce dernier évoque alors une « nouvelle comédie allemande » marquée par des stars reconnaissables – principalement Katja Riemann et Til Schweiger – et mettant en scène des schémas répétitifs et codifiés, centrés autour de trentenaires aisés confrontés à une crise d’identité, à mi-chemin entre l’immaturité adolescente et

⁴⁷⁸ Zimmermann cité par Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 114

⁴⁷⁹ Rohrbach cité par Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 114

⁴⁸⁰ Bohm cité par *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion, op cit.*, p. 39

⁴⁸¹ *Ibid*, p. 39

⁴⁸² N.B. : Le terme *Beziehungskomödie*, formée de *Beziehung* (« relation », « rapport ») et de *Komödie* (« comédie ») est difficilement traduisible en français. Parfois traduit par « comédie de mœurs », nous privilégions ici le terme de « comédies relationnelles », plus proche de la sémantique du terme allemand.

⁴⁸³ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, p. 135

⁴⁸⁴ Eric RENTSCHLER, « From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus », *op cit.*, p. 266

les responsabilités du monde adulte. Les exemples les plus marquant de ces comédies relationnelles sont notamment *Les nouveaux mecs* (1994)⁴⁸⁵, qui évoque les relations entre homosexuels et hétérosexuels sous l'angle de l'humour parodique et *trash*, ou encore *Allein unter Frauen* (1991)⁴⁸⁶, qui joue sur les clichés des relations hommes/femmes en mettant en scène une expérience menée par une colocation de femmes afin de métamorphoser un machiste avéré en individu émancipé.

Ces séries types de comédies, reposant sur une mécanique industrielle répétitive, constituent alors le mouvement cinématographique dominant du début des années 1990. L'analyse en termes de crise productive repose alors principalement sur cet aspect itératif et apolitisé de ces comédies, perçues comme l'émanation d'une société elle-même figée : Katja Nicodemus appréhende ainsi ce cinéma du tournant [*Wende*] comme un cinéma des classes moyennes, des relations privées au sein de la grande ville, le cinéma « mérité » par la société fédérale de l'époque : « *Au début des années quatre-vingt-dix, la société de la République fédérale avait, avec la nouvelle comédie allemande, exactement le cinéma qu'elle méritait. C'était la comédie de la classe moyenne, avec des films centrés autour de relations ultra privées dans les grandes villes* »⁴⁸⁷. L'incapacité du cinéma allemand à proposer des films intéressants est ici reliée directement à l'état du pays : la mauvaise santé de la production allemande découlerait ainsi d'une société allemande sclérosée, à l'arrêt.

Les analyses en termes d'homologie entre crise sociétale et crise cinématographique semblent alors témoigner, plus généralement, d'une crise de valorisation et de représentativité du cinéma allemand, déconsidéré dans sa fonction significative et culturelle. Peter Cooke indique ainsi que les critiques généralisées à l'encontre de ce cinéma le décrivent comme « *pauvre* », « *imitation du cinéma américain* », reflet de la « *société de loisir* » [*Spassgesellschaft*] issue de la chute du Mur et de la « *normalisation* » consécutive à la fin de la Guerre froide⁴⁸⁸, et propose de relativiser cette analyse en reconsidérant certains aspects « *sociaux* » de ces comédies.

Dans le cadre de notre recherche, il agit avant tout, au-delà de l'étude des caractéristiques de cette cinématographie, de questionner le constat de crise des années 1990 comme une crise élargie, dépassant précisément ces caractéristiques intrinsèques. La crise n'est pas simplement liée à la production en elle-même, mais catalysée par un mécanisme de cercles vicieux accompagnant son évaluation péjorative par les professionnels de la branche cinématographique. Pflaum et Prinzler, dans leur ouvrage consacré au cinéma allemand des années 1980, indiquent que ce cinéma est souvent qualifié de « *médiocre* », mais qu'il « *ne*

⁴⁸⁵ *Les nouveaux mecs* (*Der bewegte Mann*) – 1994 - Sönke Wortmann - Comédie

⁴⁸⁶ *Allein unter Frauen* (*Traduction littérale : « Seul parmi les femmes »*) – 1991 – Sönke Wortmann – Comédie. N.B. : Lorsque les films évoqués ne disposent pas de titre « officiel » en français, comme c'est le cas ici – notamment parce qu'ils n'ont pas été commercialisés ni diffusés en France –, le titre français indiqué correspond à une traduction littérale du titre allemand. Il est mentionné ici à titre indicatif : par la suite, nous utiliserons dans le texte le titre allemand.

⁴⁸⁷ Eric RENTSCHLER, « From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus », *op cit.*, p. 266 [Traduction effectuée directement depuis le texte en anglais]

⁴⁸⁸ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, *op cit.*, p. 12

mérite pas ce titre », car « *il se situe fréquemment en-dessous* »⁴⁸⁹, faisant ainsi état de ce diagnostic dépréciatif.

La définition de Rentschler de cette vague de comédie des années 1990 comme « cinéma du consensus » peut ainsi être comprise en ce sens. Le « consensus » évoqué est connoté péjorativement, il associe les « années comédie » à un cinéma neutre, fade, insignifiant, consensuel parce que sans saveur, conventionnel. Le cinéma du consensus de Rentschler est alors un cinéma présenté comme un entre-deux, à la fois « *trop allemand* » pour être exporté et « *pas assez allemand* »⁴⁹⁰ pour se distinguer d'autres cinématographies et atteindre un statut de représentant culturel de l'Allemagne. Duvvuri analyse ce caractère non exportable sous l'angle d'un gap culturel [*cultural discount*], trop important : « *Avec leur humour (allemand) particulier, ainsi que par leurs modes de narration, leurs thèmes, leurs contenus et leurs situations, [ces films] étaient impropres à l'exportation en raison de gaps culturels [cultural discount] élevés* »⁴⁹¹. Le défi de l'exportation repose ainsi sur un dosage habile entre germanité acceptée, présentant une spécificité reconnaissable lui permettant d'acquérir un caractère de marchandise exportable, et germanité « excessive », bloquant l'exportation.

Rentschler indique ainsi que la principale différence entre ce cinéma du consensus et son prédécesseur, le Jeune cinéma allemand, est son aspect familier, quotidien, répétitif, et non plus lié aux problématiques identitaires, en rapport notamment avec l'histoire récente. En ce sens, le cinéma du consensus de Rentschler s'oppose à ce que Bellan nomme le « cinéma à problème » [*Problemkino*] des années 1970. Rentschler relie alors ce conformisme, typique des mécanismes d'industrie culturelle, à un consensus synonyme de cinéma indifférencié, et en ce sens inapte à l'exportation qui, quant à elle, repose sur les logiques de variétés artificielles de l'industrie culturelle. Le Jeune cinéma allemand aurait ainsi, *a contrario*, profité de son statut « problématique » et, en ce sens, distinguable. Les propos des professionnels de la sphère de production, au début des années 1990, révèlent alors effectivement un deuxième niveau de consensus, cette fois-ci autour de la mauvaise qualité de ce cinéma, freinant son exportation. La catégorisation de « cinéma de consensus » proposée par Rentschler ne correspond alors pas seulement aux caractéristiques intrinsèques de la production des années 1980 et 1990, mais se présente également comme une désignation externe impliquant un jugement en termes péjoratifs. En ce sens, le cinéma de consensus du

⁴⁸⁹ Pflaum et Prinzler, cités par Eric DUFOUR, *Le mal dans le cinéma allemand*, *op cit.*, p. 299

⁴⁹⁰ Eric RENTSCHLER, « From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus », *op cit.*, p. 275

⁴⁹¹ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, *op cit.*, p. 34 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

tournant [*Wende*] s'apparente à une classification qu'il s'agit d'étudier, à la suite des analyses sociologiques de la réception, comme un fait de discours transitoire, succédant au Jeune cinéma des années 1970 et précédant l'essor productif valorisé à partir de la fin des années 1990.

Le questionnement de la discursivité en termes de crise autour de ce cinéma de consensus inclut ainsi une analyse élargie autour des éléments réceptifs, tant en Allemagne qu'à l'international, de ce cinéma. Il s'agit ici de souligner un paradoxe : si ce cinéma est fréquemment décrié comme élément principal de la crise productive, son succès en salle auprès des spectateurs allemands constitue cependant précisément un contrepoids à la crise de réception du cinéma allemand auprès de son public local. Les chiffres de fréquentation de ces réalisations sont en effet supérieurs à la barre des 100 000 spectateurs, évoquée par Rentschler comme révélateur de succès. *Seul parmi les femmes* et *Les nouveaux mecs* réunissent ainsi respectivement 1,5 millions et 6,5 millions de spectateurs en salle⁴⁹².

Ces succès publics du cinéma allemand se présentent cependant comme des exceptions. L'homogénéité de leurs formes et de leurs thématiques reflète la faible variété des productions populaires en Allemagne au début des années 1990 : cette uniformité découle elle-même principalement de la chute du nombre de films allemands produits par année au tournant de la *Wende*. Ce chiffre, inférieur à 80 à la fin des années 1980, nous l'avons évoqué, chute à une moyenne de 60 à 50 à la chute du Mur pour atteindre le chiffre de 44 en 1994⁴⁹³. La médiocrité perçue du cinéma du début des années 1990 est alors reliée à cet indicateur de production faible : la qualité globale d'une cinématographie, pour les acteurs de la branche productive, est en partie assujettie à sa quantité, synonyme de diversification. Cette diversification productive assure en effet des choix cinématographiques plus variés aux spectateurs, et favorise alors une reconnexion entre ces derniers et la sphère productive. La crise réceptive du cinéma allemand découle ainsi de la crise productive : la part de marché restreinte du cinéma allemand sur son marché intérieur résulte, pour les professionnels, de la faible quantité de films produits.

Ces logiques de cercles vicieux sont notamment soulignées par Bernd Eichinger, le producteur de *Constantin*, qui justifie son orientation vers la coproduction dans les années 1980 et au début des années 1990 par ce manque de moyens financiers en Allemagne. Ces contraintes financières sont alors directement reliées, selon lui, aux formes mêmes des

⁴⁹² Source : Site Internet « Filmstart », chiffres du box-office pour ces deux films.

⁴⁹³ Source : Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder*, op.cit, p. 239

productions allemandes, car la carence économique entrave les projets ambitieux et incite les producteurs à privilégier les réalisations les moins onéreuses, à savoir principalement les comédies générationnelles et relationnelles. Ces entraves économiques expliquent alors, selon lui, pourquoi l'Allemagne ne peut produire de films « *importants* » pour le public allemand, significatifs et dignes d'intérêt spectatorielle, notamment par rapport à son histoire récente : « *Des matériaux épiques, des films historiques, des films à effets spéciaux ne peuvent pour l'instant pas être financés en Allemagne [...] La conséquence : je ne peux actuellement pas raconter, au sein du cinéma allemand, certaines histoires qui sont importantes pour l'histoire et la conscience de notre nation. [...] Pourquoi y a-t-il chez nous autant de comédies ? Parce que c'est le genre le moins coûteux et le plus concurrentiel* »⁴⁹⁴. Crises économique, productive et réceptive sont ici appréhendées comme les différentes facettes d'un même marasme cinématographique, alimenté par des logiques circulaires de vases communicants. Serge Lamoureux, dans son analyse du renouvellement productif du début des années 2000, évoque ainsi une « *impopularité* » du cinéma allemand « *sur son propre territoire* »⁴⁹⁵ dans les années 1980 et 1990. Cette impopularité reflète alors selon lui un « *horizon restreint de la création* » consécutive notamment à des financements « *difficiles* » contraignant les producteurs à se tourner vers des « *projets peu risqués* »⁴⁹⁶. Le bilan « *peu reluisant* » de ces deux décennies révèle ainsi un fossé grandissant entre « *une industrie du film résolument commerciale* » et « *un cinéma d'auteur appauvri* ».

II.1.1.3) La défection des publics : enjeux d'acceptation et de popularisation

La désaffection du public pour les réalisations locales, en dehors de quelques grands succès commerciaux, est alors interprétée comme une indifférence signifiant l'échec du cinéma allemand à établir une connexion avec « son » public. Le cinéma allemand, à la chute du Mur, ne semble plus remplir sa fonction de médium de masse au sens kracauerien du terme, car l'appauvrissement de ses formes et de ses thématiques se traduit au niveau de sa réception par une désubstantialisation de la notion même de « *spectateur* », qui « *représente une catégorie problématique* »⁴⁹⁷. Le cinéma allemand, en raison de cette séparation avec la

⁴⁹⁴ Eichinger cité par Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 326 [Interview accordée au *Tagespiegel* en date du 14/06/2002] [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁴⁹⁵ Serge LAMOUREUX, « Cinéma allemand : le retour d'un cinéma errant » in *Ciné-Bulles*, , Volume 22, numéro 1, Cinémas parallèles du Québec, Montréal, hiver 2004, pp. 6-11, p.7

⁴⁹⁶ *Ibid*, p.7

⁴⁹⁷ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, op cit., p. 66

sphère spectatorielle, est questionné dans son essence cinématographique en elle-même, comme forme économique mais aussi culturelle. En 1997 Bernard Eisenschitz évoque ainsi encore une « *quasi-disparition de la production allemande* »⁴⁹⁸.

Cette analyse en termes de déliquescence délétère, voire en termes de « mort » du cinéma allemand rejoint alors celle de Laurens Straub, mais également celle du critique et historien de cinéma Jean-Michel Frodon, qui évoque un « *désert cinématographique, une période durant laquelle paraît se perdre jusqu'au sens même du mot "Kino" [Cinéma]* »⁴⁹⁹. Duvvuri expose aussi cette crainte d'une disparition du cinéma allemand comme médium de communication de masse au début des années 90 : « *À cette époque, il y eu des discussions internes à la branche pour savoir si le film allemand pouvait encore être considéré comme un média de masse. La fiction de cinéma se vit contester sa fonction de média de masse* »⁵⁰⁰. La branche cinématographique, mais aussi les acteurs des politiques publiques, s'accordent en effet généralement, au début des années 1990, pour évoquer la nécessité de repenser le cinéma allemand à la fois comme forme économique viable et comme forme culturelle médiatique. Peter Glotz, membre du SPD et économiste des médias, souligne notamment en 1992 que « *le cinéma allemand comme forme économique est morte* », et que la mort de cette forme économique signifie la mort de sa forme culturelle, puisque « *la communication ne pénètre alors pas dans la tête des gens* »⁵⁰¹. Ce constat, au-delà des divergences d'orientation politique entre le SPD et la CDU au pouvoir, semble largement partagé au début des années 1990 par les producteurs et réalisateurs, à l'exemple de Bernd Eichinger. Les professionnels de la branche s'accordent ainsi autour de la nécessité d'augmenter le nombre de films allemands produits afin de déclencher une spirale de diversification positive pour le cinéma allemand.

La revendication d'une revalorisation du cinéma allemand en termes de médium de masse s'inscrit ainsi ici dans une logique élargie de représentativité culturelle : la disparition du cinéma allemand des écrans signifie sa disparition des imaginaires sociaux, en Allemagne comme à l'étranger. La crise réceptive interne se double en effet d'une crise réceptive externe, attribué au caractère neutre et incolore du cinéma de consensus des années comédies. Dans les années 1980 et 1990, la visibilité du cinéma allemand au sein de l'espace public international

⁴⁹⁸ Bernard EISENSCHITZ, « Cinéma » in *Au jardin des malentendus, le commerce franco-allemand des idées*, Actes Sud, Arles, 1997, pp. 591-599, p. 597

⁴⁹⁹ Jean-Michel FRODON, *La projection nationale*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 164 et 167

⁵⁰⁰ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland, op cit.*, p. 68 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand].

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 76 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

s'amenuise en effet, tant au niveau de sa présence au sein des sphères festivières expertes qu'au niveau de sa présence en salles – à l'exception, nous l'avons évoqué, du succès public et critique des *Ailes du désir* de Wim Wenders en 1987, qui rassemble 1 100 000 spectateurs en salle en France⁵⁰² et obtient le prix de la mise en scène au festival de Cannes. Le nombre de films allemands diffusés en France s'amenuise : seuls 4 films en 1992, 5 en 1994 et 6 en 1996⁵⁰³. Comparativement, ces chiffres – pour les mêmes années – s'élèvent pour le cinéma anglais à 12, 15 et 21. Bernard Eisenschitz note alors que cette absence de visibilité du cinéma allemand sur les écrans internationaux laisse la place aux séries policières populaires, principalement *Tatort*⁵⁰⁴ et *Derrick*⁵⁰⁵, qui « donnent [...] l'image du pays dans le monde »⁵⁰⁶.

Pierre Gras, quant à lui, analyse cette faible présence du cinéma allemand à l'international par l'ancrage au sein des visions du monde des distributeurs et des spectateurs de sa « mauvaise réputation », « tenue pour acquise »⁵⁰⁷. La faible renommée du cinéma allemand à l'étranger contraste alors avec la réception antérieure du cinéma d'auteur ouest-allemand des années 1970 : sa reconnaissance par les cercles d'experts s'accompagne en effet du succès en salle de certaines de ses réalisations. *Lili Marleen* (1982) de Fassbinder et *Le Tambour* (1979) de Schlöndorff rassemblent respectivement un million et deux millions de spectateurs dans les salles françaises⁵⁰⁸. Ce retentissement public décroïssonne ainsi ce cinéma d'auteur des sphères auteuristes et spécialisées, lui permettant d'acquérir à la fois une popularité spectatorielle et un statut de représentant culturel allemand à l'étranger. La valorisation internationale de cette cinématographie permet ainsi d'évoquer, dans les années 1970, l'existence d'un cinéma emblématique de l'Allemagne, associé à son pays d'origine, contrairement au cinéma de consensus des années 1990, dont la popularité ne dépasse pas le cadre allemand.

La crise réceptive interne et externe se déploie alors en crise de représentativité, accentuant l'analyse en termes de déliquescence du cinéma allemand. L'absence de

⁵⁰² Source : jp's box-office, site Internet répertorient les statistiques du cinéma. Chiffres disponibles en ligne : <http://www.jpbox-office.com/index.php>

⁵⁰³ Statistiques du CNC « Distribution » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

⁵⁰⁴ *Tatort* (littéralement « le lieu du crime ») est produite conjointement par l'ARD (chaîne allemande) et l'ORF (chaîne autrichienne) depuis 1970. La série s'attache à la résolution d'enquêtes criminelles. Elle ne fait pas intervenir systématiquement les mêmes enquêteurs, ce qui fait sa particularité.

⁵⁰⁵ *Inspecteur Derrick (Derrick)* est coproduit par la chaîne allemande ZDF, la chaîne autrichienne ORF et la chaîne suisse SRG de 1974 à 1998. Chaque épisode de la série s'attache à résoudre un crime, principalement par le biais d'une étude psychologique de l'entourage de la victime.

⁵⁰⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 120 / Bernard EISENSCHITZ, « Cinéma », *op cit.*, p. 597 : « L'échange culturel le plus consistant passe désormais par le succès de séries policières télévisées comme *Derrick* ou *Tatort* »

⁵⁰⁷ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !, op cit.* p. 11

⁵⁰⁸ Source : jp's box-office. Chiffres disponibles en ligne : <http://www.jpbox-office.com/index.php>

reconnaissance internationale empêche le cinéma allemand, précisément, d'acquérir un statut spécifiquement « allemand », puisque cette définition en termes de germanité filmique se construit également par le biais des différenciations nationales établies lors de l'exportation : celle-ci, par le biais même de ses logiques de singularisation, constitue en effet un élément essentiel de la caractérisation *a posteriori* d'une production filmique. Elle correspond à une autre échelle d'existence et de concrétisation de ces productions, puisqu'elle les place précisément au sein d'un marché internationalisé, en présence d'autres cinématographies nationales regroupées par leur pays d'origine. La différenciation germanique, et la dénomination « allemande » d'une cinématographie s'apparente alors à une construction relative, élaborée par le mouvement même de l'exportation.

La crise réceptive externe, au tournant des années 1990, accentue ainsi pour les professionnels de la branche une analyse en termes de délitement et de perte de sens de la catégorie même de « cinéma allemand ». La re-sémantisation de cette catégorie questionne ainsi les modalités de sa visibilité à l'étranger. Le décalage entre la médiocrité perçue du cinéma du consensus du tournant [*Wende*] et les deux âges d'or du cinéma allemand repose alors principalement sur la capacité d'exportation de ces derniers à l'international, et sur leur désignation rétroactive en tant que représentants de l'Allemagne à l'étranger. L'examen des dynamiques ayant présidé à cette acquisition permet alors de mieux saisir les mécanismes productifs contemporains sous l'angle de cette représentativité allemande.

Il s'agit désormais de présenter les dynamiques représentatives des deux âges d'or selon un double objectif : d'une part saisir les enjeux génériques de la catégorisation d'une filmographie comme typiquement « allemande », d'autre part questionner cette catégorisation sous l'angle de son rapport à la sphère politique et à l'État fédéral.

La représentativité diachronique du cinéma allemand sera ainsi analysée selon les deux significations sémantiques de la notion de « représentant » dégagé par Elsaesser dans son étude de la figure de Fassbinder comme porte-parole de l'Allemagne, « *cinéaste d'Allemagne* » : être le représentant de quelqu'un signifie à la fois « *parler au nom de quelqu'un* » et « *donner une image reconnaissable de quelqu'un* »⁵⁰⁹. Il s'agit ici de questionner cette définition à un double niveau : comment une mouvance cinématographique devient-elle représentative du cinéma allemand d'une part, et de l'Allemagne d'autre part ?

⁵⁰⁹ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 22

II.1.2) Le spectre des deux âges d'or : rouages et catégories de la représentativité culturelle

II.1.2.1) L'acquisition du statut d'emblème culturel : le rôle exogène de l'exportation

Les modalités d'acquisition du caractère représentatif d'une mouvance cinématographique, comme l'expose Inga Scharf, sont multiples : un film peut être considéré comme allemand par ses thématiques, son contenu, mais également par le biais de son rapport à l'État. Scharf distingue ainsi cinq modalités de représentativité⁵¹⁰ : une réalisation peut être considérée comme allemande parce qu'elle évoque l'actualité du pays, parce qu'elle met en scène des personnages historiques allemands, parce qu'elle repose sur l'adaptation d'ouvrages de littérature allemande, parce qu'elle traite de façon critique de l'histoire du pays, ou parce qu'elle entretient un lien direct ou indirect avec les pouvoirs publics. Nous verrons au cours de notre étude diachronique que ce sont avant tout ces deux dernières modalités qui s'avèrent pertinentes dans le cadre d'une analyse synchronique du paysage cinématographique contemporain.

Scharf indique notamment que la dernière modalité d'assignation ne concerne pas seulement les films de propagande des périodes autoritaires, où le lien entre le cinéma et sa fonction de représentation sociale est prise en charge par l'État, mais questionne aussi les modalités de reconnaissance *a posteriori*, par les politiques culturelles, d'une cinématographie en tant que représentante « acceptée » de l'Allemagne.

Les réalisateurs et les productions mises en avant sont alors considérés comme « appropriés », validés en tant qu'outils de la diplomatie culturelle. Scharf applique ici principalement son analyse au Jeune cinéma des années 1970, utilisé selon elle par l'État ouest-allemand pour redorer l'image d'une nouvelle Allemagne à l'étranger, c'est-à-dire l'image d'une Allemagne réflexive, tournée vers une analyse critique de son histoire récente. Le Jeune cinéma ne devient ainsi « allemand » que par le biais de l'instauration de ces cercles vertueux : c'est initialement sa « *désignation internationale* », puis ensuite son « *adoption interne* », « *sa reconnaissance par l'État* » qui métamorphosent selon Scharf ce corpus filmique en « *instance importante du cinéma national* »⁵¹¹. Cette analyse rejoint alors celle

⁵¹⁰ Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema*, op cit., p. 30

⁵¹¹ *Ibid*, p. IX : « *Un autre paradoxe se présente encore si l'on considère qu'à l'origine, c'est par une désignation internationale, suivie d'une récupération au sein même du pays, assortie de financements et d'une reconnaissance d'État, que ce film devient « allemand », figure exemplaire du cinéma national.* » [Traduction effectuée directement depuis le texte en anglais]

d'Elsaesser par rapport à l'attribution du statut de « cinéaste d'Allemagne » à Fassbinder : c'est avant tout la reconnaissance internationale de ce dernier qui favorise sa réévaluation, en Allemagne même, en tant que représentant culturel. L'exemple de Fassbinder apparaît en ce sens paradigmatique de l'acquisition, pour une forme cinématographique, du caractère représentatif de l'Allemagne. La reconnaissance internationale est nécessaire afin de dépasser le stade de la popularité commerciale et interne, et d'acquérir une popularité symbolique qui prend la forme d'une réification culturelle, c'est-à-dire d'une donnée désormais attestée, et appréhendée en tant que telle au sein des logiques d'évaluation et de patrimonialisation du cinéma. La mouvance cinématographique ainsi distinguée devient alors progressivement « naturellement » allemande.

La désignation du caractère allemand d'une cinématographie n'est donc pas innée mais construite circulairement, dans le processus même d'exportation et, par la suite, par l'appréhension interne, en Allemagne, de ce processus. La considération critique, puis publique, du Jeune cinéma allemand à l'international les incite notamment désormais à « *parler pour la nation "entière"* »⁵¹², comme le souligne Elsaesser, qui indique en outre que ce discours au nom de la nation concerne « *presque dans tous les cas [...] le nazisme et ses conséquences* ». Ce mécanisme à la fois endogène et exogène d'acquisition d'un statut représentatif participe par la suite, nous le verrons, de la popularisation du cinéma de patrimoine allemand auprès des spectateurs français, notamment parce qu'il oriente les horizons d'attentes en termes d'interfilmicité spécifiquement germanique et conditionne alors l'appréhension du cinéma allemand comme genre dont on parle.

Par ailleurs, les mécanismes productifs du premier âge d'or reflètent également ces logiques de cercles vertueux et d'affinités électives. L'exportation est également considérée comme essentielle à la définition d'un cinéma représentatif de l'Allemagne, elle est alors décrite par Kracauer comme une « *manière de propagande* » pour l'État allemand : « *L'exportation est aussi une manière de propagande, et c'est précisément dans l'intérêt de l'expansion économique qu'il restait maintenant, comme avant, à perfectionner le cinéma allemand* »⁵¹³. Il s'agit avant tout de faire reconnaître l'Allemagne en tant que patrie de cinéma afin de retrouver une forme de fierté personnelle et collective. Dans cette optique, comme l'expose le réalisateur Georg Wilhelm Pabst en 1920, l'intérêt des réalisateurs n'est pas de « *faire de la publicité de but en blanc à l'étranger* » mais plutôt « *d'amener les gens à*

⁵¹² Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 23

⁵¹³ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, op cit.*, p. 39

reconnaître [les Allemands] grâce à des longs-métrages offrant un divertissement de qualité »⁵¹⁴. On perçoit ici les enjeux de reconnaissance et de réputation qui sous-tendent la production cinématographique : le cinéma allemand, après la guerre, perd son caractère de représentant officiel de la culture allemande, mais il n'en demeure pas moins un instrument *potentiel* au service d'une représentation de soi. Kracauer, à la suite de Pabst, ajoute notamment que l'exportation est assurée dans le domaine du « *divertissement esthétique qualifié* »⁵¹⁵, d'où le soutien apporté aux films expressionnistes notamment. Ces logiques productives internes et externes rejoignent alors les mécanismes détectés au niveau de l'acquisition du statut de représentant allemand du Jeune cinéma : ce n'est ici pas tant le cinéma allemand en lui-même que le discours autour d'un cinéma de qualité qui doit participer d'une réhabilitation de l'Allemagne aux yeux de l'étranger. L'essor de l'expressionnisme est, en ce sens, typique des mécanismes de différenciation de de labellisation de l'industrie culturelle, comme l'évoque Elsaesser :

« *Le second souffle donné à la vogue de ce genre cinématographique, aux environs de 1920, fut l'accueil extraordinairement enthousiaste des critiques à l'égard de Caligari, d'abord en France, puis aux Etats-Unis. Cet accueil attira l'attention des producteurs et réalisateurs allemands et les poussa à chercher des thèmes que le marché d'exportation reconnaîtrait à la fois comme allemands et artistiques, autrement dit "expressionnistes", c'est-à-dire associés au mouvement de culture noble qui s'était déjà affirmé comme un label précieux dans le monde de l'art international* »⁵¹⁶.

II.1.2.2) Ambigüités représentatives : entre rapport positif et critique à la société allemande

Elsaesser, à l'exemple de Fassbinder, souligne par ailleurs le changement de paradigme survenu dans la définition même de cette représentativité allemande, désormais appréhendée comme un rapport critique à sa société d'origine : un « cinéaste d'Allemagne » se doit, après la guerre, de présenter un rapport négatif à son propre pays. Fassbinder, originellement subversif par rapport à la société allemande et à la définition d'une représentativité germanique⁵¹⁷, acquiert ce statut même de représentativité par le biais des mécanismes rétroactifs consécutifs à son succès international. Fassbinder étant appréhendé, en dehors des frontières allemandes, comme un cinéaste typiquement allemand, reflétant au mieux les doutes et les désarrois de la société post-nazie, sa perception au sein de la société

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 39

⁵¹⁵ *Ibid*, p. 70

⁵¹⁶ Thomas ELSAESSER, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? » in *Le cinéma expressionniste, splendeurs d'une collection, op.cit.*, pp. 41-53, p. 45

⁵¹⁷ Elsaesser cite notamment les propos délibérément provocateurs de Fassbinder : « *J'aimerais mieux être balayeur au Mexique que cinéaste en Allemagne* ». [Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op.cit.*, p. 463]

allemande évolue, notamment par rapport aux instances de financements et auprès des institutions culturelles. Il devient peu à peu reconnu en Allemagne même comme un ambassadeur du pays à l'étranger, distingué précisément pour sa force critique – qui l'empêchait auparavant d'atteindre ce statut représentatif : « *L'accueil réservé à ses films par la critique allemande était mitigé et beaucoup de critiques n'ont commencé à prendre Fassbinder au sérieux qu'à partir du moment où l'on sut combien il était célébré à l'étranger* »⁵¹⁸. Par le truchement des Instituts Goethe notamment, Fassbinder et le Jeune cinéma allemand deviennent des ambassadeurs culturels officiels de l'Allemagne à l'étranger⁵¹⁹, approuvés et sponsorisés par un pays en quête de représentants culturels.

Cette valorisation du Jeune cinéma allemand par les politiques publiques se décline également en interne sous une forme financière : une restructuration du système de subvention étatique attribuée dès le début des années 1970 des moyens économiques plus substantiels au cinéma d'auteur, et ce notamment suite à son succès international. Si ce soutien financier ne signifie pas que le Jeune cinéma est devenu un « *instrument de propagande* »⁵²⁰ au service de l'État ouest-allemand – pour reprendre les termes de Scharf –, il semble cependant souligner un mécanisme global d'affinités électives entre d'une part les intérêts des instances politiques dans le domaine de la culture, d'autre part l'activité des professionnels de la branche cinématographique, et enfin les logiques d'exportation et réception internationale du cinéma allemand. L'État intervient ici *a posteriori*, en tant que soutien et appui à une filmographie distinguée à l'étranger pour sa force critique et subversive : le second âge d'or du cinéma allemand se met ainsi en place sur la base de ces processus opportunistes et convergents, qui le réifient progressivement en tant que représentant du cinéma national. La germanité du Jeune cinéma est ainsi seulement partiellement assignée par ses caractéristiques intrinsèques. Scharf indique que ce cinéma serait allemand d'une part parce qu'il est un témoin de son temps – notamment des extractions terroristes de la Fraction Armée Rouge (*Rote Armee Fraktion – RAF*⁵²¹), dont il

⁵¹⁸ *Ibid* p. 463

⁵¹⁹ *Ibid* p. 23 / Ce mécanisme est également indiqué par Inga Scharf [Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema, op cit.*, p. 29]

⁵²⁰ Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema, op cit.*, p. 29

⁵²¹ La Fraction Armée Rouge (*Rote Armee Fraktion – RAF*), aussi nommée *Baader-Meinhof Komplex* en Allemagne, du nom de ses deux représentants les plus connus, Andreas Baader et Ulrike Meinhof, est souvent appelée en France « La bande à Baader ». La RAF, mouvement terroriste d'extrême-gauche, est une radicalisation du mouvement étudiant de 1968, prône la guérilla urbaine pour renverser l'ordre social, suite à ce qu'elle considère comme l'échec du mouvement étudiant pacifiste. Née de l'agitation sociale et politique de la fin des années 1960, de l'opposition à la guerre du Vietnam et de la remise en cause des valeurs traditionnelles, la RAF dénonce d'autre part le maintien d'anciennes figures du national-socialisme à de hauts postes de responsabilités en Allemagne. L'enlèvement et l'assassinat du patron des patrons, Hanns Martin Schleyer,

fournit une interprétation dans le film collectif *L'Allemagne en automne* (1980)⁵²² – parce qu'il représente des personnages clefs de l'histoire allemande – tel Hitler ou Louis II de Bavière – et parce qu'il utilise des textes littéraires d'auteurs ouest-allemands contemporains – notamment Heinrich Böll et Günter Grass⁵²³. Son financement partiellement public, indiquant une reconnaissance étatique, qui s'apparente à une forme de mécénat, notamment par rapport à son exportation, le relie d'autre part indirectement à l'État allemand⁵²⁴.

La constitution des deux âges d'or diffère alors au niveau du rapport entretenu par la branche cinématographique avec les politiques publiques, et au niveau de la forme de la représentativité culturelle acquise, plus directe et positive dans le cas du premier âge d'or. Le passage d'un modèle positif à un modèle critique constitue alors un des éléments fondamentaux du renouvellement du paradigme représentatif filmique allemand après la guerre.

En 1919 en effet, la République de Weimar souligne sa volonté de maintenir une influence partielle de l'État sur la production : si ses parts du capital de l'Ufa ont été revendues, un mémorandum public stipule cette influence et la juge « *souhaitable* » dans le contexte de l'après-guerre⁵²⁵. Le cinéma de Weimar n'est cependant pas un cinéma de propagande directe, instaurant un rapport immédiat et autoritaire entre cinéma allemand et représentation positive de la nation. L'exemple le plus paradigmatique de ce rapport de représentativité positif entre cinéma et société allemand correspond, nous l'avons évoqué, à la période nazie. Le cinéma de Weimar, s'il se met en place sur la base de structures cinématographiques partiellement indépendantes, et se déploie au cœur d'un régime républicain, entretient cependant un rapport ambigu, à la fois positif et négatif, à la société allemande de l'entre-deux-guerres. Il est certes considéré comme un « cinéma du mal », pour reprendre les termes de Dufour, un cinéma du malaise reflétant un esprit du temps [*Zeitgeist*],

ancien responsable de la politique d'extermination nazie en Tchécoslovaquie, constitue en 1977 un des points d'orgue des violences sociales et policières en Allemagne. La même année, les principaux leaders de la première génération de la RAF – dont Baader et Meinhof – se suicident en prison, où ils puisent une peine d'emprisonnement à perpétuité. Les événements des « années de plomb », relatifs à la RAF, constituent alors un motif cinématographique non seulement pour les cinéastes des années 1970 mais aussi, nous le verrons, pour le cinéma allemand contemporain.

⁵²² *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)* – 1978 – Film collectif (Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Katja Rupé et Volker Schlöndorff) – Drame, Documentaire

⁵²³ *L'honneur perdu de Katharina Blum*, de Heinrich Böll, est adapté en 1975 par Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta notamment. *Le Tambour* de Günter Grass est, quant à lui, également adapté au cinéma par Volker Schlöndorff.

⁵²⁴ Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema*, op cit., p. 29

⁵²⁵ Mémorandum cité par Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 123

mais son affiliation à l'Ufa – conçue à l'origine comme un instrument de propagande au service de l'Empire allemand en guerre – le désigne également comme représentant reconnu et avéré d'une culture allemande célébrée pour sa « grandeur » et sa gloire. Certains pans du cinéma expressionniste revêtent en ce sens, comme l'évoque Eisenschitz, un caractère patriotique, renouant avec « *les traditions allemandes romantiques* »⁵²⁶ et certains mythes fondateurs allemands élaborés au XIX^e siècle. Ce lien entre romantisme et cinéma expressionniste allemand est en outre un des éléments du discours des historiens du cinéma désignant ce cinéma comme le plus représentatif du cinéma allemand, comme « *l'incarnation la plus typique d'un certain climat germanique [...] avec sa violence, son déchirement, son irrationnel et son pathétisme* »⁵²⁷, soulignant ainsi la circularité des archétypes allemands entre sphère de production et sphère de réception. Les adaptations cinématographiques de la légende de *Faust* par Murnau (1926)⁵²⁸ et surtout *Les Nibelungen* de Fritz Lang (1924)⁵²⁹ – qui transpose une épopée germanique médiévale germanique transformée en épopée nationale dans le courant du XIX^e siècle⁵³⁰ – témoignent de cette tendance. Le premier est sous-titré « *une légende allemande* », tandis que le second est, au cours de son générique d'ouverture, « *dédié au peuple allemand* ». Lang souligne lui-même le lien entre les *Nibelungen* et leur caractère représentatif de l'Allemagne : son intention est de « *faire vivre une saga allemande* », de « *montrer des visages gothiques* »⁵³¹, mais non de développer un film nationaliste. Le film, cependant, est pour lui un document national, destiné à populariser la culture allemande : en ce sens, sa première fait l'objet d'un discours politique élogieux du ministre des affaires étrangères de l'époque, Stresemann. Cet exemple témoigne alors du changement de paradigme représentatif après la Seconde Guerre mondiale : comme l'indique Flacke⁵³², alors que *les Nibelungen* se situe encore dans la lignée des films allemands promulguant une image de soi volontaire et positive, ce rapport glorifié ne serait plus possible en tant que tel après 1945. Les films du second âge d'or ne proposent en effet pas de figures

⁵²⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemande, op cit.*, p. 15

⁵²⁷ Bernard EISENSCHITZ, « Cinéma », *op cit.* p. 550

⁵²⁸ *Faust, une légende allemande (Faust - Eine deutsche Volkssage)* – 1926 – Friedrich Murnau – Fantastique, Drame

⁵²⁹ *Les Nibelungen (Die Nibelungen)* – 1924 – Fritz Lang – Aventure, Drame

⁵³⁰ L'épopée médiévale des Nibelungen devient en effet au XIX^e siècle, dans le contexte de la montée des nationalismes et de l'invasion de l'Allemagne par Napoléon, une épopée nationale décrivant la construction du pays. Son caractère mythique est renforcé, à la fin du XIX^e siècle, par Wagner qui transforme le Lied en un cycle de 4 opéras, *L'anneau des Nibelungen*. En 1917 la « ligne Siegfried » doit alors protéger l'Allemagne contre la France. Le film de Fritz Lang semble alors faire écho à ce phénomène de mythification, et au lien naturalisé unissant l'épopée au destin du peuple allemand.

⁵³¹ DVD *Les Nibelungen* de Fritz Lang, MK2, 2011, Interview Fritz Lang (Bonus)

⁵³² Monika FLACKE (dir.), *Mythen der Nationen, ein europäisches Panorama*, Koehler + Amelang, Munich 1998, pp. 68, 69

historiques héroïsées, mais au contraire des anti-héros, voire des contre-héros, et les politiques publiques accèdent leur caractère représentatif de l'Allemagne précisément par la valorisation de leur rapport critique à la société allemande.

Le Jeune cinéma allemand acquiert ainsi son statut de représentant culturel par le biais d'un rapport critique à la germanité et à la catégorie de « nationalité » : « *Le Nouveau Cinéma allemand [...] est devenu national précisément en s'élevant contre l'idée du national [...] Être un bon réalisateur allemand dans les années 1970, c'était s'opposer aux caractères destructeurs de la germanité moderne* »⁵³³. Ce rapport critique à la germanité, nous l'avons évoqué au sein de l'état de la recherche, se manifeste par une volonté affirmée de contrevenir à l'immobilisme cinématographique et sociétal par la mise en œuvre d'un cinéma alternatif et engagé, tant au niveau de ses formes que de ses thématiques filmiques. Le lien instauré par le Jeune cinéma à l'Allemagne des années 1960 et 1970 est ainsi un lien négatif, qui se décline en une critique synchronique et diachronique de la société allemande. L'exportation acceptée comme « représentative » – surtout au sein du bloc de l'Ouest – privilégie ainsi, au sein de la production allemande des années 1970, le cinéma d'auteur critique par rapport aux films de terroir [*Heimatfilme*] pastoraux entretenant un rapport neutre, apolitisé, à la société allemande. Ces derniers constituent cependant les principaux vecteurs de succès populaire en Allemagne.

II.1.2.3) L'antagonisme entre cinéma d'auteur et cinéma commercial comme « double blind »

La période des années 1960 et 1970 se caractérise ainsi par une scission marquée entre d'une part un cinéma commercial populaire auprès du public allemand, et d'autre part un cinéma d'auteur représentatif de l'Allemagne sur la scène internationale. L'après-guerre, jusque dans les années 1980, se caractérise non pas par l'absence de cinéma populaire, mais par l'absence d'une cinématographie populaire consensuelle, valorisée en Allemagne comme à l'étranger. Cette carence entraîne une dissociation entre la catégorie de cinéma populaire d'une part et celle de cinéma représentatif de l'Allemagne d'autre part, ce qu'Elsaesser évoque comme un « *double-blind historique* », un antagoniste représentatif caractéristique du paysage cinématographique allemand de l'après-guerre marqué par l'ombre nationaliste du cinéma nazi :

⁵³³ Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema*, op cit., p. 1

« Il semble donc recommandé de distinguer entre, d'une part, les films dans lesquels les Allemands de l'Ouest pouvaient se reconnaître – le cinéma de genre et les grandes affiches des années 50 et 60 – et, d'autre part, le film d'auteur qui était perçu de l'étranger, par les critiques et le public, comme « représentant » le cinéma allemand [...] on pouvait parler d'un double blind historique : le cinéma commercial, bien accueilli par un public de masse, était méprisé par les critiques [...] toute résurgence d'un cinéma de genre était perçue comme un retour au nationalisme, toute émergence d'une vedette populaire comme l'expression de velléités "réactionnaires" »⁵³⁴.

C'est cette tension, nous le verrons, qui s'estompe avec l'avènement du Nouveau cinéma allemand après la réunification, dont la popularisation semble s'opérer selon des modalités plus consensuelles, notamment en ce qui concerne la mise en image de l'histoire. Le contexte socio-historique de la production influence ainsi la réactivation de catégorisations filmiques antagonistes, en accentuant leurs caractéristiques intrinsèques et leurs lignes de division.

L'opérationnalité de l'opposition entre cinéma commercial et cinéma élitiste, jusque dans les années 1990, et le caractère problématique de la catégorie de cinéma populaire, peut ainsi être attribuée au discrédit jeté sur cette catégorie même de « cinéma populaire » par la propagande national-socialiste.

Le Jeune cinéma allemand, dont les fondements sont énoncés dans le manifeste d'Oberhausen en 1962 se constitue en effet ouvertement contre le « cinéma de papa », le cinéma populaire d'après-guerre accusé de reproduire les formes conservatrices, réactionnaires et xénophobes du cinéma nazi. Ce dernier instaure ainsi un lien presque naturalisé entre cinéma populaire et cinéma nationaliste, déconsidérant dans le même mouvement à la fois le cinéma « allemand » – appréhendé sous la forme négative du patriotisme haineux – et le cinéma « populaire ». Kaes évoque ainsi, dans son analyse de cette période cinématographique, que l'héritage du cinéma national-socialiste consiste en une « méfiance instinctive envers les images et les sons traitant de l'Allemagne »⁵³⁵. Kreimeier, dans son histoire de l'Ufa, expose également une rhétorique de la « corruption » du cinéma allemand par le nazisme, désormais marqué par une appréhension en termes de « soupçon » et de « déterritorialisation »⁵³⁶. Les propos des protagonistes du Jeune cinéma allemand semblent alors témoigner de ce sentiment « d'errance » et de « génération sans père »,

⁵³⁴ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, op cit., p. 21

⁵³⁵ Anton KAES, *Deutschlandbilder*, op cit., p. 16

⁵³⁶ Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand, la Ufa*, op cit., p. 557

« *orpheline* », pour reprendre les termes de Wim Wenders⁵³⁷. Le Jeune cinéma allemand se définit ainsi lui-même originellement comme un « *outsider* »⁵³⁸, en dehors de la sphère cinématographique conventionnelle, et cette surreprésentation de la figure de l'outsider accentue l'antagonisme du paysage cinématographique des années 1970. Il traduit également la volonté des protagonistes du cinéma d'auteur de se confronter à la notion même de « cinéma allemand », comme l'explicitent notamment les propos tenus par les réalisateurs du film collectif *L'Allemagne en automne* à la sortie de celui-ci en 1977 : « *Nous voulons nous consacrer aux images de notre pays* »⁵³⁹.

Les films d'auteur critiques, engagés, indépendants et personnalisés [*Autorenfilme*], s'opposent alors aux films de terroir [*Heimatfilme*], conformistes, apolitiques, commerciaux et impersonnels qui présentent une image aseptisée de la « patrie » [*Heimat*]. Le cinéma d'auteur, bien que reconnu à l'étranger, ne se reconnaît pas, et n'est pas reconnu, comme un cinéma populaire et grand public, notamment parce que le manifeste d'Oberhausen se présente également comme un manifeste engagé politiquement, et se positionne alors délibérément contre les aspects jugés néfastes de cette catégorie cinématographique. La posture du Jeune cinéma allemand s'apparente alors à une prise de position militante, dans la mesure où il s'agit, à la suite d'Alexander Kluge, de considérer le cinéma comme un instrument d'instauration d'une expérience spectatorielle critique, élément clef d'un « *contre-espace public éclairé* »⁵⁴⁰. Elsaesser précise ainsi que si Fassbinder est un des seuls cinéastes du Jeune cinéma allemand à avoir connu un succès plus consensuel, à la fois publique et critique, allemand et international, c'est avant tout parce qu'il entretenait un rapport plus positif que les autres réalisateurs aux catégories mêmes de grand public et de populaire⁵⁴¹. Cette revalorisation du populaire l'incite notamment à adopter certains codes des films de genres hollywoodiens, tout en les détournant : en ce sens *Le mariage de Maria Braun* et *Lili Marleen* peuvent par exemple être considérés comme des divertissements de qualité, des entre-deux favorisant la popularité plus consensuelle de son réalisateur, réduisant ainsi le double-blind historique de cette période.

⁵³⁷ Wim Wenders cité par Inga SCHARF, *Nation and Identity in the new German Cinema*, *op cit.*, p. 33

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 35

⁵³⁹ Déclaration de presse collective citée par Anton KAES, *Deutschlandbilder*, *op cit.*, p. 34 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁵⁴⁰ Interview Alexander KLUGE, « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere : An Interview with Alexander Kluge », *op cit.*, p. 40 : « *Je suis en mesure d'influencer un média de masse seulement par le biais d'un contre - média de masse. Et un espace public entier par le biais d'un contre-espace public.* »

⁵⁴¹ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, *op cit.*, p. 15

La structuration de la branche productive de l'après-guerre, jusqu'à la réunification, est alors marquée par ce double discrédit qui participe d'un cloisonnement marqué, voire revendiqué, entre cinéma populaire et cinéma auteuriste. Le critique de films américains Andrew Sarris attribue alors, dans les années 1970, le « *problème fondamental du cinéma (ouest) allemand* » à l'absence de « *voie médiane entre le mandarinat et le public de masse, entre les festivals et le cinéma de tout le monde* »⁵⁴². Le discrédit du cinéma populaire dans les années 1970 s'inscrit ainsi dans le cadre du contexte productif et social de l'Allemagne de l'après-guerre l'opprobre concerne avant tout le cinéma commercial jugé conservateur et de mauvaise qualité de cette époque. Alexander Kluge considère ainsi que les années 1950 se caractérise par la disparition de « *l'idée même* » d'un cinéma artistique, et que le cinéma populaire est discrédité car de mauvaise qualité et idéologiquement discutable : ce double mouvement atteste selon lui de l'impression d'une « *mort* » du cinéma des années 1950⁵⁴³.

Cette analyse semble alors rejoindre le constat de médiocrité et de déliquescence établi par les professionnels de la sphère productive allemand au début des années 1990 : nous verrons cependant que le contexte socio-politique de l'Allemagne réunifiée modifie les termes de ce paradigme filmique, en redéfinissant les termes du dialogue entre cinéma populaire, cinéma d'auteur et cinéma représentatif de l'Allemagne. L'antagonisme du paysage cinématographique allemand dans les années 1970 est en effet alimenté par les débats autour des formes et du traitement filmique du passé nazi, lui-même nourri par un contexte mémoriel spécifique à la Guerre froide. En outre cet antagonisme entre cinéma populaire en Allemagne et cinéma allemand représentatif à l'étranger est accentué par la partition des deux Allemagnes, qui replacent ces enjeux de représentativité au cœur d'une configuration socio-politique duale. La réunification, parce qu'elle correspond à une période de réexamen de ces deux éléments, constitue en ce sens une opportunité historique pour l'évolution de ce paradigme antagoniste.

⁵⁴² Andrew Sarris cité par Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, op cit., p. 66

⁵⁴³ Interview Alexander KLUGE « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere : An Interview with Alexander Kluge », op cit., p. 24 : « *Pour ceux qui atteignirent l'âge adulte en Allemagne dans les années 1950, l'idée que le cinéma puisse être un véhicule d'expression artistique ou d'émancipation sociale [social enlightenment] aurait paru absurde. A la fin de la guerre les Alliés, impatient de rééduquer leurs anciens ennemis, démantelèrent l'industrie centralisée du cinéma allemand, tandis que de puissantes compagnies de production et de distribution américaines – qui souhaitaient sécuriser un nouveau marché pour leurs produits – les y incitaient fortement.* » [Traduction effectuée directement depuis le texte anglais].

II.1.3) Cinéma et Guerre froide : lignes de fracture politiques, sociales et mémorielles

II.1.2.1) Transposition filmique du nazisme : entre tabou, dénonciation et controverses

Cette mutation, nous le verrons, s'applique alors en particulier à la mise en récit et en image de l'histoire par le médium-film, et concerne notamment la transposition cinématographique des souffrances engendrées par les autoritarismes allemands du XX^{ème} siècle. Le paysage cinématographique allemand des années 1970 est en effet traversé, nous l'avons évoqué au cours de l'état de la recherche, par un questionnement autour des différentes modalités de cette transposition.

Le Jeune cinéma allemand, au sein de ces débats, se positionne alors comme un acteur de la *Vergangenheitsbewältigung*, c'est-à-dire du dépassement critique du passé nazi par une réflexion autour de ses soubassements politiques, culturels et psychologiques. Les motifs historiques sont alors traités sur un mode à la fois distancié et déconstruit. L'émergence de ces motifs au sein des réalisations du Jeune cinéma allemand répond ici d'une part au monde clos, réifié et aseptisé du passé prussien et autrichien mis en scène par les films de terroir [*Heimatfilme*], reflétant selon le cinéma d'auteur les logiques de tabouisation du passé récent au sein de l'Allemagne de l'Ouest, d'autre part à l'appropriation par la culture de masse hollywoodienne de ces motifs historiques dans le courant des années 1970. Le succès de la série mélodramatique américaine *Holocauste* en 1978⁵⁴⁴, qui suit le parcours de deux familles allemandes, l'une juive, l'autre aryenne, pendant la Seconde Guerre mondiale, ouvre en effet la voie à la métamorphose du passé en un motif filmique et audiovisuel spectaculaire, doté d'une iconographie reconnaissable qui se popularise peu à peu. La Shoah et le nazisme, par le biais de leur insertion au sein de la culture de masse, se transforment en « *phénomènes sémiotiques* »⁵⁴⁵ pour reprendre le terme de Kaes : cette « *iconographie du nazisme* »⁵⁴⁶ composée d'« *uniformes et de croix gammées, de nuques rasées et de bottes de cuir, de couloirs et d'escaliers intimidants* »⁵⁴⁷, s'ancre alors progressivement au sein du savoir iconique spectaculaire défini par Metz comme un des éléments du contrat filmique.

La diffusion d'*Holocauste* constitue alors le point de départ d'une série de débats autour du traitement filmique de la Shoah sous une forme spectaculaire et populaire. Cinéastes et formes cinématographique s'affrontent alors par rapport à la question du

⁵⁴⁴ *Holocauste (Holocaust)* – 1978 – Marvin Chomsky (pour la chaîne NBC) – Drame, Guerre, Historique

⁵⁴⁵ Kaes cité par Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 224

⁵⁴⁶ Anton KAES, *Deutschlandbilder, op cit.*, p. 29

⁵⁴⁷ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 224

traitement cinématographique de cette histoire douloureuse : doit-elle précisément devenir un motif filmique populaire, connu, reconnu et reconnaissable ? Cette popularisation constitue-t-elle une banalisation dangereuse pour les spectateurs car *in fine* porteuse de réification et d'oubli ou bien représente-t-elle au contraire une chance d'exploration de cette période trouble ? Ou bien doivent-ils au contraire faire l'objet d'un traitement cinématographique exclusivement critique, déconstruit, à l'image du film de Syderberg consacré à Hitler ?

L'horreur de la Seconde Guerre mondiale, de par son caractère paroxystique, questionne les limites mêmes de sa représentation cinématographique, et soulève des interrogations quant au danger de « *trivialisation* » de ces événements paroxystiques par leur transformation en soap-opéra, pour reprendre les termes d'Elie Wiesel : « *Le film transforme un événement ontologique en soap-opéra [...] L'holocauste doit nous rester en mémoire. Mais pas comme un spectacle* »⁵⁴⁸. Cette trivialisation, cependant, est présentée par ses défenseurs comme un instrument au service du décloisonnement du questionnement relatif à la Shoah des sphères intellectuelles et élitistes. Les termes contradictoires de ce débat, difficilement résolubles, s'apparentent alors selon Reichel à une « *aporie de l'esthétisation* »⁵⁴⁹. Celle-ci se décline depuis les années 1970 autour d'une série d'oppositions entre différents films, dont la plus connue confronte le documentaire *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985)⁵⁵⁰, qui ne montre aucune image de l'Holocauste et se base sur la parole des témoins, au mélodrame populaire de Spielberg *La liste de Schindler* (1993)⁵⁵¹, qui positionne son action principale au sein d'un camp de concentration⁵⁵².

En Allemagne, les débats autour de cette aporie de l'esthétisation propre à la mise en scène de la Shoah sont particulièrement prégnants après la diffusion d'*Holocaust*. Celle-ci a suscité une vague émotionnelle importante analysée par Elsaesser comme une catharsis dotée d'un « *caractère exhibitionniste* »⁵⁵³. Ce caractère exhibitionniste traduit alors d'une part le déficit de mémoire autour de la période nazie dans l'immédiat après-guerre⁵⁵⁴, d'autre part la composante, une fois encore, externe de cette réception, puisque la réaction allemande par rapport à la diffusion de la série est attendue comme un « test », comme une opportunité à l'international pour appréhender le travail de mémoire effectué en Allemagne autour du

⁵⁴⁸ Wiesel cité Anton KAES, *Deutschlandbilder*, op.cit., p. 35 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁵⁴⁹ Peter REICHEL, *Erfundene Erinnerung*, Carl Hanser Verlag, Munich, 2004, p. 262

⁵⁵⁰ *Shoah* – 1985 – Claude Lanzmann – Documentaire

⁵⁵¹ *La liste de Schindler (Schindler's List)* – 1993 – Steven Spielberg – Drame historique

⁵⁵² Peter REICHEL, *Erfundene Erinnerung*, op.cit., p. 311

⁵⁵³ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, op.cit., p. 235 / Cf. également Peter REICHEL, *Erfundene Erinnerung*, op.cit., p. 250 : « Ein US-Melodram erschüttert die Republik ».

⁵⁵⁴ Peter REICHEL, *Erfundene Erinnerung*, op.cit., p. 261

régime nazi. En ce sens, la diffusion d'*Holocaust* se présente comme une date-scansion dans l'histoire du cinéma allemand, puisqu'elle entraîne des réactions à la fois sociétales et cinématographiques redéfinissant le rapport entretenu par ce cinéma à son passé récent. Les débats provoqués par une série américaine questionnent en effet la place des Allemands dans la mise en récit cinématographique d'une histoire qui est alors considérée, en réaction à son appropriation par des formes filmiques considérées comme typiquement hollywoodiennes, comme « allemande ». La forme populaire et spectaculaire du cinéma questionne non seulement le lien entre industrie culturelle et traitement de sujets « sérieux », et le caractère moral et éthique de ce traitement, mais aussi le rôle que doivent jouer les Allemands au sein de cette transposition problématique⁵⁵⁵. Les propos des protagonistes du Jeune cinéma allemand traduisent une volonté de « réappropriation » de cette histoire, définie ici comme allemande, et correspondent alors à la résolution affichée de « *se pencher sur les images de leur propre pays* »⁵⁵⁶. Edgar Reitz, signataire du manifeste d'Oberhausen, présente ainsi notamment la réalisation de sa série *Heimat* (1984)⁵⁵⁷, qui suit le quotidien d'une famille allemande dans un petit village de 1919 à 1982, et s'attache alors davantage aux répercussions souterraines de l'histoire sur ce quotidien, comme une réponse critique, déconstruite, et surtout « allemande » à *Holocaust* : les épisodes de la série, sous-titrée « *une chronique allemande* » s'ouvrent d'ailleurs ironiquement sur une stèle portant la mention *Made in Germany*. *Heimat* se revendique comme un contrepoids à *Holocaust*, dont l'objectif est de « ramener » l'histoire des Allemands en Allemagne, en réponse au détournement hollywoodien⁵⁵⁸. Les films historiques du Jeune cinéma allemand s'opposent alors à l'authenticité revendiquée des productions hollywoodiennes, c'est à dire à l'encontre de la représentation du nazisme comme phénomène sémiotique évoquée par Kaes. La question de savoir quel cinéma national est légitime pour représenter la Shoah s'inscrit dès lors au sein des mécanismes standardisés de l'industrie culturelle.

Parallèlement, nous l'avons évoqué, Fassbinder, mais aussi Schlöndorff, s'intéressent à ses motifs historiques, et réalisent deux des plus grands succès internationaux du Jeune cinéma allemand à l'étranger : *Le mariage de Maria Braun* et *Le tambour*. L'intérêt de ces réalisateurs pour le traitement du passé nazi apparaît contradictoire, à la fois personnel et conformiste. Il découle d'une part d'un attachement personnel pour ces motifs et leur

⁵⁵⁵ Cf Margrit FRÖLICH, Hanno LOEWY, Heinz STEINERT (dir.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? : Filmkomödie, Satire und Holocaust*, Edition Text + Kritik, Munich, 2003, p. 186

⁵⁵⁶ Anton KAES, *Deutschlandbilder*, op.cit., p. 42

⁵⁵⁷ *Heimat I (Heimat – Eine deutsche Chronik)* – 1984 – Edgar Reitz – Chronique familiale et historique

⁵⁵⁸ Monika FLACKE (dir.), *Mythen der Nationen*, op.cit., p. 322

potentiel de dépassement critique du passé [*Vergangenheitsbewältigung*], et résulte d'autre part du contrecoup de l'intérêt international pour ces « images venues d'Allemagne » mettant en scène l'histoire récente : « Ensemble, ces deux films ont donné au [Jeune] cinéma allemand ses lettres de noblesse internationales, tout en mettant en évidence que le seul genre dont ce cinéma laisserait un souvenir durable, c'était le film historique, tout spécialement quand il prenait à bras le corps, de manière critique, la question de l'héritage du passé nazi dans la période d'après-guerre »⁵⁵⁹. Les affinités électives entre production et exportation du cinéma allemand, encadrées par des logiques d'industrie culturelle qui placent notamment en concurrence l'industrie hollywoodienne et le Jeune cinéma allemand, se catalysent ainsi peu à peu autour de ces films à la fois exigeants et historiques. Ces films, selon Prinzler, opèrent alors une synthèse entre « art, glamour et commerce » leur permettant d'acquérir un statut de « figures de proue »⁵⁶⁰ du cinéma allemand non seulement au niveau de leur valeur commerciale, mais aussi à l'étranger, en tant que représentant d'un cinéma allemand se confrontant de façon critique à son passé. Le « problème historique » souligné par Bellan devient progressivement la clef pour l'exportation du cinéma allemand à l'international : Kaes, à la suite de Jauss, évoque un « horizon d'attente international » quant au traitement du nazisme par le cinéma allemand. Cet horizon d'attente peut alors se décliner, même subrepticement, en un sentiment « d'obligation » et « d'injonction »⁵⁶¹ du côté des protagonistes de la branche cinématographique.

Elsaesser souligne ainsi que l'acquisition du statut de « cinéaste d'Allemagne » emblématique par Fassbinder l'incite directement et indirectement à thématiser de plus en plus de motifs ayant traits à l'histoire récente du pays afin de correspondre *a posteriori* à l'image que l'international développer de ce statut représentatif. Il est d'une part concerné par ses motifs, qui l'interpellent dans son travail cinématographique, et d'autre part encouragé par les professionnels de la branche cinématographique allemande à déployer des thématiques historiques afin de produire un cinéma « exportable ». Le triptyque du *Mariage de Maria Braun* (1979), de *Lola, une femme allemande* (1981)⁵⁶² et du *Secret de Veronika Voss* (1982)⁵⁶³ est ainsi rebaptisé, après le succès du premier film, la « trilogie RFA ». Fassbinder indique ici sa volonté, pour reprendre ses propos, de dresser un « portrait d'ensemble de la République fédérale. [Ces histoires] aident à comprendre cette étrange entité – avec ses

⁵⁵⁹ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, op cit., p. 159

⁵⁶⁰ Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 347

⁵⁶¹ Anton KAES, *Deutschlandbilder*, op.cit, p. 41

⁵⁶² *Lola, une femme allemande (Lola)* – 1981 – Rainer Werner Fassbinder – Drame

⁵⁶³ *Le secret de Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss)* – 1982 – Rainer Werner Fassbinder - Drame

dangers et ses menaces »⁵⁶⁴. L'intitulé du triptyque cependant répond également à l'injonction de son producteur, Märthesheimer, de consolider la réputation internationale de Fassbinder en mettant l'accent sur la thématique « allemande », c'est-à-dire ici historique⁵⁶⁵.

Ces mécanismes, nous le verrons, conditionnent également, mais selon des modalités renouvelées, la production et l'exportation du cinéma contemporain. D'autre part les controverses morales, qui se transposent dans les années 1970 en Allemagne au sein de l'antagonisme entre cinéma populaire et cinéma critique, traversent également la production du Nouveau cinéma allemand. L'interrogation autour de la popularisation du totalitarisme – qu'il soit nazi ou bien communiste – comme motif filmique, et les controverses morales qui l'accompagnent, dans les années 1970 comme aujourd'hui, constituent une des lignes de force principales du paysage cinématographique allemand. Les modalités de ce questionnement sont notamment redéfinies par la réunification et le changement générationnel, qui modifient les modalités de mise en mémoire du passé par le cinéma et les termes de l'aporie de l'esthétisation de la Shoah.

II.1.2.2) Paradoxes et oubli du cinéma de la RDA en tant que représentant culturel allemand

Ainsi le contexte sociétal et mémoriel de l'après-guerre conditionne en partie un paysage cinématographique antagoniste, accentuant les oppositions intrinsèques entre les différentes formes cinématographiques, populaires et auteuristes, qui se définissent non pas dialectiquement mais conflictuellement, notamment par rapport au questionnement inhérent à la transposition filmique du passé récent. La question de la représentativité culturelle du cinéma allemand est ainsi sous-tendue par cet antagonisme, qui tend à opérer une scission entre un cinéma commercial populaire en Allemagne et un cinéma d'auteur reconnu à l'international comme ambassadeur de son pays et de sa société de production.

Cet antagonisme est de plus renforcé par la partition de l'Allemagne qui, *de facto*, conditionne deux cinématographies distinctes, ouest-allemande et est-allemande. Le cinéma est-allemand demeure, aujourd'hui comme hier, très peu connu dans les pays de l'ancien bloc de l'Ouest. La période de la partition tend, en France comme en Allemagne, à être réduite au seul cinéma ouest-allemand. Eisenschitz, à propos de la cinématographie de la RDA, évoque « *quarante ans de films oubliés, jamais discutés, même en langue allemande, quasiment*

⁵⁶⁴ Fassbinder cité par Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 28

⁵⁶⁵ Thomas ELSAESSER, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, op cit.*, p. 36

invisibles et inaccessibles. Or, [...] son niveau est pourtant, pendant vingt ans au moins, très supérieur à celui de la RFA »⁵⁶⁶. Le cinéma est-allemand, en ce sens, disparaît de la définition même du « cinéma allemand » en tant que catégorie représentative de l'Allemagne. Les historiens du cinéma allemand soulignent alors depuis peu un paradoxe qui semble paradigmatique des processus de patrimonialisation : alors même que la qualité perçue des productions est-allemandes des années 1950 et 1960 est souvent comparée positivement à la médiocrité des films ouest-allemands de la même période, le cinéma de la RDA est peu étudié, peu reconnu, à la fois par la sphère des experts cinématographiques et par la sphère des spectateurs profanes. La germanité filmique tend alors à se recentrer, pour la période de la Guerre froide, autour du seul cinéma ouest-allemand.

Ce processus paradoxal, typique des logiques de visibilité et de légitimité à l'œuvre au sein de la formation des catégorisations cinématographiques, induit notamment que ce cinéma de la RDA ne peut, *de facto*, pas intervenir au sein des visions du monde spectatorielles en tant que genre dont on parle, et *a fortiori* en tant que genre perçu. Si le cinéma de la RDA est, pendant la division, un cinéma assigné de plus en plus autoritairement par le régime à la représentation de l'Allemagne de l'Est, son caractère représentatif de l'Allemagne disparaît à la réunification, tandis que le Jeune cinéma allemand, par le biais de sa patrimonialisation, acquiert un statut réifié de « second âge d'or » du cinéma allemand. Comme l'expose Elisa Goudin, la « *culture allemande commune* »⁵⁶⁷, à la réunification, a alors tendance à se définir comme la seule culture ouest-allemande : en ce sens la chute du Mur constitue un événement-sphinx, un événement instaurateur pour la redéfinition diachronique même du « cinéma allemand ». La réunification politique s'accompagne d'une réunification cinématographique impliquant l'absorption du cinéma est-allemand par le cinéma ouest-allemand au sein des mécanismes de classicisation.

⁵⁶⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand. op cit.*, p. 86

⁵⁶⁷ Elisa GOUDIN, *Culture et action publique en Allemagne : l'impact de l'unification (1990 – 1998)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2005, p. 214

II.1.2.3) Chute du mur et perspectives de revalorisation pour la renommée du cinéma allemand

La présentation de l'état des lieux du cinéma allemand à la réunification, ainsi que le tour d'horizon diachronique des mécanismes de catégorisation d'une cinématographie spécifique en tant que « représentant culturel », « cinéma d'Allemagne », permet désormais de dégager les principaux éléments analytiques présidant à l'étude du Nouveau cinéma allemand en termes d'émanation située de l'Allemagne réunifiée :

> Tout d'abord, le constat établi par les professionnels du cinéma allemand à la réunification repose sur trois éléments distincts mais intrinsèquement liés : crise productive, crise réceptive et crise d'exportation ne peuvent être dissociées, car elles s'autoalimentent par des mécanismes de cercles vicieux se présentant comme des vases communicants. La crise productive repose principalement sur une production faible et peu diversifiée, qui entraîne une désaffectation du public local et international déniaut au cinéma sa fonction même de « médium de masse » et, par ainsi, sa fonction de représentant allemand à l'étranger. Ce cinéma du consensus, neutre et apolitique, serait ainsi à la fois « trop allemand » et « pas assez allemand » pour acquérir un caractère de marchandise exportable au sein de l'industrie culturelle.

Le constat de crise débouche alors, à la réunification, sur la nécessité d'une « reprise en main » de la branche cinématographique par ses protagonistes, tant au niveau des professionnels de la branche qu'au niveau des politiques publiques cinématographiques. Il s'agit avant tout essentiellement d'augmenter et de diversifier la production, et ce notamment afin de dépasser l'antagonisme entre cinéma d'auteur et cinéma commercial qui prédomine en Allemagne jusqu'à la réunification. Le marasme cinématographique constaté est alors également lié à une dévalorisation de la catégorie même de cinéma allemand en tant que médium de masse, et à son appréhension péjorative en tant que cinéma de consensus. La reconnexion avec un public local et international suppose alors, selon les professionnels de la branche, une augmentation des moyens mis à leur disposition.

> La revalorisation de la catégorie même de cinéma allemand, à l'exemple des deux âges d'or assignés, est avant tout *a contrario* conditionnée par la mise en place de cercles vertueux entre politiques publiques et branche cinématographique, et sous-tendue par la capacité d'exportation des productions allemandes. Le paradigme de la représentativité du cinéma allemand se déploie, tout au long de son histoire, selon des logiques dialectiques entre réception interne et externe, rapports positifs et critiques par rapport à la société allemande.

L'engagement de l'État, financier mais aussi institutionnel – notamment par le biais des instances d'exportation – n'est ni direct ni intrusif, mais s'apparente à une fonction de soutien *a posteriori* et de sponsoring d'un essor déjà initié. Ce soutien entre politiques publiques et production, en dehors des périodes autoritaires, est ainsi sous-jacent et latent, et non pas inné et immédiat.

Le contexte socio-historique de la réunification fournit alors des opportunités aux différents acteurs de la sphère cinématographique pour repenser le cinéma comme forme économique viable et forme culturelle médiane : la re-sémantisation de la catégorie de « cinéma allemand » implique ainsi de questionner ce lien entre politiques publiques et acteurs de la branche cinématographique. Nous questionnerons notamment le rôle de « sponsor » de l'État depuis 1990, afin d'explorer les liens d'affinités électives qui se mettent en place entre les instances politiques, les professionnels de la branche et les logiques d'exportation pour améliorer la réputation et l'« acceptation » [Akzeptanz] du cinéma allemand en Allemagne et à l'étranger.

> L'appréhension d'une période filmique en termes « d'âge d'or » est principalement liée, en Allemagne, à la production et à l'exportation de ce que Kracauer nomme « les divertissements esthétiques qualifiés », c'est-à-dire des films médians à mi-chemin entre la catégorie commerciale et auteuriste. L'étude de la reconnaissance du Jeune cinéma allemand d'auteur en tant que représentant culturel de l'Allemagne indique en effet que les réalisations les plus populaires, en Allemagne comme à l'étranger, de ce Jeune cinéma ne sont représentés par le pan le plus expérimental et déconstruit de cette mouvance, mais par son pan se rapprochant le plus des catégories commerciales grand public. Après 1945, ces divertissements esthétiques qualifiés se concentrent de plus autour de la mise en récit de l'histoire douloureuse de l'Allemagne, qu'ils abordent de façon critique et distanciée en réponse à l'authenticité revendiquée des réalisations hollywoodiennes thématiques cette période.

Le divertissement esthétique qualifié et historique devient ainsi, après la guerre, un label recherché, tant en Allemagne qu'à l'étranger, pour imprimer au cinéma allemand une « couleur » reconnaissable favorisant son exportation et son acceptation. Ces mécanismes sériels de l'industrie culturelle conditionnent alors un horizon d'attente international autour de cette spécificité du cinéma allemand, centrée autour de la popularisation du traitement du nazisme en tant que motif cinématographique. La réunification, et le renouvellement générationnel qui l'accompagne, catalyse un renouvellement des débats autour de ce

traitement, qui se traduit notamment, nous le verrons, par un rapport plus « libéré », moins torturé, des protagonistes de la branche filmique au passé récent.

La fin des années 1990 est ainsi marquée par une remobilisation à la fois des politiques publiques et des protagonistes de la branche productive pour la revalorisation du cinéma allemand comme médium de masse, apte à rencontrer un public local et international. La mise en place d'une spirale positive autour de la production filmique, caractérisée par une coopération plus marquée entre pouvoirs publics et milieu du cinéma, reflète et catalyse alors dans le même temps un paysage cinématographique élargi, dont nous détaillerons d'une part les formes filmiques ; d'autre part les thématiques et motifs récurrents. Nous présenterons ainsi les ruptures et les continuités de la fonction représentative du cinéma allemand au cours de son histoire afin de mieux saisir en quoi l'évolution des politiques cinématographiques et du paysage filmique depuis 1990 prolongent les termes de cette représentativité tout en les redéfinissant. Nous verrons notamment que si le Nouveau cinéma allemand peut être également défini comme un « cinéma de consensus », c'est avant tout parce qu'il entretient un rapport désormais mélioratif à cette catégorie : le consensus s'applique désormais à un cinéma soutenu à la fois par la sphère politique et la branche des professionnels, et reconnu en Allemagne comme à l'étranger en tant que filmographie représentative. Si le Nouveau cinéma allemand est plus diversifié que la production des années comédie, sa visibilité repose essentiellement sur son traitement des thématiques historiques – il prolonge en cela les mécanismes de popularisation du Jeune cinéma allemand.

Nous questionnerons ainsi le lien établi entre ces motifs et le contexte socio-historique de la réunification par le biais de la poétique de visibilité kracauerienne, associée à l'analyse de Sorlin en termes de « points de fixation ».

L'analyse en termes d'affinités électives, qui s'articule autour de l'étude des procédés de choix actifs des différents acteurs, permet ici de questionner les analogies entre Nouveau cinéma allemand et Allemagne réunifiée selon un rapport de convergence souple, appelant une activité des différents pôles de protagonistes composant cette sphère. Ces analogies – que Kracauer empruntent à Simmel pour déployer sa poétique de la visibilité – se présentent alors comme des « *connexions nécessaires entre d'innombrables faits sociaux* »⁵⁶⁸. Le passage de la potentialité à l'effectivité, qui distingue l'affinité « élective » de la simple affinité, est

⁵⁶⁸ Siegfried KRACAUER, « Georg Simmel » in *L'ornement de la masse, op cit.*, pp. 195-227, p. 203

conditionné, selon l'interprétation de Löwy de la notion wébérienne, par des « *conditions historiques et sociales concrètes* », par une constellation sociétale fournissant aux formes culturelles établissant ce rapport d'affinité des opportunités pour transformer la « *puissance en acte* »⁵⁶⁹. Nous questionnerons ici les éléments de catalysation du Nouveau cinéma allemand à l'aide de cette interrogation autour de la concrétisation de potentialités productives conditionnées par le contexte socio-historique de la réunification : en quoi ce contexte définit-il de nouvelles opportunités pour les protagonistes de la sphère de production, favorisant la mise en place de cercles vertueux autour du paysage filmique contemporain ?

⁵⁶⁹ Michael LÖWY, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber » *op cit.*, p. 101 : « *Il est important de souligner que l'affinité est une analogie encore statique, qui crée la possibilité mais non la nécessité d'une convergence active, d'une attraction élective. La transformation de cette puissance en acte, la dynamisation de l'analogie dépend de conditions historiques et sociales concrètes.* »

Chapitre 2 - Evolutions de la sphère productive depuis 1990 : entre promotion du cinéma allemand et du *Made in Germany*

II.2.1) Les mutations des politiques cinématographiques : vers un engagement accru de l'État

II.2.1.1) Volonté de remobilisation collective : rôle et enjeux de l'intervention publique

Le constat de crise délétère établi à la réunification autour d'un cinéma allemand « en voie d'extinction » se présente également, nous l'avons évoqué, comme un déclencheur, une prise de conscience, une opportunité pour la sphère cinématographique de se redéployer sur des bases renouvelés. La catégorie de Nouveau cinéma allemand, en ce sens, peut être appréhendée dans son lien avec cette discursivité autour de la « mort » du cinéma allemand en 1990 : l'état de déliquescence de ce dernier serait tellement avancé que le cinéma à venir ne pourrait, comparativement, qu'être « meilleur ». Peter Fleischmann, réalisateur affilié au Jeune cinéma allemand, déclare ainsi en 1995 : « *En Allemagne il y a un peu d'espoir, du simple fait qu'on ne peut pas tomber plus bas. [...] Le cinéma allemand est aujourd'hui au creux de la vague, mais ça lui passera. La redécouverte et la réappropriation du cinéma se feront par la nouvelle génération* »⁵⁷⁰.

La sémantique de la nouveauté ne peut ainsi être comprise que dans ce contexte mortifère du tournant [*Wende*]. Le doute et la perplexité – voire la désillusion – détectés au sein des propos de la sphère productive au début des années 1990 constituent précisément *potentiellement* les conditions de dépassement de cette crise, car ils catalysent une quête de sens et des raisons d'agir à la fois individuelles et collectives destinées à surmonter le marasme actuel par la mise en place d'un nouvel avenir possible. La crise contient ainsi en germe une puissance créatrice.

Les discours en termes de crise s'accompagnent ainsi de l'affirmation d'une volonté de remobilisation : celle-ci ne doit pas seulement concerner la production en elle-même, mais également sa mise en valeur et sa réputation, afin de contrevenir à la crise de représentativité. Les propos des professionnels de la sphère, au début des années 1990, font alors fréquemment état de cette volonté de reconnexion avec son propre cinéma. Cette rhétorique de cohésion

⁵⁷⁰ Michel BRAUDEAU, « Berlin : studios sauvés, cinéma introuvable » in *Les villes-Lumières*, Le Monde-Editions, Paris, 1995, pp. 107-114, p. 112

entre une cinématographie et les protagonistes de sa production se décline alors souvent en une rhétorique émotionnelle et affective traduisant les enjeux de la quête de sens liée l'activité filmique : il s'agit de « regagner confiance » en cette activité, de se « réconcilier » avec ce cinéma. Günter Rohrbach, producteur de la Bavaria qui, nous l'avons évoqué, appelait à un recentrement de la production autour du cinéma commercial grand public dans les années 1980, déclare ainsi en 1992 que le film allemand est « *étranger à lui-même* », « *dédaigné dans ses propres rangs* »⁵⁷¹. Le film allemand serait ainsi avant tout victime de sa spirale d'échecs, de son défaitisme⁵⁷². L'enjeu de restructuration de la sphère productive est donc, au-delà des enjeux économiques, culturel et symbolique, un enjeu d'autodéfinition et de réalisation de soi: il s'agit également de se « *prendre en main* »⁵⁷³, d'agir pour contrecarrer cette spirale d'échecs. Cette affirmation revient très fréquemment dans les discours des professionnels du cinéma allemand au début des années 1990, et nous verrons en quoi il est lié à la mise en place d'une nouvelle politique étatique en matière de cinéma en Allemagne.

Les revendications de la sphère productive, à la fois des politiques cinématographiques et des professionnels de la branche, s'appuient alors sur les constats énoncés ci-dessus : il s'agit avant tout de diversifier les films réalisés afin de favoriser la mise en place des spirales de cercles vertueux entre production, réception et exportation. L'aspiration à un nouvel espace productif capable de susciter un consensus à la fois critique et public, allemand et international doit alors contribuer à l'avènement d'une cinématographie allemande à la fois spécifique et universelle, capable d'établir de nouvelles formes de communication avec un public élargi. Le cinéma allemand doit rétablir un statut de médium de masse populaire, afin de renouer avec la réputation de ses deux âges d'or à l'international. Cette popularisation, nous le verrons, s'opère à la fois en rupture et en continuité avec ces deux âges d'or, notamment par rapport à la circularité entre succès local et international et le lien entre motifs populaires et motifs historiques.

La réunification, par le biais des espaces de restructuration politique et culturelle qu'elle conditionne, se présente alors comme une opportunité pour déployer ces revendications sur un mode effectif et non plus latent. Rohrbach, en 1994, évoque la réunification comme une opportunité de se « *reprendre en mains* » pour cesser de se

⁵⁷¹ Günter ROHRBACH cité par *Zukunft des europäischen Films*, op cit., p. 47 : « *Le cinéma allemand ne manque pas seulement de public, il est étranger à lui-même.* » [Traduction effectuée directement depuis le texte allemand].

⁵⁷² *Ibid*, p. 48 : « *Ce n'est pas une qualité défailante qui le discrédite, c'est le manque de succès.* » [Traduction effectuée directement depuis le texte allemand]

⁵⁷³ *Ibid* p. 54

« *lamentar* » sur la crise de la production allemande. Gaby Koblitz, à partir de ces propos, analyse ces discours de la branche productive comme une « *documentation* » par rapport à un état d'esprit général, propre à un « *moment historique particulier* » : « *Car dans la production, on ne cherche pas seulement un inventaire d'une problématique particulière, mais on documente un moment historique particulier, dans lequel est mis en question cette problématique. Ce sont alors les différentes aspirations, contradictions, espoirs comme posture de langage, de pensées – qui ne pouvaient apparaître et se présenter que dans ce moment historique particulier – qui sont à disposition* »⁵⁷⁴. Tout en mettant fin au dédoublement représentatif des cinématographies est et ouest-allemandes, la réunification constitue également un terreau thématique nouveau pour les cinéastes. En ce sens, elle constitue un déclencheur d'activation des affinités électives traversant l'organisation de la sphère productive. Pierre Gras évoque ainsi « *une volonté collective de renouveau* » animée en partie par « *l'élan donné par la réunification* »⁵⁷⁵. La chute du Mur ne déclenche pas le renouvellement productif, mais catalyse de nouveaux avènements possibles pour la production cinématographique en Allemagne.

Cette ouverture de l'espace des possibles affecte ainsi transversalement l'ensemble des acteurs et protagonistes de la sphère de production. Nous présentons ici les évolutions de cette sphère en distinguant ses deux pôles d'acteur : nous évoquerons tout d'abord l'évolution du rôle des politiques publiques par rapport au soutien cinématographique [*Filmförderung*] avant de nous intéresser au positionnement des professionnels de la branche filmique au sein du paysage filmique contemporain. Nous questionnerons plus particulièrement les connexions établies entre ces deux pôles depuis la réunification. Il s'agit ainsi d'appréhender la sphère productive comme un « *ensemble social de production culturelle* », constitutif pour Sorlin du « *milieu du cinéma* »⁵⁷⁶.

L'activité des politiques cinématographiques, que nous détaillons désormais, oscille entre soutien à un cinéma spécifiquement allemand et consolidation du cinéma produit en Allemagne, *Made in Germany*. La question de l'intervention étatique en matière filmique en Allemagne est alors traversée d'un côté par le modèle industriel hollywoodien, de l'autre par le modèle français de l'exception culturelle. Nous verrons en quoi les politiques cinématographiques actuelles se réfèrent à ces deux modèles afin d'une part d'augmenter et

⁵⁷⁴ Gaby KOBLITZ in KPMG (Dir.), *Filmförderung in Deutschland und der EU*, Verlag für Wirtschaftskommunikation, Berlin, 2006, p. 12 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁵⁷⁵ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, op cit., p.192

⁵⁷⁶ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, p. 100

de diversifier la production du cinéma en Allemagne, d'autre part de redéfinir l'Allemagne comme une nation filmique [*Filmnation*] de premier plan. Les actions entreprises depuis la réunification s'accompagnent enfin d'une revalorisation du travail de soutien et de promotion filmique par les politiques publiques, et de la formation d'une rhétorique de « communauté filmique » [*Filmgemeinschaft*] reposant sur une impression de cohésion renforcée avec les protagonistes de la branche.

La volonté de remobilisation qui s'exprime à partir du constat de crise du début des années 1990 questionne ainsi tout d'abord le rôle et la fonction de l'État en tant qu'acteur à part entière de la production cinématographique. Depuis 1945, cette fonction se présente – en dehors de la période de la Guerre froide en RDA – avant tout comme une fonction de soutien, et non d'intrusion directe au cœur de la production. Cependant cette fonction de soutien peut prendre plusieurs formes, plus ou moins volontaristes.

La question de l'intervention de l'État dans le domaine culturel s'inscrit en effet depuis la Seconde Guerre mondiale dans le cadre des débats autour de la diversité culturelle. Ces débats questionnent le caractère de marchandise de la culture dans le cadre d'échanges marchands : il s'agit, face à l'hégémonie des productions américaines et aux difficultés de régulation des marchés de la culture, d'interroger la notion même de « bien culturel » et de réévaluer sur lien à la sphère de consommation. L'*Uruguay Round* de 1986 redéfinit alors la culture comme une « marchandise à part » faisant l'objet d'une exception : les États peuvent limiter le libre-échange des biens culturels sur leur territoire, notamment pour favoriser et protéger leur production nationale. L'Union Européenne réaffirme ce principe de diversité et d'exception culturelle en 1993, et place sa production sous un statut d'exception dérogatoire au droit commun auquel sont assujetties les autres marchandises. Il s'agit de garantir la diversité des produits culturels proposés aux consommateurs, afin de lutter contre la standardisation des biens industriels. En ce sens, la logique de diversité culturelle se présente à l'origine comme une tentative de contrepoids aux logiques de l'industrie culturelle

Cependant, l'application de cette logique de diversité culturelle se décline très différemment selon les pays. En France, elle se présente sous la forme d'une logique « d'exception culturelle » qui se traduit par un volontarisme marqué de l'État au sein de la sphère cinématographique. L'exception culturelle se concrétise alors par la mise en place de mesures de protectionnisme culturel, entre autres par le biais de l'instauration de quotas pour la production et la diffusion d'œuvres culturelles françaises. Les salles de cinéma doivent

ainsi diffuser *a minima* 40% de films d'expression française annuellement⁵⁷⁷. Ces quotas garantissent *a priori* une visibilité renforcée au cinéma français, et permet alors notamment de contrecarrer les logiques de crises productives et réceptives latentes mises en évidence au niveau du cinéma allemand du début des années 1990.

En Allemagne, la mise en place d'une logique d'exception culturelle est freinée par le contexte historique et politique de production filmique : la création de quotas visant à favoriser le cinéma allemand est en effet *de facto* interdite juridiquement jusqu'en 1990 par les anciennes forces alliées, toujours présentes sur le territoire⁵⁷⁸. L'expérience du cinéma nazi, et le contexte d'occupation et de tensions politiques de la Guerre Froide incitent en effet les Alliés, avant tout les Américains, à instaurer un contrôle de la production allemande : ce contrôle, nous l'avons évoqué au cours de l'état de la recherche, vise à décentraliser la production allemande – notamment par le biais du démantèlement de l'Ufa – d'une part afin de contrevenir à d'éventuelles velléités nationalistes dans le domaine cinématographique, d'autre part en vue d'assurer la diffusion des films américains sur le marché allemand⁵⁷⁹. Le volontarisme de l'État ouest-allemand, dans ce contexte, est encadré par cette interdiction juridique : la mise en place de logiques d'exception culturelle est exclue.

La réunification, parce qu'elle implique la fin effective de l'occupation allemande par les Alliés – des troupes militaires alliés étaient présentes en Allemagne jusqu'en 1999 – conditionne le resurgissement des débats autour de la diversité culturelle, et de la forme qu'elle peut acquérir en Allemagne. Cependant, l'adoption de la logique d'exception culturelle, et des mesures de quotas culturels qui lui sont liés, sont rapidement rejetés en Allemagne. Ce refus peut être interprété comme une « *intérieurisation* » par les Allemands d'un système d'abord imposé de l'extérieur par les Américains pour contrôler le marché allemand, pour reprendre les termes de Bellan⁵⁸⁰. D'autre part, l'expérience protectionniste du national-socialisme renforce cette interdiction symbolique. Les propos des professionnels de la sphère cinématographique témoignent ainsi d'une forme de méfiance envers cette politique d'exception culturelle, souvent associée à un patriotisme culturel hasardeux, à un « *ghetto national* »⁵⁸¹ lié symboliquement au passé national-socialiste. L'Allemagne privilégie ainsi la thématique de la diversité culturelle à celle de l'exception culturelle, et les questionnements

⁵⁷⁷ Source : « Présentation des obligations de diffusion des œuvres cinématographiques », présentation disponible sur le site du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) : <http://www.csa.fr/>

⁵⁷⁸ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, *op cit.*, p. 10

⁵⁷⁹ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, *op cit.*, p. 79

⁵⁸⁰ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, *op cit.*, p. 10

⁵⁸¹ Gaby KOBELITZ in KPMG (Dir.) *Filmförderung in Deutschland und der EU*, *op cit.*, p. 36

autour de l'intervention étatique se développent à l'écart d'une politique de quotas⁵⁸². Les propos relatifs à ces quotas révèlent alors notamment une crainte du regard international par rapport à une politique visant à soutenir un cinéma spécifiquement allemand : Wenders indique notamment, au début des années 1990, le danger pour les Allemands d'être comparés à « *Goebbels* »⁵⁸³ s'ils suggèrent la mise en place de quotas.

Les protagonistes de la branche interrogés à Berlin font alors état de cette spécificité allemande : bien que le « modèle français » de l'exception culturelle soit valorisé et posé en exemple pour une intervention étatique efficace en matière de support à la production, et comparé en ce sens méliorativement au système allemand, il ne peut être adopté à l'identique en République fédérale. La responsable de la FFA que nous avons interrogée indique ainsi que le CNC est une instance « *incroyablement puissante* » en France, et explique cet ascendant d'une part par des moyens économiques plus importants, d'autre part par la défense du cinéma français en tant qu'exception, bien culturel « *central* » dans la vie quotidienne des Français. Elle indique ainsi que ce rôle de « *lobby* » du CNC tient à la régulation étatique par les quotas, que l'Allemagne « *ne peut pas avoir* », tout en soulignant que le statut du film en Allemagne, et sa considération par le gouvernement, s'est amélioré. Les protagonistes de la branche de production interrogés, *Ufa Cinema* et *235 Filmproduktion*, évoquent également ce modèle français d'une régulation étatique « *de rêve* » [*traumhaft*] tout en soulignant le décalage existant entre cette politique cinématographique et la situation allemande.

Ce paradoxe souligne alors les enjeux de réévaluation du rôle de l'État dans le domaine cinématographique qui traversent la sphère productive à la réunification. En effet celle-ci, parce qu'elle induit *de facto* une centralisation politique renforcée suite à la fin de la partition, et parce qu'elle permet de repenser les termes de la diversité culturelle dans le cadre d'un État désormais totalement libéré de la tutelle alliée, questionne la possibilité d'un volontarisme plus marqué des politiques publiques dans le domaine cinématographique. L'étude des évolutions de ces dernières, que nous allons désormais présenter, permet alors de dégager plusieurs éléments appuyant ce volontarisme accentué. Nous verrons tout d'abord que le système actuel de soutien étatique au cinéma, constitué par la coopération entre instances régionales et fédérales, se combine avec la création du BKM, le secrétariat du gouvernement pour la culture et les médias, pour la mise en œuvre d'une politique filmique

⁵⁸² Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 78, 79. Duvvuri prend l'exemple contraire du Portugal et de son adoption récente, en 1990, de quotas cinématographiques.

⁵⁸³ Wenders cité par Gaby KOBLOITZ in KPMG (Dir.) *Filmförderung in Deutschland und der EU*, op cit., pp. 59-60

plus centralisée. Le BKM collabore alors, surtout depuis le milieu des années 2000, avec le FFA, l'organisme fédéral en charge du chapeutage de la distribution des aides financières, pour proposer de nouveaux outils de soutien à la production du film en Allemagne. Après avoir présenté ces nouveaux outils, nous questionnerons le rôle de l'État au niveau du redéploiement de l'Allemagne en tant que nation de cinéma [*Filmnation*], et son insertion au sein d'un ensemble d'acteurs agissant conjointement à l'essor de la production filmique en Allemagne. Nous verrons alors que la fonction de soutien étatique se redéploie depuis la réunification en un rôle « *d'appareil amplificateur* »⁵⁸⁴, pour reprendre les termes de Sorlin, au service de la diversification du paysage cinématographique allemand.

II.2.1.2) Centralisation modérée : naissance d'un système coordonné entre régions et fédération

Depuis la fin des années 1990, l'État se positionne comme un acteur d'une politique de centralisation partielle du domaine cinématographique en Allemagne.

La culture est en effet traditionnellement une prérogative des *Länder* en Allemagne: l'évocation même d'une « politique culturelle » centralisée est alors, originellement, problématique, car elle présuppose un conflit d'intérêt entre les deux niveaux politiques. L'intervention de l'État est alors notamment critiquée par les tenants du modèle libéral à l'américaine⁵⁸⁵ : cependant, la concentration industrielle trop faible en Europe, et notamment en Allemagne, appelle cette intervention de l'État. La crise cinématographique des années 1990 renforce d'autre part l'injonction à une réaction étatique afin de lutter contre la « loi de Baumol », qui correspond selon Benghozi au caractère inéluctable du déficit des industries culturelles et « *conduit à dilemme économique car les pouvoirs publics interviennent de plus en plus pour compenser le déficit structurel* »⁵⁸⁶. En 1992, les intervenants du Forum culturel de la Sozialdemokratie soulignent ainsi la « *responsabilité de l'Etat* »⁵⁸⁷, notamment face à la concurrence américaine. Cette position dépasse en outre le cadre des sphères politicienne de gauche, puisque Klaus Schaefer, président de l'instance régionale de soutien au cinéma en Bavière, indique par exemple également cette intervention publique comme la seule chance de survie du film *Made in Germany* : « *Sans cette promotion, le film made in Germany n'existerait plus en tant que bien culturel et économique* »⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, op cit., p. 275

⁵⁸⁵ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 3

⁵⁸⁶ Pierre-Jean BENGHOZI, *Le cinéma, entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 28

⁵⁸⁷ *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion*, op cit., p. 15

⁵⁸⁸ Klaus Schaefer cité par Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 291 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

Les propos des responsables fédéraux et régionaux recueillis à Berlin font alors état d'une volonté double de promouvoir le cinéma à la fois comme bien économique et bien culturel : ce soutien culturel correspond alors à un engagement renforcé de l'État. Notre enquête de la FFA, en tant que représentante institutionnelle, insiste notamment sur la volonté affirmée du gouvernement de promouvoir la culture comme « *partie prenante de l'éducation* », tandis que la responsable de *Medienboard* notifie que les actions de soutien menées sont à la fois commerciales et culturelles. Cette affirmation de la nécessité d'un soutien « mixte » se situe alors dans la lignée de l'évolution de la FFG, la loi sur les aides publiques au cinéma : depuis ses débuts en 1968, cette dernière est passée d'un statut de « loi économique » à loi « mixte », à la fois économique et culturelle, en 2004⁵⁸⁹. La nouvelle formule de la loi expose alors cette inflexion vers une rhétorique de qualité culturelle, tout en soulignant que cette dernière doit garantir le succès du cinéma allemand en Allemagne et à l'international : « *La FFA doit promouvoir la qualité créative et artistique du film allemand en tant que condition à son succès dans le pays et à l'étranger* »⁵⁹⁰. Cette affirmation souligne d'une part un volontarisme plus marqué de l'État au sein de la sphère filmique, d'autre part la prise en compte de l'importance du label qualitatif pour l'exportation de sa cinématographie. Quantité et qualité sont alors intrinsèquement liées : il s'agit de soutenir « globalement » la production pour augmenter sa qualité par le biais de sa diversification : les politiques publiques, peu à peu, développent une forme de stratégie d'entreprise en faveur du cinéma allemand et, plus largement, du cinéma *Made in Germany*. Cette stratégie d'entreprise se met en place principalement par le biais de deux mutations : d'une part la naissance, dans les années 1990, d'un système de promotion intégré, incluant instances régionales et fédérales, d'autre part la mise en œuvre de nouveaux outils de soutien global à la production du cinéma en Allemagne.

Le contexte socio-historique de la réunification est marqué ainsi par la naissance de cette double hélice de la promotion publique au cinéma en tant que « système ».

Les instances régionales dédiées au cinéma ne naissent qu'après la chute du Mur, suite aux revendications des producteurs qui sollicitent la création de ces instances afin de lutter contre les difficultés juridiques et économiques engendrées par la partition du territoire. Citons notamment la création de la fondation de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie

⁵⁸⁹ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland, op cit.*, p. 75-76

⁵⁹⁰ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland, op cit.*, p. 76-77 (référence à la FFG de 2004) [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

[*Nordrhein-Westfalen-Stiftung*] en 1994⁵⁹¹. Le *Medienboard Berlin Brandenburg*, quant à lui, n'existe que depuis 2004. Notre enquêtée de *Medienboard* évoque alors une « *professionnalisation* » du travail de promotion suite à ces évolutions politiques. Cette professionnalisation est alors, selon elle, responsable de la « *reprise* » du cinéma en Allemagne: « *En fait, c'est vraiment la promotion régionale du film qui a lancé le cinéma en Allemagne. Le cinéma a commencé à se professionnaliser seulement dans les années 90, et il a alors connu ses premiers succès.* »⁵⁹² Les instances régionales se positionnent alors avant tout comme soutien à la production, et mettent en place de nouveaux outils qui, par la suite, seront développés au niveau régional. Le concept « *d'effet régional* » [*Regionaleffekt*] voit ainsi le jour après la réunification, comme l'expose notre enquêtée de *Medienboard*. Cet effet régional est avant tout un outil économique. Il s'agit d'attirer des investissements dans la région : pour chaque euro de financement investi, le producteur doit assurer à la région un retour économique plus important, un « *chiffre d'affaire* » supérieur. L'enquêtée précise alors que c'est par le biais de cet effet régional que les politiciens, au niveau régional, se sont « *lentement* » rendus compte que la promotion du cinéma pouvait être une activité lucrative, car elle générerait un chiffre d'affaire supplémentaire pour la région : les sommes allouées à la production ont alors été gonflées, ce qui participe selon elle de l'essor global du Nouveau cinéma allemand.

Le soutien à la production du cinéma acquiert ici une finalité économique, mais il se double également d'un objectif de « *visibilité* » de la région : l'enquêtée évoque une visée de représentation de la « *régionalité* » [*Regionalität*] du Land, régionalité qui se décline au niveau fédéral, nous le verrons, sous l'angle de la germanité iconographique. Certains critères d'attribution du financement s'apparentent alors des critères de représentation touristiques de la région : sa géographie, son architecture, sa « *beauté* », son histoire par exemple : « *C'est aussi la culture de la région qui doit être développée par la promotion. C'est-à-dire l'exposition de ... la beauté, des caractéristiques, de l'architecture, de la géographie, de l'histoire de la région. C'est important. C'est ce qu'on appelle la « régionalité ». Soit le film a été tourné à Berlin, et on le voit dans le film, soit on sait immédiatement que le réalisateur est un réalisateur berlinois, soit il y a un thème consacré à Berlin.* »

Ce concept de régionalité semble alors se situer dans la lignée du concept de visibilité de Sorlin : il s'agit, pour le film, de donner à voir une image de la région, de rendre visible ses

⁵⁹¹ Jan BERG et Knut HICKETHIER (Dir.), *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung*, Editions Sigma, Berlin, 1994, p. 40

⁵⁹² Traduction directe des propos recueillis à Berlin. Les propos de nos enquêtés berlinois insérés dans le corps du texte sont, par la suite, également traduits directement de l'allemand.

particularités, de « l'exposer ». En outre, ces enjeux économiques et culturels s'accompagnent d'une intention de développer la région en tant que lieu de production phare [*Standort*], afin de déployer le cinéma promu en tant qu'industrie fructueuse, bénéficiaire à l'ensemble de la région. Le dépliant de présentation de la fondation de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie expose cette finalité de développement de la région comme lieu de production industrielle : « *Les producteurs [...] ne sont pas obligés d'être domiciliés en Rhénanie-du-Nord-Westphalie ou en Allemagne. Les films susceptibles d'être promus sont les films de cinéma allemands et internationaux promettant un succès économique et de bonnes recettes d'entrées en salle* »⁵⁹³.

Le responsable d'*Ufa Cinema* que nous avons interrogé indique ainsi que le soutien des régions est essentiellement une promotion en termes de site économique [*Standortförderung*]. En 1994 Eugen Alexandrow, producteur berlinois, souligne dans le cadre des discussions autour de la création de *Medienboard* la nécessité de créer un « lobby » pour valoriser l'économie cinématographique dans la région de Berlin-Brandebourg. Ce lobby doit favoriser une industrie saine pour permettre la naissance d'une culture cinématographique autonome : « *Une culture du film indépendante et active ne peut prospérer qu'avec une économie du film forte et économiquement saine* »⁵⁹⁴. Berlin se doit donc de devenir, par le biais de son instance régionale, à la fois un lieu de production fort et un lieu de création culturelle : « *On ne peut s'imaginer l'épanouissement d'équipes de réalisation expérimentés et créatives, et la formation de producteurs solides, indépendants, sans avoir en arrière-plan une industrie du film qui fonctionne à plein régime (même par le biais de productions moins ambitieuses)* »⁵⁹⁵. La dichotomie entre industrie et art est donc repensée ici selon un mode renouvelé. Notre enquêtée de *Medienboard* mentionne ainsi que c'est le paysage général des médias qui doit être élargi, et Berlin, en tant que lieu de production, doit alors être renforcé dans sa capacité à créer des œuvres culturelles : « *En premier lieu, il y a le soutien au paysage médiatique. Il s'agit de faire en sorte que des producteurs de films, présents ici, sur place, puissent réaliser des films. Et c'est là l'objectif principal. Nous voulons renforcer la région dans sa dimension de création médiatique* ».

Ainsi les acteurs des politiques publiques, à un niveau régional mettent en avant la nécessité de promouvoir avant tout l'industrie du film afin d'une part de favoriser l'apparition d'un paysage cinématographique allemand plus diversifié, d'autre part de déployer une logique de promotion des sites de production. Ces logiques – promotion économique et

⁵⁹³ Dépliant fourni directement par notre enquêtée de *Medienboard* à Berlin.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 43 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 44 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

culturelle, soutien à la quantité, déploiement de la représentativité iconographique, soutien au lieu de production – traversent alors également les prérogatives des instances fédérales. La coopération entre instances régionales et nationales, comme nous l'explique notre enquêtée de *Medienboard*, date « seulement » des années 1990, ce qui explique que le « système de promotion, c'est-à-dire la collaboration entre institutions régionales et nationales, ne soit que très récent ». Cette articulation indique alors que promotion régionale et fédérale ne sont plus désunies mais interagissent au sein d'un même système, par ailleurs traversé par des logiques de centralisation consécutives à la réunification. Notre enquêtée de la FFA précise ainsi que cette articulation s'apparente à une « régulation » [*Regulierung*] du niveau régional par le niveau fédéral.

Au niveau fédéral en effet, la FFA coopère désormais avec le BKM, créé en 1998 par le gouvernement de Gerhard Schröder. La création du BKM reflète la volonté de centralisation des politiques culturelles mises en œuvre depuis la réunification, puisqu'elle souligne la volonté de l'État d'une part de désenclaver la culture des prérogatives régionales, d'autre part de l'isoler de ses autres domaines d'action. La culture était en effet, jusqu'en 1998, rattachée au ministère de l'intérieur ou de l'économie. Le BKM, tout comme le FFA, attribue des aides fédérales généralisées à la production du cinéma en Allemagne. Les directives du BKM affichent des objectifs proches de ceux des instances régionales : « renforcer la production cinématographique en Allemagne », « améliorer l'industrie du film en Allemagne », mais également « développer la compétitivité internationale »⁵⁹⁶. Le BKM développe ainsi avant tout des arguments en faveur d'une revalorisation de l'industrie cinématographique allemande, même s'il réaffirme également son engagement pour la transmission d'un patrimoine cinématographique futur, « témoin de la culture actuelle » : « Un film montre l'identité culturelle d'une époque, et la façon d'aborder la vie à cette époque. C'est justement par le biais du cinéma que les générations futures pourront retranscrire ce qui touchait les individus des époques précédentes »⁵⁹⁷. Le BKM notamment responsable de l'organisation de la cérémonie des prix du film allemand – les *Lola*, équivalent des Césars – et remet à cette occasion des prix non seulement symboliques, mais aussi économiques pour soutenir la production future des gagnants des trophées. Cette autre forme

⁵⁹⁶ Source : Directives du BKM 2006 [Richtlinie der BKM, « Anreiz zur Stärkung der Filmproduktion in Deutschland », Editeur : Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Bonn, 2006]. Disponible sur le site Internet du BKM : www.filmfoerderung-bkm.de

⁵⁹⁷ Directives du BKM en 2001, cité par Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 104

de subvention publique est alors considérée comme un gage pour une production culturelle future de qualité.

De même, le BKM intervient en tant qu'investisseur à deux niveaux de subvention, comme nous l'expose notre enquêtée du BKM : aide aux scénarios d'une part, aide à la production d'autre part. Les critères de subvention, dans les deux cas, reposent pour le BKM sur une logique mixte entre diversification et pérennisation de la production : il s'agit notamment de favoriser, pour le soutien au scénario, des réalisateurs dont les films ont déjà été reconnus qualitativement au sein de la sphère cinématographique. Notre enquêtée prend l'exemple de Robert Thalheim et de *Et puis les touristes* (2007), qui relate le travail de service civil d'un jeune Allemand au musée du camp d'Auschwitz, et qui suit sa rencontre avec les habitants polonais de la ville. L'enquêtée connaît le film, qui de plus a été distribué à l'international, elle aime la façon dont le réalisateur procède, elle est donc « convaincue » si ce dernier propose un autre scénario et lui accorde sa voix dans le processus de décision de subvention. Ce mécanisme d'orientation de la subvention par la recherche de solidification des succès entre alors en contradiction avec la volonté du BKM, parallèlement, de favoriser la « création » et la « nouveauté », pour citer notre enquêtée. Ces deux logiques contradictoires se retrouvent également au niveau régional. Notre enquêtée de *Medienboard* nous indique tout d'abord que les critères de subvention sont attribués à des films « originaux », « qui n'ont pas encore été vus de la même manière au cinéma » : ils doivent « porter de nouvelles idées », être « courageux ». Elle indique cependant parallèlement que certains genres sont, à certaines périodes, privilégiés : elle cite alors les drames et les comédies comme les genres les plus « faciles » à financer, car « lucratifs ».

II.2.1.3) Diversification des outils de soutien : vers une dynamisation globale d'une production élargie

Les logiques déployées par le BKM témoignent ainsi de la tension entre recherche de solidification, de concrétion, et promotion de la création et de la diversité qui traversent la sphère de production allemande et qui sont, selon Morin, typique des mécanismes de la culture industrielle de masse : « *La contradiction invention-standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse. C'est un mécanisme d'adaptation aux publics et d'adaptation des publics à elle. C'est sa vitalité* »⁵⁹⁸. Ces logiques contradictoires sont également déployées par le FFA dans son activité de soutien financier.

⁵⁹⁸ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, p. 40

La mise en place de l'enquête « Le cinéma allemand à la loupe : acceptation, image, forces et faiblesse »⁵⁹⁹ par le FFA en 2008 vise ainsi à améliorer l'image et la présence des films allemands en Allemagne, et ce en détectant les critères et les repères de choix préexistants des Allemands par rapport à la cinématographie nationale. Il s'agit ensuite de transformer les résultats de l'enquête en règles de subventions plus ou moins rigides. Cet « *état des lieux* » de l'image du cinéma allemand en Allemagne doit ainsi permettre à la production future de se conforter davantage à l'image que les Allemands ont de leur cinéma, et donc, *a posteriori*, de conforter également cette image. On le voit, la spirale de réification se met en place en partie sur la base d'un renfermement sur le même, qui doit notamment permettre une « *commercialisation optimisée* »⁶⁰⁰ [*optimierte Vermarktung*] du cinéma allemand. Le principal objectif du FFA est ainsi, comme nous l'indique notre enquêtée, de stabiliser la production en définissant des critères de capitalisation des succès, qui passent principalement par les « *moyens de référence* » [*Referenzmittel*]. Les moyens de référence se présentent comme un outil de prévision afin de lutter contre le caractère imprévisible des succès cinématographiques. Duvvuri indique que les politiques publiques se doivent ainsi de subventionner et de favoriser les films en utilisant les « *nouveaux repères* » fournis par les succès « *aléatoires* »⁶⁰¹ : en ce sens les moyens de référence se présentent comme un calcul de l'effet de réception intégré au sein même du processus de production. Il s'agit ainsi, par le biais des moyens de référence, de favoriser les producteurs qui ont déjà connu un succès relatif en salle, c'est-à-dire un minimum de 50 000 entrées en salle⁶⁰². Depuis 2007, la FFA intègre également comme principe de référence le succès en festivals internationaux, et ce d'une part afin de diversifier la subvention et de l'élargir au cinéma d'auteur, d'autre part afin d'orienter la subvention vers la réception à l'étranger.

Cette orientation récente de la politique de subvention de la FFA semble ainsi témoigner de la revalorisation du critère d'exportation comme critère de spéculation dans le cadre du soutien à la production : ce mécanisme rejoint alors les logiques d'industrie culturelle et de cercles vertueux entre réception externe et production interne mis en évidence

⁵⁹⁹ Enquête disponible sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>] , rubrique « Studien und Publikationen » : « Der „deutsche Film“ unter der Lupe Akzeptanz – Image – Stärken und Schwächen » (2008)

⁶⁰⁰ *Ibid*, p. 3

⁶⁰¹ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, *op cit.*, p. 119

⁶⁰² Directives et conditions d'attributions des aides financières, disponibles sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>] : « Un producteur [...] peut briguer cette aide pour la production d'un nouveau film s'il a déjà produit un film allemand [...] ayant atteint 150.000 points de référence dans l'année suivant sa sortie en salles. Ces points sont attribués en fonction du succès auprès du public et lors de festivals internationaux ainsi que des prix obtenus par le film. Celui-ci doit néanmoins avoir fait un minimum de 50.000 entrées. Lorsque la commission d'appréciation des films [Filmbewertungsstelle] qui siège à Wiesbaden attribue une mention favorable au film, le nombre de points nécessaire à l'obtention du soutien est ramené à 100.000. »

dans le cadre de l'étude du cinéma de patrimoine. En outre les directives de la FFA révèlent également une volonté de mettre en place un concept de « qualité » autour du travail de subvention. Les principes de référence tiennent ainsi compte depuis 2007 de la « *qualité artistique* » du film jugé par la commission d'appréciation des films, la FBW (*Filmbewerbungsstelle*). L'inclusion de ce concept de qualité comme élément de la subvention est alors intrinsèquement lié, selon notre enquêtée, à l'augmentation quantitative de la production. Elle témoigne en ce sens de la « *renégociation* » de l'activité de subvention « *entre les pôles du commerce et de l'art* », pour reprendre les termes de Cooke, qui rappelle que la FFA est conçue à l'origine pour promouvoir la « *visibilité commerciale du film* »⁶⁰³. Cette renégociation de la dialectique inhérente à la nature même du cinéma traduit ainsi l'intention des politiques cinématographiques de favoriser un décloisonnement entre cinéma commercial et cinéma artistique, et signale un soutien à la fois quantitatif et qualitatif au développement du paysage cinématographique allemand. Notre enquêtée de la FFA souligne ainsi cette volonté de diversification par la quantité. Le FFA soutient à la fois les « *petites* » et les « *grosses* » productions allemandes afin de constituer un « *portfolio* » solide de films allemands : « *La FFA essaie de présenter un portfolio solide, c'est-à-dire qu'il faut montrer que des grands films sont promus, des films allemands. Nous sommes très orientés sur les films allemands [...] Mais il y a aussi de plus petits films qui sont promus. De plus petits films, passionnants. Cela aussi est promu* ».

La création d'un nouvel outil de subvention, le Fond Fédéral Allemand pour le Cinéma, le DFFF [*Deutscher FilmFörderFonds*] en 2007, apparaît alors paradigmatique des logiques de renouvellement de la politique de subvention étatique exposées. Le DFFF est en effet initié conjointement par le DFFF et le BKM, et correspond ainsi à une opérationnalisation des mécanismes de coordination centralisée qui se mettent en place après la réunification. D'autre part, le DFFF est une aide financière automatique et directe, financé par un impôt fédéral. Il n'est pas remboursable par des effets économiques rétroactifs, et son attribution ne dépend pas de la décision d'un groupe de professionnels réunis en comité mais d'un certain nombre de critères listés.

En outre le DFFF est la dernière instance de financement des films, qui déposent une demande lorsque leur budget est bouclé : le fond se présente ainsi comme une procédure d'intégration et de coordination de l'essor de la production cinématographique en Allemagne.

⁶⁰³ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema, op cit.*, p. 35

Notre enquêtée de la FFA indique ainsi que cette procédure a permis de « renforcer » les producteurs allemands, de financer des projets « plus risqués » par l'augmentation automatique des budgets. La création du DFFF témoigne en ce sens de la logique de capitalisation et d'intégration globale des politiques culturelles cinématographiques depuis la fin des années 1990 : il s'agit avant tout d'augmenter l'espace des possibles pour les producteurs, pour reprendre les termes de Bourdieu. Notre enquêtée indique ainsi que depuis la création du DFFF, les budgets des films allemands ont augmenté, ce qui permet simple que « plus de choses soient réalisées » : « Les producteurs peuvent être plus courageux car il y a plus d'argent ». Depuis sa création en 2007, le DFFF a mis à la disposition des productions et coproductions allemandes 60 millions d'euros supplémentaires par an. Le financement du DFFF concerne chaque année entre 65 et 75 films allemands, soit environ la moitié de la production allemande globale. Il participe au financement de ces productions à hauteur moyenne de 16 à 17% par an⁶⁰⁴. Ces données statistiques peuvent alors être mises en rapport avec l'augmentation globale du financement fédéral du cinéma depuis les années 1990 : les subventions, par le biais du FFA, sont ainsi passées de 13,44 millions d'euros en 1990 à 25,48 millions d'euros en 1999, pour atteindre 30,56 millions d'euros en 2004⁶⁰⁵. Ainsi la production cinématographique en Allemagne dispose de possibilités accrues de financement étatique, traduisant un engagement renforcé des politiques publiques pour l'essor de la sphère filmique en Allemagne.

La création du DFFF est notamment saluée par les protagonistes de la branche cinématographique rencontrés à Berlin comme une avancée dans le domaine de la production filmique en Allemagne : la responsable de 235 *Filmproduktion* que nous avons interrogée évalue ainsi le DFFF comme « super », comme « un cadeau de l'État à l'industrie du cinéma ». Le DFFF est également perçu comme un moyen de lutter contre la dispersion des financements consécutive au fractionnement des niveaux de subvention entre régions et fédération. Monika Bellan explicite cette complexité du système allemand, qui découle de la décentralisation, en le comparant au système français : « Alors qu'en France la promotion du cinéma dépend pour l'essentiel d'un seul organisme national, le CNC, en Allemagne la promotion du cinéma se situe, du fait du fédéralisme allemand, à différents niveaux aussi bien nationaux que régionaux. Aujourd'hui un jeune cinéaste peut trouver l'argent pour produire

⁶⁰⁴ Source : données et informations disponibles sur le site du FFA [<http://www.ffa.de/>] : « DFFF : Daten und Fakten », 2011-2013 et 2010-2012.

⁶⁰⁵ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 96 – Tableau n°4 : „Spielfilm-Herstellungsförderung seit 1945“.

un film. Mais le nombre d'instances à parcourir pour obtenir cet argent est considérable »⁶⁰⁶. La responsable de 235 Filmproduktion interrogée, quant à elle, évoque un « *parcours du combattant* » relatif aux demandes de subvention : elle cite alors le DFFF comme une « *avancée* » pour la production du cinéma en Allemagne, car il correspond à une demande de financement direct, sans contreparties, et rejoint alors le « *modèle français* ». En tant qu'argent « *immédiatement disponible* », il permet selon elle aux producteurs de se « *libérer d'un poids* ».

Ce discours en termes de « *libération* », voire de reconnaissance, se présente alors comme la contrepartie – au niveau des producteurs – de la rhétorique de « *confiance* » et de « *courage* » déployée par le FFA. Cette dernière révèle ainsi une aspiration à la revalorisation du travail cinématographique en Allemagne, et contrevient notamment à la rhétorique de la médiocrité et du découragement qui traversait la sphère cinématographique au début des années 1990. Les propos de notre enquêtée de la FFA, en tant que représentante institutionnelle, permettent ici de déceler les orientations institutionnelles du FFA et du BKM en termes métaproductifs : il s'agit non seulement de soutenir la production, mais aussi de revaloriser et de rehausser la réputation du cinéma allemand en lui-même, tant auprès des producteurs que des spectateurs. Les lignes directrices du DFFF insistent alors sur le pan culturel de cette démarche, et coïncident avec les propos de la représentante interrogée : « *Le dispositif a tout particulièrement pour objectif de faciliter, pour les producteurs en Allemagne, le financement d'œuvres cinématographiques en tant que bien culturel. Il s'agit ici de permettre une augmentation des budgets de production afin de favoriser la créativité artistique, de promouvoir la qualité et l'attractivité et, par conséquent, la diffusion du cinéma allemand* ». L'appréhension positive de la branche cinématographique par rapport au DFFF semble alors se situer dans la lignée de cette aspiration à une coopération renforcée entre politiques publiques et branche des professionnels, coopération qui peut alors se décliner sous une forme affective, en termes de « *confiance* » et de « *réconciliation* ».

Les réformes récentes de la FFG, du FFA, du BKM et la création du DFFF sont alors perçues comme un cheminement vers la centralisation et le volontarisme des politiques cinématographiques en France⁶⁰⁷, et vers sa prise en compte en tant que bien culturel. La responsable de la FFA interrogée indique ainsi que l'Allemagne essaye « *d'apprendre du*

⁶⁰⁶ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op.cit*, p. 11

⁶⁰⁷ Cf Malte MEINHARDT, *Vorbild Frankreich? Die Reform des Filmförderungsgesetzes*, Freie Universität Berlin, Berlin, 2004

modèle français ». Elle cite notamment l'existence, en France, de banques spécialisées dans le financement du cinéma⁶⁰⁸, et présente alors ce « *système français* » comme un des meilleurs en Europe, dont l'Allemagne tente de s'inspirer : « *Nous essayons, par exemple, d'apprendre du système français. Car le système français dispose de banques vraiment excellentes, qui ne sont là que pour les films. C'est un système génial, c'est aussi un des meilleurs systèmes d'Europe. Les banques sont spécialement là pour le financement de films. C'est vraiment pas mal, et actuellement nous réfléchissons à adopter ce système* ». Nicodemus indique ainsi qu'alors que la fin des années 1990 laissait supposer une orientation de la FFA vers une conception du film en tant que seul bien économique, la subvention étatique en Allemagne s'est en réalité diversifiée, la création du BKM et la prise de position des acteurs étatiques dénotant une inflexion vers une nouvelle forme de perception du cinéma comme bien culturel⁶⁰⁹.

Cette inflexion se traduit notamment depuis peu par la mise en place par les instances fédérales de nouveaux outils destinés à améliorer non plus seulement la production, mais aussi la réception et la diffusion du cinéma allemand en Allemagne même. Ces initiatives visent alors à « réconcilier » le public allemand avec son cinéma, et ce notamment dans l'optique de contrecarrer la crise réceptive des années 1990. Il s'agit avant tout de favoriser une visibilité accrue du cinéma allemand au sein de l'espace public, de « *l'armer* » par le biais de « *l'émotion* » et de « *l'affect* », comme nous l'expose notre enquête de la FFA :

« *Nous donnons de l'argent aux initiatives qui « arment », pour ainsi dire, le cinéma allemand. Il y a une initiative par exemple, qui promeut le film allemand. Ça s'appelle "le cinéma c'est fun" [Kino macht Spass], il y a des affiches... On rend les gens attentifs. Au fait de pouvoir aller au cinéma... Il y a eu une merveilleuse bande-annonce, qui jouait un peu sur l'émotion pour que les gens soient de nouveau sensibilisés à aller au cinéma. C'est cela que nous soutenons. Nous ne le faisons pas nous-mêmes mais si quelqu'un le fait, alors il peut nous solliciter. Il est toujours important de dire : le film allemand doit aussi être connu dans son propre pays.* » (FFA / DFFF)

Ces mesures de publicité directe pour le « cinéma allemand » révèlent alors de nouveau l'engagement de l'État au niveau de la revalorisation de la perception du cinéma allemand en lui-même. Plus largement, elles témoignent d'un élargissement des prérogatives publiques, qui ne sont plus seulement cantonnées à un soutien productif, mais qui se développent désormais à d'autres niveaux de réalisation du cinéma allemand contemporain, et

⁶⁰⁸ L'enquête se réfère ici à l'IFCIC, l'Institut pour le Financement de Cinéma et des Industries Culturelles : « *L'IFCIC est un établissement de crédit agréé qui a reçu mission du Ministère de la Culture et du Ministère de l'Economie et des Finances de contribuer au développement, en France, des industries culturelles, en facilitant pour ces entreprises l'accès au financement bancaire.* » [<http://www.ifcic.fr/>]

⁶⁰⁹ Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 332-333

notamment au niveau de sa réception. Il s'agit de développer, comme nous l'indique notre enquêtée de la FFA, « *l'amour* » du cinéma allemand. En 2010, la FFA renouvelle ainsi son enquête « Le cinéma allemand à la loupe : acceptation, image, forces et faiblesses » autour de l'image du cinéma allemand auprès du public allemand. Elle l'accompagne d'une rhétorique du *Made in Germany*, puisque les résultats de l'enquête sont diffusés sous la mention « Made in Germany : Etude d'image des films allemands »⁶¹⁰. L'enquête de 2010 précise que depuis la première étude, le cinéma allemand est de plus en plus « *populaire* » auprès des spectateurs allemands, qu'il est de plus en plus « *ancré dans la conscience des Allemands* » et de plus en plus « *aimé* »⁶¹¹. Les enjeux déployés en termes d'acceptation et « d'amour » du cinéma allemand, et la forme mixte des registres langagiers employés, à la fois industriels et émotionnels, témoignent du double objectif étatique : il s'agit d'une part de soutenir le cinéma allemand comme bien industriel « accepté », d'autre part de favoriser une forme de réconciliation entre ce cinéma et son public local en Allemagne.

L'élargissement des prérogatives étatiques se caractérise également par un soutien financier du FFA aux écoles de cinémas : notre enquêtée définit alors ce soutien comme un « *investissement culturel de l'État* » pour une promotion généralisée du cinéma allemand. En outre l'objectif d'exportation est également défini comme un des axes clefs de ce soutien : en 2012, le délégué du gouvernement fédéral à la culture et aux médias, Bernd Neumann, valorise ainsi le rôle du DFFF pour la visibilité renforcée du cinéma allemand à l'étranger : « *De nombreux films ayant bénéficié d'un soutien du DFFF ont remporté un fort succès en salle et la qualité de ces productions a changé l'image du cinéma allemand dans le monde* »⁶¹². La FFA, tout comme le BKM insistent alors sur leur rôle de moteur pour le « *rayonnement économique et culturel à l'étranger* »⁶¹³ du cinéma allemand. La revalorisation de l'Allemagne en tant que site et destination de production s'accompagne ainsi d'une subvention et d'une promotion plus générale du film comme objet commercial et marketing. La responsable de *Medienboard* interrogée indique ainsi que, en 16 ans de travail au sein de l'institut régional, la principale évolution concerne, pour elle, le passage de la simple subvention des films à une subvention plus globale en termes de mise en scène et de présentation de ces films : « *La promotion est devenue plus importante, il s'y ait ajouté le*

⁶¹⁰ Communiqué de presse du 20 avril 2010 relatif à la parution de l'étude, disponible sur le site du FFA [<http://www.ffa.de>], intitulé « Le FFA publie la deuxième édition de « l'étude d'image du cinéma allemand » : plus solide dans les consciences et toujours plus populaire ».

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Propos disponibles au sein des lignes directrices du DFFF de 2011, présentées en ligne sur le site du FFA : « Leitfaden » [http://www.ffa.de/content_dfff]

⁶¹³ *Ibid*

domaine « promotion du site de production ». Avant, il n'y avait que la promotion de films. Maintenant nous faisons de la publicité pour lieux médiatiques, et nous soutenons des événements, des événements médiatiques, des congrès, des salles de cinéma, des médias interactifs et ainsi de suite. Pas juste les films classiques, donc. »

II.2.2) Redéploiement industriel : la promotion de l'Allemagne en tant que site de production phare

II.2.2.1) La soutien étatique aux coproductions : un « investissement pour l'Allemagne » ?

L'élargissement des prérogatives des politiques cinématographiques se traduit ainsi par un engagement renforcé de l'État en faveur du développement de l'Allemagne en tant que lieu de production phare, nation de cinéma [*Filmnation*]. Il s'agit alors, au-delà de la valorisation du cinéma allemand en tant que bien culturel – en partie dans la lignée du « modèle français » –, de promouvoir l'Allemagne en tant que centre industriel filmique. Les politiques publiques semblent alors déployer une stratégie d'entreprise orientée vers une publicité renforcée en faveur de l'Allemagne en tant que pays de cinéma. Le modèle mis en avant est alors le modèle hollywoodien : l'Allemagne doit renforcer sa capacité à accueillir d'importantes productions, elle doit également améliorer son « savoir-faire » technique afin de devenir compétitive dans le cadre du marché du film. Les lignes directrices du DFFF, au-delà des objectifs de soutien à la sphère de production et de réception allemande, indiquent ainsi dès la création du fond cette deuxième orientation paradigmatique des tendances des initiatives étatique en faveur du cinéma : « *Le dispositif de soutien vise à améliorer les conditions cadre économiques de la production cinématographique en Allemagne, à maintenir et promouvoir la compétitivité des entreprises du monde cinématographique sur le plan international et à donner des impulsions à long terme en faveur de l'Allemagne en tant que site de production cinématographique ainsi que en faveur d'autres effets macroéconomiques* »⁶¹⁴. Le DFFF n'est donc pas entièrement dédié au cinéma spécifiquement allemand, mais s'adresse également aux coproductions internationales « de prestige » tournée sur le sol allemand. Les propos de nos enquêtés berlinois semblent alors s'apparenter à une résurgence, au niveau cinématographique, de la notion de *Made in Germany*, que Maiken Umbach analyse comme un « *lieu de mémoire allemand* » dont la signification est sans cesse

⁶¹⁴ Lignes directrices du DFFF (2012), disponibles sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>] « Richtlinie DFFF »

redéployée⁶¹⁵. Bernd Neumann, en 2012, dans la brochure de présentation du DFFF, transpose cette notion de *Made in Germany* et de développement de l'Allemagne comme site industriel à la notion de « Hollywood allemand » : la création du DFFF aurait permis, par le biais des subventions octroyées aux coproductions, d'attirer en Allemagne des « productions internationales de grande envergure [...] qui n'auraient auparavant été envisagées qu'à Hollywood »⁶¹⁶. Le DFFF a par exemple favorisé le tournage de *The Reader* (2009)⁶¹⁷ avec Kate Winslet, d'*Inglourious Basterds* (2009)⁶¹⁸ de Quentin Tarantino, ou encore *Monuments Men* (2014)⁶¹⁹ de George Clooney à Berlin. Ces trois films, sur différents registres situent tous leur action pendant la Seconde Guerre mondiale en Allemagne. *The Reader* met en effet en scène une ancienne gardienne SS d'Auschwitz qui, pendant son procès, retrouve un ancien amant, de 15 ans son cadet. *Inglourious Basterds* relate quant à lui une version décalée et modifiée de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Le film s'attache aux actions d'un groupe de soldats juifs américains, les « bâtards » du titre, qui sèment la terreur parmi les officiers nazis en les traquant un à un pour les scalper. *Monuments Men* présente le travail des « soldats de l'art », les *Monuments men* du titre, spécifiquement chargés par le président américain Roosevelt de la restitution des œuvres d'art volés par les nazis à leurs propriétaires.

Le point commun de ces films, tous liés à la Seconde Guerre mondiale, indique alors un des biais du financement de la DFFF en ce qui concerne ces coproductions. Notre enquête de la FFA nous indique ainsi que pour qu'une coproduction obtienne le financement incitatif de la DFFF, il faut qu'elle présente un « critère allemand », qu'elle définit comme une « histoire ou un contexte allemand » : « Les films doivent aussi avoir quelque chose à voir avec l'Allemagne. En fait, c'est obligatoire. Il faut remplir un catalogue et justifier certains points. Dans le catalogue par exemple il est écrit : Le film a-t-il un rapport à l'Allemagne, ou un rapport à un thème qui pourrait intéresser l'Allemagne ? Et qu'est-ce qui peut intéresser l'Allemagne ? C'est bien sûr très varié ! Subjectif. » Les coproductions obtenant un financement du DFFF sont alors principalement des réalisations se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale car, comme nous l'expose l'enquête, le « rapport à l'Allemagne » est alors « évident », et il permet de combler « objectivement » la difficulté évoquée du caractère subjectif et multiple du « rapport à l'Allemagne ». Ce biais productif semble ainsi,

⁶¹⁵ Maïken UMBACH, « Made in Germany » in Etienne FRANCOIS et Hagen SCHULZE (dir.), *Mémoires allemandes*, Gallimard, Paris, 2007, pp. 291-309

⁶¹⁶ Lignes directrices du DFFF (2012), disponibles sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>] « Richtlinie DFFF »

⁶¹⁷ *The Reader* – 2009 – Stephen Daldry – Drame

⁶¹⁸ *Inglourious Basterds* – 2009 – Quentin Tarantino – Film de guerre uchronique

⁶¹⁹ *Monuments Men (The Monuments Men)* – 2014 – George Clooney – Historique, Aventure, Guerre

une fois encore, caractéristique des logiques d'horizons d'attente mis en évidence par Kaes dans son analyse du Jeune cinéma allemand.

Le redéploiement actuel de cette logique, dans le cadre des coproductions, est de plus lié à une redéfinition élargie du « film allemand ». La FFG de 1993 modifie en effet la définition du film allemand, qui a été étendue aux coproductions internationales. Alors que la législation différenciait « *films allemands* » et « *films assimilés aux films allemands* », désormais la bannière générale du « *cinéma allemand* » regroupe ces deux sous-catégories, redéfinis en termes de « *films produits uniquement par des entreprises allemandes* » et « *films réalisés en coproduction* »⁶²⁰. De même, depuis 1998, les rapports officiels de la FFA et du BKM utilisent des statistiques en termes de « *film allemand* » et non de « *film éligible au soutien* », qui différenciait auparavant les coproductions. Ainsi le contenu juridique de la définition même de la catégorie de « *film allemand* » a connu un glissement sémantique, et a été élargi aux coproductions internationales « *présentant un contexte allemand* ». Cette évolution renferme des conséquences à la fois économiques et culturelles. D'une part, le rassemblement des catégories « *film produit uniquement par des entreprises allemandes* » et « *films réalisés en coproduction* » sous la catégorie de « film allemand » permet d'augmenter les chiffres du cinéma allemand au niveau réceptif, ce qui peut en partie expliquer l'augmentation de la part de marché du film allemand en Allemagne. La catégorie juridique et statistique du « film allemand » tend ainsi à subsumer les catégories de « film américano-allemand » notamment. Le chiffre-phare de 27,4% de part de marché du film allemand en 2009, le « *chiffre le plus important depuis 1991* » selon le bilan de la FFA, est en partie dû au succès public du film *The Reader*, dont la part de financement allemand lui assure une « nationalité allemande » pour la juridiction Outre-Rhin⁶²¹. Le succès commercial affiché du cinéma allemand est, encore une fois, ambigu, et correspond à la fois au succès de l'industrie cinématographique allemande et au succès du cinéma allemand à proprement parler.

Ainsi les critères de définition juridique de la nationalité allemande d'un film se sont élargis. Nos enquêtes berlinois indiquent notamment que cette définition est à l'origine

⁶²⁰ Michel GYORY, « Production et distribution de films en Europe, la question de la nationalité », Site de l'observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, 2000 p. 8. [Article disponible en ligne sur le site de l'observatoire : http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/natfilm.html.fr]

⁶²¹ Bilan FFA 2009, pp. 12 et 13 : Liste des films allemands ayant connus le plus grand succès en salle, « coproductions incluses » [Bilan fourni directement par notre enquête du FFA à Berlin] / Ces chiffres correspondent également aux chiffres fournis directement par notre enquêtée de *Medienboard Berlin Brandenburg*, « Marktdaten dont. Kinofilm 2004-2009 », qui indiquent également cette prise en compte des coproductions.

beaucoup plus souple que la définition de la nationalité française d'un film. La définition de base de la nationalité allemande du film s'appuie sur un système de points flexible : le film ne doit remplir que trois de ces critères pour être définis comme un « film allemand ». Ces points, comme nous l'explique notre enquêtée de la FFA, comprennent des critères de contenu liés à la « représentativité » de l'Allemagne à travers les films, d'où leur emploi dans le cas des coproductions : « *Il y a différents points qui doivent être remplis. Où il est dit : qu'est-ce que le film a à voir avec l'Allemagne ? Peut-être une histoire allemande* ». Ces critères de représentativité culturelle incluent alors également la visibilité de ce qu'elle désigne comme des « motifs allemands », c'est-à-dire « *tout ce qui, pour ainsi dire, peut permettre de faire reconnaître l'Allemagne* » : elle prend comme exemple la porte de Brandebourg. Ces critères de représentation d'une Allemagne *déjà connue*, qui correspond au niveau fédéral aux critères de régionalité exposés ci-dessus, sont alors liés selon elle à un « effet touristique » [*Tourismuseffekt*] : en sens, la définition juridique d'un film allemand questionne son rapport à un savoir iconique préexistant relié à l'Allemagne. La question de la visibilité « reconnaissable » de l'Allemagne questionne alors la fonction de représentativité du cinéma allemand, notamment à l'étranger, au premier sens du terme dégagé par Elsaesser : le cinéma allemand peut potentiellement « donner une image reconnaissable » de l'Allemagne. Duvvuri indique que ces éléments culturels de la subvention étatique peuvent être considérés comme des « *valeurs ajoutées [...] de prestige* »⁶²² : ils servent éventuellement d'attraction pour les touristes, ou de publicité pour le pays. Il indique cependant que ces images doivent se répéter dans plusieurs films pour s'ancrer dans l'imaginaire collectif⁶²³.

Les propos de notre enquêtée de la FFA témoignent d'autre part de la contradiction même entre facteurs objectifs et subjectifs pour définir un « film allemand ». Elle indique ainsi que les critères objectivés sont « très clairs » : la langue employée est allemande, le scénario emploie des lieux de tournage allemand, l'action est allemande etc. Ainsi le scénario « *en lui-même* » doit avoir « *quelque chose à voir avec l'Allemagne* ». Elle compare alors *Bienvenue chez les Ch'tis*, qui n'est pas une « histoire allemande » selon elle, à *La Vie des autres* ou à *Keinohrhasen* qui, en tant que films, sont des histoires « *typiquement allemandes* ». La justification du caractère « typiquement » allemand de *Keinohrhasen*, comédie romantique allemande réalisée par Til Schweiger en 2007⁶²⁴ et inexportée en France, est alors présentée tout d'abord sous un angle objectif – l'action se déroule en Allemagne –

⁶²² Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 104

⁶²³ *Ibid*, p. 104

⁶²⁴ *Keinohrhasen* (traduction littérale française : « *Le lapin sans oreille* ») – 2007 – Til Schweiger – Comédie romantique

puis sous un angle plus subjectif. Le film reflèterait une image typique des relations hommes/femmes en Allemagne, et permettrait aux Allemands de se moquer d’eux-mêmes : « *Tout d'abord il se passe en Allemagne. Et sincèrement, il a des traits vraiment typiquement allemands. Il s'agit d'un homme et d'une femme. Il est journaliste et incroyablement macho. Elle est institutrice d'école maternelle et ne veut rien avoir à faire avec lui. C'est très typique de... Ou plutôt, c'est une image pour l'homme et la femme en Allemagne. On rit de nous-mêmes* ».

Les critères de définition d’un « film allemand » témoignent ainsi d’un espace d’ouverture et de flexibilité autour de la définition de la germanité filmique juridique : la détermination de la « typicité » d’une histoire allemande peut en effet prendre de nombreuses formes. Nationalité juridique et nationalité perçue d’un film, en ce sens, ne coïncident pas nécessairement, d’où l’intérêt de comparer ces deux catégorisations – notamment au niveau de la sphère de réception – par le biais des notions contractuelles développées par la sociologie de la réception.

Ce système de points, et ce rapport à la représentativité allemande est par ailleurs, selon notre enquêtée, beaucoup moins contraignant qu’en France. Les films allemands par exemple, contrairement aux films français, ne doivent pas être obligatoirement tournés en langue allemande : une version postsynchronisée suffit, et doit notamment permettre aux acteurs de tourner dans une autre langue pour favoriser l’exportation⁶²⁵. En France, un nombre beaucoup plus importants de décrets et de lois garantissent la définition d’un film français. Ainsi, la responsable de 235 *Filmproduktion* nous explique qu’il est « *beaucoup plus facile de faire un film allemand en Allemagne qu’un film français en France* », parce que les Français sont « *beaucoup plus stricts avec leur point d’attribution* », notamment au niveau de la langue, de la nationalité des membres de l’équipe et du réalisateur. Elle rajoute alors qu’*a contrario*, « *un réalisateur français pourrait aussi être considéré comme allemand en Allemagne* ». La nationalité juridique des films allemands, si elle est regroupée au sein des statistiques, distingue cependant encore, comme nous l’expose notre enquêtée de la FFA, films uniquement allemands et films « mixtes ». Elle explique ainsi qu’un film comme *Le Parfum*, adaptation du roman de Patrick Süskind par Tom Tykwer (2006)⁶²⁶, tourné en France avec un casting international, est à la fois « allemand » et « français » : pour obtenir la subvention du

⁶²⁵ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 9 : Article 15 de la FFG

⁶²⁶ *Le parfum, histoire d’un meurtrier (Perfume: The Story of a Murderer)* – 2006 – Tom Tykwer – Fantastique, Horreur, Thriller

DFFF, il est considéré comme « un film allemand », notamment parce que son réalisateur et l'auteur du roman initial sont allemands, mais « *cela ne l'empêche pas ne pas pouvoir être une coproduction internationale* », entre autres parce que son histoire se déroule en France. Elle explique alors la triple catégorisation possible du film, en tant que « *film allemand* », « *film français* » et « *coproduction internationale* », en soulignant que « *tous les pays sont reconnus* ».

Ainsi, l'encouragement de la coproduction, notamment par le DFFF semble présider à l'émergence d'une nouvelle forme de film allemand : le « film allemand international », pourrait-on dire. Cooke souligne notamment cette redéfinition même de la catégorie de cinéma « allemand » par le biais de l'essor des coproductions⁶²⁷. Cette catégorie, couplée à la nécessité d'un « contexte allemand » du film, tend alors à se centrer « naturellement » autour des thématiques historiques : cette référence à l'histoire semble alors être un moyen, nous l'avons évoqué, de correspondre aux critères juridiques de représentativité de l'Allemagne pour un film en coproduction. Cette référence historique, une fois encore, se présente comme une évidence partagée que nous questionnerons au niveau de la sphère d'exportation et de réception. Il s'agira notamment de questionner les écarts entre nationalité juridique d'un film « allemand » et nationalité subjective, comme genre dont on parle et que l'on perçoit.

La question de la définition juridique de la nationalité d'un film s'inscrit alors ici au cœur des mécanismes de l'industrie culturelle : en Allemagne, cette définition s'est élargie afin d'inclure au sein de la production allemande des réalisations internationales, et ce d'une part afin de favoriser un déploiement industriel de l'Allemagne en tant que site de production phare, « Hollywood allemand ». Cette orientation du DFFF révèle alors un élargissement des frontières spatio-temporelles du film allemand. L'inclusion des coproductions internationales dans les chiffres du « film allemand » servent alors de valorisation à la fois économique et symbolique du cinéma national.

Le rapport d'activité 2008 du FFA met ainsi en lumière cette valorisation contradictoire. Il souligne notamment la « *diversité* » et la « *qualité* » du cinéma allemand en présentant les « *succès allemands* » en festival, mais met également l'accent sur les coproductions internationales. De même le prix d'interprétation masculine attribué à

⁶²⁷ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, op cit., p. 18 « *Je questionne les limites de ce qui peut être défini en tant que cinéma « allemand » par l'examen de la relation entre le financement allemand et des blockbusters hollywoodiens récents. Cette définition est également interrogée par le biais de l'analyse des débats contemporains autour de la valeur du cinéma allemand en tant que produit culturel de « grand prestige » [high prestige], ou en tant qu'importante entreprise commerciale dédiée au divertissement de masse.* » [Traduction effectuée directement depuis le texte en anglais].

Christophe Waltz pour *Inglorious Basterds* est présenté comme un succès « allemand », l'acteur étant germano-autrichien. Le rapport déploie notamment cette rhétorique de succès et d'essor en comparant les chiffres allemands aux chiffres anglais, et en précisant que la part de marché du film anglais « a baissé de moitié » en 2008⁶²⁸. Le président de la FFA souligne ainsi que les coproductions internationales « de prestige » doivent servir de « moyens d'identification » pour le cinéma allemand⁶²⁹ : le développement du cinéma *Made in Germany* est alors présenté comme un catalyseur et une émulation pour la production d'un cinéma spécifiquement allemand. Notre enquêtée de la FFA souligne ainsi que le « principal centre d'attention » de ces mesures destinées aux coproductions est « l'Allemagne », qui doit se développer en tant que grand centre cinématographique. Cooke évoque ainsi un consensus autour du succès du DFFF, qui aide de plus les coproducteurs à trouver des acteurs allemands pour jouer dans des films concernant l'histoire allemande : David Kross dans *The Reader*, Christoph Waltz et Alexander Fehrling dans *Inglorious Basterds* notamment. En ce sens le DFFF contribue également à la visibilité des protagonistes du cinéma allemand à l'international, tout en réinjection l'argent engendré par les coproductions de prestige dans l'industrie cinématographique.

Cooke, tout en soulignant le rôle du DFFF pour l'impact de « petits films », et notamment le cinéma d'auteur, souligne son rôle dans la revalorisation de la réputation de l'industrie filmique, tout en ajoutant que cette revalorisation, par le biais des coproductions historiques, renforce l'image d'une nation définie par son passé nazi : « [Le DFFF] a déjà eu un impact sur la réputation culturelle de l'industrie allemande, en attirant des projets qui présentent une image de la nation encore définie en grande partie par son passé nazi »⁶³⁰. Il s'agit ainsi de renforcer le prestige et la réputation cinématographique de l'Allemagne, notamment en attirant des stars internationales : notre enquêtée de la Berlinale prend comme exemple Tom Cruise, venu tourner *Walkyrie* (2008)⁶³¹, un film retraçant l'attentat manqué du comte de Stauffenberg contre Hitler. Le DFFF, en ce sens, constitue selon elle un « investissement pour l'Allemagne » : « Tom Cruise a tourné ici par exemple... Et ils viennent à Berlin parce qu'il y a de l'argent ici. Et la politique de développement du site de production, par ce biais... C'est pour ainsi dire un investissement pour l'Allemagne ».

⁶²⁸ Rapport d'activité du FFA (2008), fourni sur place par notre enquêtée à Berlin : p. 2

⁶²⁹ *Ibid*

⁶³⁰ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, op cit., p. 49

⁶³¹ *Walkyrie (Valkyrie)* – 2008 – Bryan Singer – Drame historique, Guerre

II.2.2.2) La rénovation des studios de Babelsberg : l'ambition du « Hollywood allemand »

Ces propos témoignent alors de nouveau de la rhétorique du « Hollywood allemand », que l'on retrouve également au sein des brochures de présentation des instances de soutien⁶³² pour souligner l'élargissement global de l'espace productif en Allemagne. Cette rhétorique signale d'une part que l'Allemagne est désormais terre d'accueil de coproductions de prestige, d'autre part que les protagonistes de la branche filmique, désormais, disposent de moyens renforcés freinant leurs velléités d'exil aux Etats-Unis.

La rhétorique du « Hollywood allemand » acquiert alors également une dimension symbolique et diachronique, puisqu'elle se réfère également au prestige historique de la production florissante de l'entre-deux-guerres, époque à laquelle l'industrie filmique en Allemagne – centrée autour des studios de Babelsberg et dominée par l'activité de l'*Ufa Cinema*, était considérée comme la rivale européenne principale de l'industrie hollywoodienne, « *seul centre cinématographique qui ait jamais pu rivaliser Hollywood* »⁶³³. L'évocation d'un « Hollywood allemand » s'apparente alors à une réactivation symbolique et performative de cette référence illustre, voire mythifiée⁶³⁴, et participe alors de la stratégie d'entreprise renouvelée de la sphère des politiques cinématographiques autour de la revalorisation du cinéma allemand non plus seulement en tant que production, mais en tant qu'industrie et infrastructure. Le cinéma allemand se déploie alors ici selon son double sens métonymique, à la fois comme ensemble d'œuvres produites par l'art filmique et comme ensemble des activités liées à la réalisation des films. Notre enquêtée de la FFA indique ainsi que le soutien à l'Allemagne en tant que site de production est une « *autre forme de reconnaissance pour l'Allemagne à l'étranger* ». En ce sens la dynamisation de la nation filmique constitue un autre moyen, pour le cinéma allemand, de se définir comme représentant culturel de l'Allemagne à l'international.

Cette aspiration à l'essor de l'Allemagne en tant que nation de cinéma s'accompagne alors d'une tendance à la centralisation et à la concentration industrielle autour de Berlin. Cette tendance, au-delà des mesures incitatives d'aides à la production de la sphère des politiques publiques, se base en partie sur le réinvestissement effectif des deux anciens

⁶³² Cf. Dossier « Le cinéma allemand : succès, diversité, suspens », in *Forum sur la politique, l'économie et la culture*, magazine édité par le BKM et le ministère des affaires étrangères, 2008. Le magazine reprend la rhétorique du succès du cinéma allemand (« *On ne saurait dire que des choses positives sur la situation du cinéma allemand* », p.3) et du « *Hollywood allemand* » (p. 40), en présentant notamment l'Allemagne comme « *pays du cinéma* » (p.3)

⁶³³ Jean-Michel FRODON, *La projection nationale, op cit.*, p. 71

⁶³⁴ Cf. Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand, la Ufa, op cit.*

symboles du « Hollywood allemand », les studios de Babelsberg et l'Ufa, et se réfère alors au « mythe » de la production centralisée de la période de l'entre-deux-guerres. Les propos de notre enquêtée de la Berlinale autour du DFFF témoignent alors notamment d'une forme de fierté pour Berlin de pouvoir accueillir des « stars américaines » venues tourner à Babelsberg. La rénovation des studios en 1993⁶³⁵ se présente alors comme le pendant infrastructurel des mesures incitatives mises en place par les politiques cinématographiques, comme leur complément productif permettant « d'allécher » les coproductions de prestige subventionnées par le DFFF, pour reprendre les termes de notre enquêtée de la FFA. Elle souligne ainsi que le DFFF a notamment été créé suite à la remise en service des studios, afin de favoriser une spirale productive positive autour de la revalorisation de l'Allemagne en tant que nation cinématographique, et pour concurrencer les autres pays européens :

« Le DFFF est, disons, plus dans l'optique d'une concurrence européenne, parce que par exemple, on... Les Américains ont commencé, il y a environ 8 ou 5 ans, à découvrir l'Europe, ils ont dit qu'ils aimeraient bien tourner en Europe et pas seulement en Amérique. Et Babelsberg en Allemagne a dit : "Ils devraient aussi tourner dans nos grands studios". Alors il nous fallait faire quelque chose dans ce sens. C'est là que les instances dirigeantes ont développé ce DFFF comme modèle attractif, mesure d'incitation [Anreizmodel] – comme on dit. Pour "allécher" les Américains entre autres. » (FFA/DFFF)

La mise en place de ce « modèle incitatif » témoigne alors d'une coopération renforcée entre les professionnels de la branche filmique et les pouvoirs publics : la collaboration entre le DFFF et les studios de Babelsberg se présente en ce sens comme un complexe cinématographique industriel centralisé destiné à favoriser globalement la production filmique en Allemagne. Berlin se redéploie alors progressivement, selon nos enquêtés, comme la « capitale du cinéma allemand », par la synergie qu'elle favorise. Bellan évoque déjà cette possibilité en 2001 : « Il n'est pas exclu que les studios Babelsberg ne contribuent à faire de Berlin à nouveau la capitale du cinéma allemand, comme elle l'a été dans les années 20 »⁶³⁶.

La rénovation des studios de Babelsberg s'inscrit ainsi dans une logique mixte entre prestige culturel retrouvé et logique industrielle et commerciale : il s'agit d'une part de réinvestir un espace industriel laissé vacant après la chute du Mur – et de participer ainsi activement à la reprise en main du secteur cinématographique invoquée pour sortir de la crise productive de la période de transition – et d'autre part bénéficier du potentiel symbolique de ces studios, ainsi que de la réputation touristique, culturelle et créative grandissante de Berlin, redevenue capitale politique de l'Allemagne depuis 1999. Après une période d'incertitude à la

⁶³⁵ Cf. « Les studios Babelsberg ou le Hollywood allemand », documentaire diffusé sur ARTE le 1^{er} février 2012 (22h13). Les studios ont notamment accueillis le tournage de *The Reader* de Stephen Daldry (2008) et de *Monuments Men* de George Clooney (2014).

⁶³⁶ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 156

réunification, les studios de l'ancienne Defa à Babelsberg – auparavant studios mythiques de l'Ufa de l'entre-deux-guerres – sont réinvestis et entièrement rénovés. Cette rénovation, initiée dès la réunification par de grands noms du Jeune cinéma allemand, dont Wenders et Schlöndorff, témoigne de la crise dans laquelle se trouve le cinéma allemand au début des années 1990. En effet ce sont avant tout des protagonistes de la branche professionnelle – notamment deux grands noms du Jeune cinéma allemand, Schlöndorff et Wenders – et non les politiques publiques, qui s'engagent pour cette rénovation. L'appui étatique, par le biais notamment du DFFF, n'interviendra alors que tardivement, lorsque le renouveau productif du cinéma allemand sera davantage attesté. En 1990 en effet, le maintien de la Defa en tant qu'entreprise publique est rejeté par le nouvel État allemand : les studios sont ainsi progressivement délaissés. Les investisseurs ouest-allemands disposant déjà de studios à l'Ouest du pays, le financement d'un projet à Berlin est compromis. Schlöndorff explique ainsi ces difficultés relatives à la reprise des studios au début des années 1990, liées également à l'aspect délabré des lieux :

« Le banquier qui m'accompagnait et à qui j'avais vendu le mythe de Babelsberg s'est exclamé en voyant la réalité : Ce n'est pas la Californie ! [...] Disons les choses clairement : les gens de la Defa voulaient conserver le studio mais en tant qu'entreprise publique. Or l'Etat allemand n'était pas du tout intéressé [...] Les chaînes de télévision allemandes, elles, n'en voulaient pas non plus parce qu'elles avaient des studios à Berlin-Ouest, à Spandau et à Tempelhof, qui du coup étaient menacés »⁶³⁷.

Paradoxalement, et alors qu'aujourd'hui, la rénovation des studios est saluée par les professionnels de la branche cinématographique et par l'Etat comme une pièce maîtresse de la consolidation de l'industrie cinématographique allemande, c'est un investisseur français, la générale des Eaux-Vivendi, qui va favoriser à partir de 1993 la renaissance des studios⁶³⁸. Cet élément traduit alors, rétrospectivement, le changement de paradigme intervenu depuis la réunification au sein des logiques des politiques cinématographiques, désormais orientée vers un volontarisme plus marqué de l'État.

Le tournage récent de coproductions internationales de prestige aux studios est alors perçu comme un succès pour l'industrie cinématographique allemande, et leur rénovation s'inscrit alors dans une perspective à la fois synchronique et diachronique. Il s'agit en effet d'une part de favoriser l'émergence d'un pôle cinématographique centralisé autour de Berlin, d'autre part de valoriser l'histoire des studios comme reflet de l'histoire du cinéma et de l'Allemagne. L'homologie entre ces deux catégories historiques est alors réactivée par cette

⁶³⁷ Interview de Volker Schlöndorff, pour le documentaire « Les studios Babelsberg ou le Hollywood allemand », *op cit.*

⁶³⁸ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 13

rénovation des studios, qui est présentée comme une continuité au sein de l'histoire du cinéma allemand. La présentation des studios⁶³⁹ fait notamment état de cette autodéfinition : Babelsberg est présenté comme « *le plus vieux studio de cinéma du film* », le « *berceau du cinéma allemand* », et cite une série de films, d'acteurs et de réalisateurs ayant tournés à Babelsberg, en incluant à la fois sa dimension historique et contemporaine, allemande et internationale. La présentation cite alors dans un même mouvement *Les Nibelungen* (1924), *Faust* (1926), *Metropolis* (1927), *L'ange bleu* (1930)⁶⁴⁰, *La légende de Paul et Paula* (1973), *Le pianiste* (2002)⁶⁴¹, *The Reader* (2009), *Inglorious Basterds* (2009), *Grand Budapest Hotel* (2014)⁶⁴², ou encore les acteurs associés à ces films : Marlene Dietrich, Adrien Brody, Christoph Walz, Kate Winslet etc. Cette autodéfinition tend ainsi à valoriser le « *passé agité* » des studios, et souligne que ces derniers ont connus cinq systèmes politiques : l'empire, la république de Weimar, le nazisme, la RDA, et enfin la République fédérale. Le « *mythe de Babelsberg* » acquiert alors ici également une dimension économique : il est présenté, pour reprendre les termes de Schlöndorff, comme un élément « *à vendre* », une spécificité allemande permettant de se distinguer des autres offres productives en Europe notamment. L'élément historique participe ici d'une logique argumentative commerciale incitative, il devient un élément de marchandisation autour du professionnalisme des studios et de leur « *savoir-faire* ».

Les propos de notre enquête de *Medienboard* révèlent alors ces logiques industrielles, basées sur une événementialisation du passé : elle rappelle en effet que Babelsberg est le « *berceau du cinéma allemand* », et que l'installation des locaux de *Medienboard* sur ce site « *montre que [Medienboard] est proche des grands événements filmiques* ». *Medienboard* profite alors du « *rayonnement* » des studios, et bénéficie de la « *marque-Babelsberg* » à l'étranger : « *En fait, quand nous sommes en voyage à l'étranger, en tout cas en Amérique, à Hollywood, tout le monde sait que nous sommes là où Marlene Dietrich a tourné. Tout le monde nous le dit* ». La présentation des studios traduit également ces logiques d'industrie culturelle reposant sur la mythification du passé filmique : il est rappelé que, dans les années 1990-2000, les studios se sont spécialisés dans la construction de décors réels⁶⁴³, tout

⁶³⁹ Source : Site Internet des studios de Babelsberg [<http://www.studiobabelsberg.com/unternehmen/ueber-uns/>]

⁶⁴⁰ *L'ange bleu (Der blaue Engel)* – 1930 – Joseph von Sternberg – Drame, Comédie musicale. N.B : *L'ange bleu* est un des films les plus connus de la période du cinéma de Weimar. Il a notamment fait connaître Marlene Dietrich, et est devenu un « classique » souvent assimilé au cinéma expressionniste.

⁶⁴¹ *Le pianiste (The Pianist)* – 2002 – Roman Polanski – Drame

⁶⁴² *The Grand Budapest Hotel* – 2014 – Wes Anderson – Comédie dramatique

⁶⁴³ La rue de Berlin Est reconstruite pour le tournage de *Sonnenallee* en 1999 a alors servi de décor « historique » à de nombreuses coproductions internationales, notamment *Le pianiste* de Roman Polanski [Source : Site Internet des studios de Babelsberg : <http://www.studiobabelsberg.com/unternehmen/ueber-uns/>]

comme leur renommée de l'entre-deux-guerres était liée aux décors impressionnants des architectes de cinéma [*Filmarchitekten*] du cinéma expressionniste. Cette continuité du *Made in Germany* est alors présentée par les acteurs de la branche cinématographique à la fois comme une renaissance d'un savoir-faire allemand et comme une professionnalisation hollywoodienne.

La rénovation des studios se présente également comme un atout pour la centralisation industrielle de la production, et concourt à la revalorisation de Berlin en tant que « *ville de cinéma* », « *région médiatique* », pour reprendre les termes de notre enquêtée de *Medienboard*. La proximité des productions internationales permet à *Medienboard* de s'impliquer comme investisseur financier pour ces productions. Même si cette participation est minimale, elle dénote cependant selon elle une volonté de participation collective, et témoigne en cela du dynamisme des politiques culturelle régionales, désormais aptes à financer de « *gros films* » : « *En ce sens, nous participons aussi à la promotion de ces grands films. Mais avec un montant d'un millième, car ils coûtent pour certains 16 millions de dollars US et nous les soutenons avec peut-être 500 000 euros. Donc c'est une somme infime. Mais on est là ! (rires)* » La coopération entre le DFFF, Babelsberg et *Medienboard* permet ainsi ici de déployer une plateforme de visibilité aux politiques cinématographiques allemandes, et atteste ainsi, pour les enquêtés, d'une forme de travail communautaire retrouvé, d'un engagement plus marqué de l'ensemble de la sphère pour le développement de l'espace des possibles productifs en Allemagne.

Ainsi la présence des studios joue un rôle de catalyseur pour la solidification de la « *région de cinéma* » berlinoise, car la présence de ces infrastructures et de nombreux producteurs attire d'autres professionnels de la branche. Notre enquêtée de *Medienboard* reprend alors directement la métaphore du « *Hollywood allemand* » :

« *Berlin se développe, parce qu'il y a déjà eu ici quelques bons producteurs, et alors les autres producteurs aussi ont dit : "Nous voulons y aller". Et c'est comme Hollywood. Tous les producteurs ne sont pas allés à Hollywood car le soleil brille, même si bien sûr c'est bien pour tourner, mais ils sont en fait allés là-bas parce qu'il y en avait déjà d'autres et qu'ils aimaient les images si nettes. Ils aimaient bien être là où sont les autres producteurs parce que c'est là qu'il y a les infrastructures, c'est là qu'il y a l'expérience, c'est là qu'il y a de l'échange, c'est là qu'il y a le savoir-faire. Et c'est une tendance : il y a des régions médiatiques qui émergent. Et le développement de Berlin a conduit à ce que, ici aussi, une véritable région médiatique prospère depuis une dizaine d'années.* » (Medienboard Berlin Brandenburg)

La refonte des studios doit ainsi favoriser la mise en œuvre d'un savoir-faire partagé entre l'Allemagne et les productions étrangères qui s'y établissent, dans l'optique de renforcer le professionnalisme et l'efficacité des équipes techniques; et traduit une volonté de produire

un cinéma dont les frontières spatio-temporelles dépassent le cadre de production allemand et contemporain.

La responsable de la FFA interrogée présente également la rénovation des studios comme le signe d'un renouveau allemand, comme le symbole d'un « *ensemble* » indiquant que l'Allemagne est redevenue une nation de cinéma. Le « mythe Babelsberg » est alors également réinvesti en tant que représentant des mutations de la sphère productive allemande depuis la réunification, puisque la réputation des studios, après la période de latence de la division – où les studios, transformés en studios d'État de l'Est, étaient avant tout peu connus à l'Ouest – serait de nouveau internationale :

« *Il faut voir la rénovation comme un ensemble : Babelsberg a toujours été un des studios de premier plan au niveau mondial. Nous avons une tradition ancienne et ils ont eu entre temps... bien sûr aussi avec la division de l'Allemagne... pendant un temps ils n'avaient plus cette réputation. Mais ils se sont rattrapés ces dernières années. Et maintenant on remarque aussi qu'ils prennent part au marché international. C'est aussi, pour l'Allemagne, une reconnaissance à l'étranger.* » (FFA / DFFF)

Ce passage d'une réputation latente – pendant la partition – à une réputation effective indique une resémantisation du « mythe Babelsberg » : la réunification, parce qu'elle a engendré une restructuration industrielle et la vacance de ces studios en 1990, a ainsi créé un espace infrastructurel ouvert favorisant son réinvestissement. Dès 1990, Schlöndorff présente ainsi le projet de réinvestissement des studios de Babelsberg comme une « chance » pour le cinéma allemand de produire, précisément, à la fois un cinéma d'auteur et un cinéma populaire⁶⁴⁴, tout en s'appuyant sur le « *renom d'autrefois* » du cinéma allemand. Schlöndorff présente la rénovation des studios comme un espoir pour une future sortie de la crise des années 1980 et 1990 : les espaces laissés ouverts par la réunification permettraient ainsi d'espérer en un avenir meilleur pour le cinéma allemand : « *Nous croyons en l'avenir* »⁶⁴⁵.

II.2.2.3) La recreation de l'Ufa comme stratégie de vente : le mythe au service du label de qualité

Cette forme de « réunification cinématographique », qui fusionne les infrastructures, questionne la signification du patrimoine cinématographique de la RDA et tend à une centralisation autour de Berlin et de son prestige retrouvé dans une optique industrielle est également perceptive par le biais du réinvestissement d'un autre « lieu de mémoire » du cinéma allemand, l'*Ufa Cinema*, à partir de 2008. Kreimeier, au début des années 1990, note

⁶⁴⁴ Volker Schlöndorff cité par Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 14

⁶⁴⁵ Volker Schlöndorff in *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion, op cit.*, p. 7 [Discours d'introduction du forum donnant lieu aux rassemblements de textes de l'ouvrage. Le forum a précisément lieu aux studios de Babelsberg.]

que face au « *marché [en ruine] du cinéma allemand* », les professionnels de la branche « *réclament la mise en place de structures centralistes bien connues [...] ils rêvent de formes d'organisation à l'échelle "nationale" – et ils rêvent aussi, sans doute, de l'ancienne Universum-Film AG* »⁶⁴⁶. L'histoire de l'Ufa en effet, tout comme celle des studios de Babelsberg, est souvent présentée selon son rapport d'homologie à l'histoire allemande : symbole du premier âge d'or, « *paradis cinématographique* », « *usine à films* » et « *réponse allemande à Hollywood* »⁶⁴⁷ selon Kreimeier, son histoire, « *cocktail complexe et explosif, s'inscrit dans l'histoire culturelle allemande : [...] du studio cinématographique des années de Weimar, féru d'expérimentation, au groupe d'Etat national-socialiste et à sa délicate "décartellisation" à l'ère de Konrad Adenauer* »⁶⁴⁸. Les propos de Kreimeier témoignent ainsi d'une recherche de stabilité de la sphère productive à la réunification : cette recherche passe notamment par la création, voire la recréation, d'institutions et de références stables.

Le « mythe » de l'Ufa est en effet évoqué par les acteurs de la branche de production au début des années 1990, lorsqu'il s'agit de s'interroger sur la sortie de la crise de production du cinéma allemand : « *L'Ufa a été pendant plusieurs décennies le centre rayonnant d'une culture cinématographique et filmique nationale, notre culture nationale. [...] C'est une thématique très allemande, et nous sommes tous, jusqu'à aujourd'hui, les héritiers de cette histoire* »⁶⁴⁹. L'Ufa est associée ici à une période de cinéma « national » majeur, au premier âge d'or, et son caractère « *très allemand* » la positionne ainsi *a posteriori* comme un élément central du questionnement autour de la représentativité culturelle du cinéma allemand. L'Ufa de 1920 est louée pour son organisation, sa diversification, pour l'accélération de la cumulation de capital qu'elle favorise, pour le travail collectif qui la sous-tend. La recréation de l'Ufa s'inscrit ainsi dans cette logique de rupture-continuité-émergence.

L'Ufa comme société de production générale d'audiovisuel renaît ainsi en 1991 sous la houlette du producteur Wolf Bauer. La société, dans les années 1990, ne produit que des productions pour la télévision : sitcoms, soap-operas, téléfilms, etc. Le producteur décide en 2008 de créer une filiale « Cinema » de l'Ufa, qui fonctionne en étroite coopération avec les studios de Babelsberg. Le réinvestissement de la « mythique » Ufa, présentée comme un « rêve » de centralisation au début des années 1990, est avant tout présentée par notre enquête de l'Ufa comme une opportunité pour attirer l'attention des milieux cinématographiques,

⁶⁴⁶ Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand, la Ufa, op cit.*, p. 579

⁶⁴⁷ *Ibid*, pp. 7-10

⁶⁴⁸ *Ibid*, p. 7

⁶⁴⁹ Jan BERG et Knut HICKETHIER (Dir.), *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung, op cit.*, p. 115

notamment étrangers, sur la production de la firme. Le « mythe » de l'Ufa n'est pas lié ici à son caractère de représentativité allemande, mais appréhendé comme un élément de spéculation productif participant d'une meilleure marchandisation des produits filmiques. En ce sens la catégorie du « premier âge d'or du cinéma allemand » se présente ici comme une réification *a posteriori* de sa valeur marchande. L'Ufa, nous indique notre enquêté, est « *seulement une marque* », un label vieux de près de 100 ans destiné à faciliter la diffusion et la commercialisation des films produits, car « *tout le monde connaît l'Ufa* » : il s'agit alors de « *construire quelque chose à partir de cette marque* ».

La revalorisation du patrimoine cinématographique se situe ici, à l'exemple des studios de Babelsberg, correspond partiellement à des logiques d'industrie culturelle, reposant sur la spéculation et l'investissement relatif à un prestige historique, transformé en élément de marchandisation. L'Ufa s'engage alors depuis 2008 en faveur d'un cinéma commercial, destiné selon notre enquêté à combler le manque de « *films commerciaux à succès en Allemagne* ». Cette « *foi en l'économie* » repose alors, pour notre enquêté, sur le développement du cinéma en tant que « *bien culturel facilement vendable* ». Depuis sa création, nous l'avons évoqué dans la présentation de nos terrains, l'*Ufa Cinema* a notamment produit à partir de 2009 la série de films *Hanni & Nanni*, une adaptation de la série de livres pour enfants à succès d'Enid Blyton suivant les aventures de deux jumelles. Ces adaptations, ont chacune rencontré un succès public en Allemagne avec plus d'un million de spectateurs en salle⁶⁵⁰. L'activité de l'Ufa se dirige ainsi principalement, comme nous l'expose notre enquêté, vers les films de divertissement et les films de genre, dotés d'une codification standardisée solide. L'exemple des « *divertissements familiaux* » [*Familyentertainment*], représentés par la série des *Hanni & Nanni*, est présenté par notre enquêté comme paradigmatique de cette orientation. L'Ufa privilégie également les adaptations de best-sellers allemands récents, à l'exemple de *Dschungelkind* (2011)⁶⁵¹, adapté du livre de Sabine Kuegler, et qui relate l'histoire d'une famille partie en Papouasie occidentale et qui se retrouve confrontée à l'apprentissage d'une nouvelle langue et d'un nouveau style de vie.

En outre les propos des responsables de l'Ufa traduisent les mécanismes de cercles vertueux entre réception externe et production interne mises en évidence au niveau du cinéma de patrimoine: la recreation de la branche est partiellement conditionnée, en 2008, par le succès du cinéma allemand à l'étranger. Wolf Bauer, lors de la création de la firme, indique

⁶⁵⁰ Source : Site Internet « Filmstart » : <http://www.filmstarts.de/kritiken/210086/charts/>

⁶⁵¹ *Dschungelkind* [Traduction littérale : « L'enfant de la jungle »] – 2011 – Roland Suso Richter – Aventure, Biographie, Drame, Famille

ainsi que cette initiative découle « *des chances d'exportation à l'international du nouveau film allemand, à l'instar de La Chute [...] ou encore La Vie des autres* ». Le producteur déclare alors « *croire au cinéma allemand* »⁶⁵². Cette logique est également mise en évidence par le responsable de l'Ufa que nous avons interrogé, qui souligne le potentiel interne et externe du cinéma allemand. C'est parce que l'Allemagne a développé un marché « *attractif* », un meilleur « *standing* » que la firme a été créée :

« *En Allemagne, depuis quelques années, le cinéma allemand atteint chaque année une part de marché de 25 à 30%. Cela veut dire que le cinéma est un marché attractif par rapport au produit germanophone. Et, de plus, le cinéma allemand est devenu entre-temps un bien culturel que l'on peut ensuite bien vendre. 5 nominations aux Oscars en 7 ans, et 2-3 fois l'Oscar en poche pour l'Allemagne sur ces 7 fois. Le cinéma allemand a donc clairement un meilleur standing qu'il y a 10 ans. C'est une aide pour faire des films, parce que le fait que ces films puissent être exploitables à l'international est aussi une des composantes de la production.* » (Ufa Cinema)

Ces propos sont alors paradigmatiques de la logique de calcul de l'effet mise en évidence par Adorno et Horkheimer : la production du cinéma allemand inclut désormais comme composante l'augmentation de son potentiel de circulation à l'étranger en tant que marchandise viable. Le succès des films allemands aux Oscars indique ici, selon l'enquête, que le cinéma allemand est désormais « *consommable* » à l'étranger, et ainsi digne d'attention. Depuis 2001 en effet l'Allemagne a remporté deux fois l'Oscar du meilleur film étranger, pour *Nowhere in Africa* en 2003 et *La Vie des autres* en 2007⁶⁵³. Les films produits par l'*Ufa Cinema*, cependant, sont avant tout destinés au marché intérieur, comme nous l'expose notre enquête : la variable d'exportabilité intervient ainsi indirectement sur la production. Il ne s'agit pas pour *Ufa Cinema* de produire nécessairement des films exportables, mais de prendre en compte la revalorisation du cinéma allemand à l'étranger comme variable productive indiquant que l'intérêt général pour le cinéma allemand a augmenté, que la « *croyance* » en ce cinéma s'est développé, pour reprendre les termes de Bauer. L'exportation révèle ainsi cette croyance, et indique que désormais, le cinéma allemand est dynamique et non plus moribond. L'importance de la reconnaissance à l'étranger du cinéma allemand pour la restructuration interne des institutions témoigne, aujourd'hui comme hier, d'un rapport dialectique étroit entre production et exportation filmique, et participe de l'ouverture de l'espace des possibles productifs en Allemagne.

⁶⁵² Wolf BAUER cité par Dominique BORDE, « L'éveil des jeunes réalisateurs allemands » in *Le Figaro*, 16 novembre 2008

⁶⁵³ Dans les années 2000 l'Allemagne compte également quatre autres nominations : *La Chute* (2005), *Sophie Scholl* (2006), *La Bande à Baader* (2009) et *La Ruban Blanc* (2010).

L'exemple de l'*Ufa Cinema*, au-delà du renouveau industriel qu'il suggère, indique ainsi la mise en place de cercles vertueux et de logiques de vases communicants autour de la production du Nouveau cinéma allemand. La référence historique au prestige culturel de l'Ufa intervient dans une stratégie de visibilité en faveur d'un cinéma allemand de qualité, comme instrument de publicisation au service de cette labellisation. Elle participe en ce sens à une forme de popularisation à la fois diachronique et synchronique du Nouveau cinéma allemand, tant en Allemagne même qu'à l'international.

II.2.3) Emulation collégiale et accompagnement des succès : vers une catalysation de l'élan productif

II.2.3.1) Synergie des actions et travail collectif : vers une communauté cinématographique ?

L'ouverture de l'espace des possibles doit favoriser une meilleure synergie entre les différents acteurs de la sphère de production et accompagner une intégration renforcée de cette sphère, appréhendée comme un système interconnecté. Le travail en faveur du déploiement de l'Allemagne en tant que site de production est alors présenté comme un engagement pour la production allemande dans son ensemble, élaboré notamment dans l'optique de développer le savoir-faire filmique et de professionnaliser le secteur par une association renforcée entre les différents protagonistes, comme nous l'expose notre enquête de la FFA : « *Le fait que nous puissions attirer de très gros projets américains, c'est très positif pour la branche cinématographique ici. Parce que ça fait travailler les gens de la branche, et ils ne peuvent qu'améliorer leur savoir-faire* ».

La visibilité du cinéma *Made in Germany* est alors présentée comme étant intrinsèquement liée à la visibilité du cinéma spécifiquement allemand. Les professionnels de la branche et les politiques publiques, par le biais des studios de Babelsberg et de la création du DFFF notamment, sont appelés à une coopération renforcée, qui se traduit par une appréhension du travail cinématographique en termes de travail communautaire, basé sur une impression de renouveau industriel. La rhétorique du succès est également soulignée par le bilan 2009 de la FFA, qui évoque un « *succès économique et culturel* » du DFFF⁶⁵⁴. Le rapport d'activité du FFA de 2012 souligne qu'après cinq ans d'existence, le DFFF a permis d'augmenter à la fois la « *compétitivité* » et la « *qualité* » de l'économie cinématographique

⁶⁵⁴ Bilan FFA 2009, p. 3 [Bilan fourni directement par notre enquêté du FFA à Berlin]

« en Allemagne comme à l'international », ainsi que la réputation de l'Allemagne en tant que « site de production »⁶⁵⁵.

Notre enquêtée de la FFA explicite ainsi l'essor global du cinéma allemand comme une émulation collective, basée sur une logique de cercles vertueux transversal à l'ensemble de la sphère productive :

« Tout est lié. Tout s'accumule ! Il y a beaucoup de bons talents. Les changements ont eu lieu parce que nous avons incroyablement formé, très solidement, dans le courant des dernières années. Nous avons solidement formés dans le domaine de la réalisation, dans le domaine de la production. C'est maintenant que cela se ressent et se remarque. Des talents arrivent aussi maintenant sur le marché. Les producteurs deviennent plus courageux et disent : je m'empare de mon projet et je réalise mon projet. On remarque que, parce qu'il y a beaucoup de tournages, les gens deviennent plus professionnels. C'est, pour ainsi dire, sur une large échelle. C'est devenu un travail d'équipe. » (FFA/DFFF)

L'émergence de la sémantique de la communauté cinématographique au sein des discours des politiques publiques semble alors indiquer une revalorisation du sens accordé au travail de subvention, qui depuis la réunification se déploie dans un climat plus favorable au cinéma allemand. Ces propos en termes de travail collectif repose également sur une autre sémantique, celle de la « confiance retrouvée », catalysée à la fois par le rebond industriel et par les succès des films à l'étranger. Cette rhétorique de la « confiance » se déploie alors à plusieurs niveaux, et notamment au niveau du lien unissant les politiques publiques et la branche des professionnels. Notre enquêtée de la FFA précise ainsi que l'orientation récente des politiques cinématographiques, et notamment la création du DFFF en 2007, n'a été envisagé que suite aux premiers succès du cinéma allemand à l'étranger, *Good bye Lenin !*, et *La Vie des autres* notamment, ainsi que suite à l'augmentation de la part de marché du cinéma allemand en interne. En ce sens, les politiques publiques se présentent bien non comme des initiateurs de succès, mais comme des catalyseurs et des reflets de ces succès :

« En fait c'est ainsi : le cinéma allemand a, au cours des 10 dernières années, incroyablement progressé. Et il a été incroyablement couronné de succès dans son propre pays. Nous avons maintenant beaucoup de films à succès, clairement, beaucoup de films. Les gens vont plus au cinéma. Ensuite, nous avons de plus en plus de succès dans les festivals de cinéma internationaux, à Cannes etc. Nous avons de super réalisateurs, de super scénaristes, avec des projets passionnants. Nous gagnons toujours plus de prix. Ça, ça ce remarque, déjà. Tout d'un coup, nous sommes souvent nominés pour les Oscars. Nous avons déjà gagné 2 Oscars. Oui, c'est une image-miroir [Spiegelbild]. A vrai dire, c'était très important que l'on... lorsqu'autant de potentiel créatif est là, alors l'argent doit être en conformité avec ce potentiel. C'est pourquoi on a dit : on doit mettre en place ce DFFF, pour que les créatifs et les producteurs soient renforcés en Allemagne, et pour qu'ils puissent vraiment produire des films. Le DFFF a donc été créé parce que le cinéma allemand a obtenu plus de succès, et le

⁶⁵⁵ Bilan FFA 2012, p. 32, disponible sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>]: „In den vergangenen sechs Jahren konnte der DFFF erheblich dazu beitragen, dass die Wettbewerbsfähigkeit und die Qualität des deutschen Films im In- und Ausland gesteigert sowie der Filmstandort Deutschland deutlich gestärkt wurde.“

DFFF est aussi là pour que le cinéma allemand soit encore davantage couronné de succès. »
(FFA / DFFF)

Ces derniers propos témoignent du caractère circulaire du lien unissant politiques publiques et branche des professionnels. L'État se doit de renforcer son intervention dès lors qu'un potentiel de réception et d'exportation est détecté, et cette intervention doit précisément favoriser la transformation de ce potentiel en succès effectif. Les propos de notre enquêtée témoignent alors de nouveau de la réinjection des succès internationaux au sein des critères d'activités de la sphère cinématographique, ici au niveau de la sphère publique.

Les succès à l'international sont alors objectivés, réifiés, et c'est alors parce que le cinéma est devenu une « image-miroir » de l'Allemagne à l'étranger, pour reprendre les termes de notre enquêtée, que son soutien et son financement sont revalorisés. Notre enquêtée de *Medienboard* partage cette même analyse : les politiciens ont tout d'abord besoin d'être convaincu de l'efficacité d'une politique publique cinématographique avant d'activer plus concrètement la spirale des subventions. Le soutien étatique ne s'est donc pas simplement mis en place comme réaction à la crise du cinéma allemand des années 1990, mais aussi parce que le succès de la production nationale a réduit les risques d'une intervention. L'enquêtée définit alors l'intervention politique comme un « *réflexe* », et remet ainsi en cause son caractère politique, puisqu'elle ne serait pas directement volontariste mais opportuniste, et d'autre part mue par un intérêt économique :

« Le cinéma allemand, entre-temps, a été relativement couronné de succès. Mais les scénaristes, les réalisateurs, doivent également déjà se développer et apprendre par eux-mêmes. Et les politiciens ont vu que là où le cinéma se développe, il y a aussi toujours beaucoup d'argent qui est dépensé. Et, de plus, les politiciens se réjouissent également des succès en festivals et dans les salles. Ils enregistrent donc que quelque chose se passe avec l'argent. Et il y a aussi toujours plus de spectateurs en salles en Allemagne, si bien que l'évolution, dans l'ensemble, s'est bien passée, elle est positive, tout va bien. D'un autre côté, il fallait tout d'abord que les politiciens soient gagnés à la cause de cette évolution. Il faut dire que c'est une volonté des producteurs. Cela vient beaucoup des producteurs. Nous sommes simplement un réflexe. Et donc... nous n'agissons pas tellement politiquement : nous nous comportons politiquement, mais, de nous-mêmes, nous n'agissons pas réellement. »
(Medienboard Berlin Brandenburg)

II.2.3.2) Logiques réconciliatrices et revalorisation de la catégorie de « cinéma allemand »

Nos enquêtés berlinois insistent ainsi sur le rôle de « locomotive », pourrait-on dire, des premiers succès du cinéma allemand reposant, en Allemagne comme à l'étranger, sur une reprise en main par les professionnels de la branche eux-mêmes de leurs propres outils de production.

Oskar Lafontaine évoque déjà, en 1992, l'importance de l'impulsion de la branche cinématographique elle-même pour une revalorisation de la production en Allemagne. La subvention étatique ne pourrait, selon lui, de toute façon pas améliorer la qualité des films en elle-même : elle ne peut alors se justifier que comme « soutien » à une production déjà en expansion⁶⁵⁶. L'action des politiques cinématographiques est ainsi inefficace et instable si un mouvement cinématographique ne connaît pas déjà une certaine forme de reconnaissance et de popularité. L'évolution des actions des politiques publiques ne découle donc pas d'un remaniement radical de leurs fonctions – déjà originellement définies comme des fonctions de soutien et d'accompagnement – mais résulte d'une revalorisation de ces fonctions suite à l'émergence des premiers succès consensuels du cinéma allemand. Ces derniers favorisent ainsi une ouverture de l'espace des possibles pour les politiques cinématographiques, en leur fournissant un matériau concret sur lequel s'appuyer. Les acteurs étatiques sont ainsi partiellement remobilisés, stimulés, désormais davantage enclins à s'engager en faveur d'un cinéma en devenir.

Le tournant [*Wende*] s'apparente alors à une période que l'on pourrait qualifier « d'hibernation », durant laquelle les fonctions d'accompagnement des politiques cinématographiques ont été gelées, neutralisées dans l'attente d'un « déclic » leur permettant de se redéployer dans une logique circulaire. Les mutations perçues concernent ainsi non pas directement le rôle et les fonctions des politiques étatiques, mais plutôt leurs conditions *sinequanone* d'exercice et de mise en œuvre. En ce sens, le changement observé et mis en avant par nos enquêtés s'apparente davantage à une inflexion qu'à un renouveau de leurs prérogatives, il correspond à un processus dialectique de rupture-continuité-émergence⁶⁵⁷. Les discours recueillis révèlent ainsi une redynamisation de ces dernières, leur passage d'une modalité potentielle à une modalité effective. Cette évolution se traduit, au sein de ces propos, par l'expression d'un enthousiasme retrouvé, d'un engagement renforcé par rapport à la valorisation et à l'accompagnement de l'essor du cinéma allemand contemporain. La rhétorique de succès et d'essor évoquée par les bilans et les brochures officiels des différentes instances publiques peut ainsi être comprise en ce sens, c'est-à-dire comme une confiance retrouvée par rapport à la catégorie même de « cinéma allemand », redevenue significative. Cet enthousiasme et cet engagement affichés indiquent alors que ce travail de soutien retrouve une signification subjective, participant de la quête de sens individuelle des protagonistes de

⁶⁵⁶ Oskar Lafontaine in *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion*, op cit. pp. 12-13

⁶⁵⁷ Jan SPURK, *Pour une théorie critique de la société*, op cit., p. 40

la production du Nouveau cinéma allemand par rapport à leurs propres pratiques professionnelles.

Notre enquêtée de la FFA définit ainsi l'action de son institution comme une action de « jardinage ». La professionnalisation de la branche est une « *plante délicate* » qu'il faut aider à grandir : « *Et ensuite, le gouvernement, et le gouvernement régional, ont constaté à chaque fois : ici, il y a quelque chose qui croît, c'est comme une plante fragile. Nous devons l'aider : et c'est pourquoi nous donnons de l'argent. Ou, plus clairement : nous voyons qu'il y a là des talents, il faut qu'il y ait encore plus de formation* ». Notre enquêtée de *Medienboard* évoque le même mécanisme en employant elle aussi une métaphore jardinière : le paysage cinématographique allemand serait un « *terreau* » dont émergent des « *petites pousses* ». La stratégie d'entreprise publique se présente alors comme un travail de « *jardinier* » dans la continuité : « *C'est important. La continuité. Comme un jardinier. Nous arrosons nos producteurs ! (rires)* » Cette métaphore filée de l'éclosion traduit ici le sentiment qu'une communauté se met en place, que les producteurs doivent être soutenus par les politiques publiques et inversement. Ainsi, le rapport d'activité 2008 de la FFA évoque un cinéma allemand « *de nouveau florissant* » grâce à la « *volonté d'agir en commun* »⁶⁵⁸.

Le cinéma allemand contemporain, en ce sens, est revalorisé en tant que catégorie significative, porteuse de sens, élaborée par une logique de cercles vertueux imbriqués et par un travail commun transversal à toute la sphère productive. Les protagonistes de la sphère publique, qui ont redéveloppé une « confiance » par rapport au cinéma allemand, intègre une perception méliorative de ce dernier au sein de leurs visions du monde : ces visions du monde, à leur tour, déterminent des raisons d'agir qui les incitent à s'engager en faveur de l'ouverture de l'espace des possibles productifs. La création de nouvelles institutions et de nouveaux outils de travail catalysent alors une resémantisation progressive du « cinéma allemand ». L'espace des possibles s'élargit ainsi pour l'ensemble des professionnels : à l'ouverture de l'espace des possibles pour les politiques cinématographiques, favorisé par l'essor de la branche professionnelle, correspond l'ouverture de l'espace des possibles pour cette même branche professionnelle. La logique circulaire et hélicoïdale évoquée ci-dessus catalyse un phénomène de cercles vertueux caractéristique, voire paradigmatique, des logiques de production culturelle.

⁶⁵⁸ Rapport d'activité du FFA (2008), fourni sur place par notre enquêtée à Berlin : p. 5

Ce mécanisme, qui peut s'apparenter à une logique réconciliatrice entre sphère des politiques publiques et branche des professionnels, est également perceptible à travers les propos de ces derniers qui révèlent une revalorisation de l'Allemagne en tant que site de production filmique. Les réalisateurs, producteurs et réalisateurs allemands se trouvent dotés, selon leurs dires, d'une capacité productive renforcée, de financements partiellement facilités, ce qui leur alloue une liberté d'activité plus importante, comme en témoigne le consensus autour du bien-fondé du DFFF. Notre enquêtée de *Medienboard* indique ainsi que les producteurs allemands seraient devenus plus « *souverains* », se seraient réaffirmés et seraient devenus plus entreprenants, plus courageux, et même plus libres et « *plus libérés* », prêts à prendre des « *risques* », suite au développement du nouveau système de promotion :

« *La nouvelle subvention a permis aux producteurs de devenir relativement souverains. Cela signifie qu'ils ne sont pas dépendants de la subvention, au contraire, elle leur a permis de se rendre encore plus indépendants. Ils se sont simplement mis à compter : "Si je fais ça, ça, et ça, je reçois 20% en plus". C'est-à-dire qu'ils ont été libérés, ils n'ont plus été obligés de scruter et de convoiter chaque fond de subvention. Au contraire, ils se sont réellement de plus en plus émancipés, et ils sont devenus plus courageux, plus téméraires, et peut-être aussi plus ambitieux, ils ont tenté beaucoup de choses. Et ils essaient toujours beaucoup. Et ces tentatives, cette aptitude au risque a donné, c'est intéressant de le noter, quelques bons résultats, de belle manière.* » (Medienboard Berlin Brandenburg)

Cette analyse en termes de réalisations plus risquées semble partagée par une partie des professionnels de la branche : les comédiens notamment se voient également proposer des partitions plus variées, avec un spectre de réalisations plus vastes. Daniel Brühl, le héros de *Good bye Lenin !*, indique ainsi que « *quelque chose est en train de changer* » et évoque une certaine « *fierté retrouvée* » du cinéma allemand, qui « *recommence à raconter des histoires allemandes* »⁶⁵⁹. Cette sémantique de la fierté retrouvée, ainsi que les propos autour d'un cinéma allemand désormais apte à raconter des histoires spécifiquement allemandes, révèlent de nouveau une forme de resémantisation du cinéma allemand par les protagonistes de la branche de production. Les réalisateurs, producteurs et comédiens les plus renommés, lorsqu'ils sont sollicités par la presse ou pour des ouvrages scientifiques, soulignent ainsi souvent cette évolution, et évoquent des possibilités de travail renouvelées qui contrasteraient avec l'apathie des années 1980 et 1990 qui incitait les réalisateurs et acteurs à s'exiler à Hollywood⁶⁶⁰. Sebastien Koch, acteur de *La Vie des autres*, qui joue le rôle du dramaturge surveillé par Wiesel, explicite notamment ce renouvellement de perception du cinéma

⁶⁵⁹ Daniel Brühl cité in Dominique BORDE, « Daniel Brühl : Bonjour, Allemagne! » in *Le Figaro* du 17 mai 2004

⁶⁶⁰ Ce phénomène doit cependant être relativisé. Tom Tykwer par exemple, après le succès de *Cours, Lola, cours*, tourne presque exclusivement des films en langue anglaise. De même Florian Henckel von Donnersmarck, après *La Vie des autres*, réalise un film de commande à Hollywood, *The Tourist*.

allemand au sein d'un article intitulé : « Pourquoi j'ai attendu jusqu'ici pour jouer un rôle au cinéma en Allemagne »⁶⁶¹. Auparavant habitué des rôles télévisuels, Koch expose que selon lui, la production cinématographique des années 1990 était trop « obnubilée » par la référence américaine et la comparaison hollywoodienne : « *En Allemagne, tout ce qu'il y a autour du 7^{ème} art fait l'objet de comparaisons : on parle du "Bruce Willis allemand" dans le rôle principal, on admire un "souffle d'Hollywood" dans la réalisation – ça ne m'a jamais intéressé* ». *La Vie des autres* lui serait alors apparu comme un film susceptible, précisément, de traiter un « *sujet profondément allemand* » tout en présentant une histoire qui « *du point de vue des émotions, pouvait se dérouler n'importe où dans le monde* ». On perçoit ici l'idée d'une réconciliation, donc, avec le cinéma allemand, désormais capable de fournir des rôles et des histoires intéressantes à ses acteurs, et surtout de « *prendre des risques* ».

Ainsi cette revalorisation, dans le sens où elle concerne non pas la production en elle-même, mais sa perception et sa mise en valeur par ses propres protagonistes, pourrait être qualifiée d'évolution seconde, de méta-évolution de la sphère filmique. Au-delà des mécanismes productifs présidant à sa structuration, le Nouveau cinéma allemand se dessine ainsi également selon des mécanismes de réputation méta-productifs renfermant des effets performatifs.

II.2.3.3) Cercles vertueux institutionnels et spirale positive : vers un essor productif

Depuis la chute du Mur, l'action coordonnée de la sphère de production du Nouveau cinéma allemand a ainsi connu trois mutations transversales majeures :

> D'une part, les politiques cinématographiques ont été redéfinies, renforcées et centralisées, marquant un engagement accru de l'Etat dans le domaine de la production, mais aussi – nous l'évoquerons par la suite – de l'exportation filmique. La collaboration entre les différentes instances a été renforcée, notamment entre les instances régionales et fédérales qui constituent désormais un système intégré de soutien au cinéma. Ces mutations participent d'un élargissement global de l'espace des possibles productifs, notamment pour les acteurs de la branche productive.

> D'autre part la refonte des infrastructures de production depuis la réunification a favorisé un essor industriel qui s'est notamment traduit par une augmentation conséquente du

⁶⁶¹ HENCKEL von DONNERSMARCK Florian, *La Vie des autres, Le film qu'il faut lire*, Saint-Simon, Paris, 2006, p. 157

nombre de films produits⁶⁶². Cet essor résulte notamment de la réinjection de la prise en compte du potentiel d'exportation du Nouveau cinéma allemand au sein des logiques productives.

> Les prérogatives étatiques ont été élargies pour se déployer au niveau de la promotion de l'Allemagne en tant que lieu de production-phare [*Filmnation*]. L'objectif est de favoriser conjointement l'édification d'un « Hollywood allemand » et le développement de la production spécifiquement allemand.

Les politiques publiques se présentent alors comme un « appareil amplificateur » au service des professionnels de la branche filmique, tandis que ces derniers soulignent de leur côté l'importance de l'appui étatique pour la consolidation de la production cinématographique en Allemagne. Pierre Sorlin définit cet appareil amplificateur comme « *l'édification d'une façade, la constitution d'un appareil amplificateur qui éveille la curiosité, entretient l'intérêt et fait que le cinéma est « quelque chose dont on parle »* »⁶⁶³. Les deux piliers de la sphère productive soulignent cette interaction permanente et mettent en évidence l'instauration d'une spirale positive autour de la production du cinéma en Allemagne depuis la réunification. Cette spirale s'appuie sur des mécanismes de cercles vertueux qui s'alimentent mutuellement. Nous pourrions ainsi comparer l'émergence du Nouveau cinéma allemand à la formation d'une molécule d'ADN composée d'une double hélice hélicoïdale : les évolutions des politiques cinématographiques et celle de la branche professionnelles ne sont ni parallèles, ni accolées, mais étroitement conjuguées et imbriquées en un mouvement général qui, métaphoriquement, peut être associé à l'ADN du cinéma allemand contemporain. Les protagonistes des deux pôles entrent alors dans un rapport d'affinités électives, marquées des deux côtés par l'activation de possibilités effectives de renouvellement.

Le tour d'horizon des mutations des politiques publiques, ainsi que les exemples infrastructurels présentés permettent ainsi de détecter des logiques de cercles vertueux autour de la production du Nouveau cinéma allemand, mécanismes tautologiques favorisant alors une sortie de la crise productive, réceptive et exportatrice du début des années 1990.

La chute du Mur, en tant que rupture socio-historique, intervient ici à deux niveaux : elle occasionne des refontes politiques et institutionnelles dans le domaine de la culture et du

⁶⁶² Le rapport d'activité du FFA de l'année 2009 (fournie directement à Berlin par notre enquêtée de la FFA) fait ainsi état de 216 films produits en 2009, contre 146 en 2005 (p. 10). Gras mentionne une moyenne de 50 films au début des années 1990, puis une moyenne de 70 à 90 films à la fin de la décennie. Le début des années 2000 voit la barre des 100 films annuels franchie. [Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !, op cit.*, p. 239]

⁶⁶³ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 275

cinéma et favorise un renouveau de générations et de motifs filmiques – constituant notamment une source d’inspiration thématique nouvelle pour les acteurs de la branche productive.

Le cinéma allemand, par la mise en œuvre de cet appareil amplificateur, est *potentiellement* susceptible d’être défini en tant que « genre dont on parle » au sein de sa sphère d’exportation et de réception, en France notamment. Sorlin, qui élabore la notion d’appareil amplificateur par rapport au cinéma italien des années 1960, indique que la fonction de ce dernier est également de participer à l’instauration d’une différence marquée de la cinématographie italienne afin de la distinguer des autres cinématographies dans le cadre de l’exportation : ces mécanismes d’industrie culturelle auraient ainsi incité les réalisateurs à « *“jouer l’Italie”, à citer brièvement une église baroque, une place renaissance, un marché, une rue populeuse* »⁶⁶⁴, c’est-à-dire à mettre en avant le pittoresque afin de se positionner sur un marché concurrentiel. Dans le cadre du cinéma allemand, nous l’avons évoqué, cette différenciation semble, quant à elle, s’orienter vers la mise en avant des thématiques historiques

La sphère productive se présente ainsi comme un circuit multidimensionnel interconnecté, dont l’élan productif s’appuie sur un paysage cinématographique reconfiguré et élargi désormais surplombé par des logiques davantage consensuelles que conflictuelles, et marqué par un renouvellement générationnel au sein des différents secteurs d’activité.

Il s’agit désormais de présenter les principales caractéristiques de l’architecture de ce paysage, à la fois formelles et thématiques, selon une modélisation idéal-typique wébérienne, afin de questionner cet essor productif non plus du côté des politiques publiques, mais à partir de ses formes synchroniques, modélisées par les acteurs de la branche des professionnels.

Nos enquêtés berlinois soulignent notamment que toutes les formes filmiques participent et bénéficient dans le même temps de cet essor, marqué selon eux par un aplanissement récent de cet antagonisme entre films commerciaux et films d’auteurs par le biais d’un « mixte » entre création et commercial :

„Si l’on regarde l’histoire... Il y avait auparavant, dans les années 1950, beaucoup de ces films de terroir [Heimatfilme] chez nous. Un monde intact, préservé [heile Welt], Sissi... Ensuite il y a eu cette vague contre ces films, les films d’auteurs : Wim Wenders, Fassbinder, ils ont dit : on ne veut pas de ce monde intact. Ensuite est arrivée une génération qui est un

⁶⁶⁴ *Ibid*, p. 278

peu un mixte entre les deux. Des réalisateurs très créatifs et innovateurs, comme Fatih Akin. Ce qui est super. Mais aussi des réalisateurs qui ont un œil sur le succès commercial. Ce qui veut dire que nous avons soudainement un mélange. Et, dans le même temps, la branche s'est développée d'elle-même. Les comédiens sont devenus meilleurs, les caméramans... Nous sommes très bons en technique. » (FFA/ DFFF)

La diversification de ce paysage sera alors questionnée à l'aune de ce constat établi par les protagonistes de la sphère publique, notamment en ce qui concerne la reprise en main active par les professionnels de leurs capacités de production. Notre enquêtée de *Medienboard* présente ainsi l'évolution récente comme une volonté des gens de cinéma, qui ont successivement « *appris, appris, appris* », permettant, 10 ans après la réunification, « *que cela se passe ! Il y a eu soudainement Cours, Lola, cours, ensuite Good bye Lenin!, ensuite La Vie des autres* ».

Chapitre 3 - Le paysage cinématographique allemand depuis la réunification : diversification formelle et thématique

Ainsi, les éléments de rénovation évoqués, tant au niveau des politiques cinématographiques que des infrastructures de production, sont à la fois le reflet et le catalyseur de l'émergence d'un paysage cinématographique plus prolifique et plus diversifié.

Il s'agit désormais de présenter les tendances et les lignes de force de ce paysage, afin d'en souligner les facteurs de renouveau et de popularisation. Cette présentation doit également permettre de dégager les principales composantes conditionnant par la suite l'exportation du Nouveau cinéma allemand en France. Au-delà de l'essor perçu, notamment, nous l'avons évoqué, par les politiques publiques, et l'augmentation des indicateurs de production, de réception et d'exportation, nous questionnerons ici les fondements de cette façade *a priori* enrichie.

Les perspectives favorisant l'étude d'un paysage cinématographique sont multiples, comme nous l'avons évoqué au sein de l'état de la recherche : elles incluent des analyses centrées autour des réalisateurs, des acteurs, des producteurs, ou encore des analyses esthétiques, sémiotiques, économiques, et sont liées au caractère multiple de l'objet filmique. Nous avons ici choisi de présenter l'étude du paysage cinématographique allemand selon une perspective bidimensionnelle, formelle d'une part et thématique d'autre part, afin d'interroger les principaux matériaux de son évolution depuis la réunification. Nous évoquerons tout d'abord les différentes formes – auteuristes, commerciales notamment – de ce cinéma avant de nous intéresser plus spécifiquement à ses thématiques – historiques, multiculturelles etc. Ces formes et motifs sont exposés ici selon la méthode modélisatrice des idéaux-types wébériens. Il s'agit de décrire non pas exhaustivement l'intégralité de la production filmique, à l'instar de la méthodologie proposée par Sorlin, mais d'en dégager les traits les plus saillants dans un souci de compréhension sociologique, en se référant notamment aux catégories indigènes utilisées par les professionnels de la sphère productive. Nous verrons que les lignes de force de ce paysage découlent d'un positionnement des professionnels les uns par rapport aux autres, notamment par rapport au traitement des thématiques saillantes.

La perspective formelle regroupe alors ici les éléments du paysage filmique pouvant être réunis autour de leur approche commune du fait filmique, principalement axée sur leur

rapport à la catégorie de spectateur et sur leur appréhension de la forme sérielle et standardisée de l'objet cinématographique. La perspective thématique implique *a contrario* d'explorer ce paysage formel selon les thématiques qui le traversent, et amalgame ainsi ces formes filmiques autour de motifs communs. Cette perspective thématique questionnera alors notamment le lien entretenu par le Nouveau cinéma allemand avec la représentation des tendances sociétales de l'Allemagne contemporaine, selon l'analyse du reflet troublé de Kracauer et l'étude des points de fixation de Sorlin. Il s'agit ainsi, au terme de ce parcours, de détecter les éléments d'innovation et de germanité favorisant la métamorphose catégorielle du cinéma allemand contemporain en « Nouveau cinéma allemand », dont la différenciation perçue facilite l'exportation.

II.3.1) Le dépassement de l'antagonisme entre forme commerciale et forme auteuriste

Ainsi, ce paysage peut être décomposé en trois grandes catégories formelles : le cinéma commercial tout d'abord, le cinéma d'auteur ensuite, et enfin une catégorie mixte – une « troisième voie » –, que nous nommons les « divertissements de qualité », revendiquant une conception à la fois commerciale et auteuriste du cinéma.

La popularisation du cinéma allemand s'appuie alors, depuis la réunification, sur deux éléments nouveaux : d'une part l'émergence d'un cinéma d'auteur plus accessible, d'autre part l'apparition de cette troisième voie hybride. La conception d'un cinéma plus visible et populaire traverse ainsi l'intégralité de ce panorama cinématographique. Les territoires de cette popularité diffèrent cependant en fonction de ces formes filmiques : elle est soit exclusivement interne à l'Allemagne – dans le cas du cinéma à visée commerciale principalement –, soit également tournée vers l'international – dans le cas des deux autres formes modélisées. Nous nous intéresserons ainsi principalement à ces deux dernières formes, et plus particulièrement aux divertissements de qualité qui constituent le terreau de la visibilité croissante du cinéma allemand en France, rejoignant en cela les mouvements d'exportation des deux âges d'or.

Nous verrons alors que cette troisième voie, en tant que forme culturelle, présente des affinités électives avec le contexte socio-historique de la réunification, car elle découle de l'engagement des professionnels de la branche et de l'activation d'un potentiel productif renouvelé après 1990, notamment au niveau de ses thématiques.

II.3.1.1) Les tendances du cinéma commercial : entre standardisation et polyvalence

Le cinéma commercial, nous l'avons évoqué à l'exemple de la recréation de l'*Ufa Cinema*, se positionne principalement en faveur d'un cinéma reposant sur la standardisation de sa production, reflétant une adaptation aux goûts du public. Comme l'expose Benghozi, les tenants du cinéma commercial « *le défendent au nom d'un certain réalisme économique refusant de se prononcer sur la valeur esthétique pure puisque "c'est le public qui a raison et qui fait la valeur artistique d'une œuvre"* », tandis que les approches auteuristes « *mettent au contraire en avant l'acte créatif* »⁶⁶⁵. La recherche de critères stables de production inclut ainsi de « *travailler sur le public* », pour reprendre les termes de notre enquête de l'Ufa, qui précise que le secteur commercial, suite aux augmentations budgétaires notamment, est devenu plus important en Allemagne.

Les succès des années 2000 se situent alors à la fois dans la rupture et la continuité des succès commerciaux des années 1990. Si les principaux films à succès demeurent des comédies relationnelles, la frange du cinéma commercial cependant se diversifie et inclue désormais, comme nous l'expose notre enquête de l'Ufa, des genres plus diversifiés :

« Le problème, c'est qu'il y a 15 ans en Allemagne, les seuls films qui avaient du succès étaient des comédies. Aujourd'hui, vous voyez qu'avec le drame ou le thriller... Les comédies ne sont plus seuls films à pouvoir atteindre un large public en Allemagne. Depuis dix ans, on observe un net élargissement des genres et du cinéma commercial. Nous faisons tout. Divertissement familial, comédies, drames... C'est l'idée d'un grand producteur qui peut tout faire. » (Ufa Cinema)

Ce discours s'apparente alors à un discours de professionnalisation sur le modèle hollywoodien, et à justifier la recréation de la branche cinéma de l'Ufa en 2008 qui, nous l'avons évoqué, devait permettre de combler les manques cinématographiques en Allemagne en termes de cinéma commercial. L'augmentation des budgets, préconisée par Bernd Eichinger à la fin des années 1990, est ainsi présentée comme une condition *sinequanone* pour sortir de l'enfermement autour du genre humoristique : notre enquête de l'Ufa présente son action comme un « *engagement en faveur du cinéma commercial* » afin de répondre au « *besoin très clair des spectateurs* », mais aussi pour combler le « *trou du marché* » des années 1990.

En ce sens la diversification revendiquée s'opère selon une logique contradictoire de niches productives spécialisées, le domaine privilégié du cinéma commercial étant, nous l'avons évoqué, le divertissement familial [*Family-entertainment*], représenté notamment par

⁶⁶⁵ Pierre-Jean BENGHOZI, *Le cinéma, entre l'art et l'argent, op cit.*, p. 51

la série des *Hanni und Nanni*. La polyvalence revendiquée tend ainsi à évoluer selon une logique de renfermement sur le même, en se reposant sur des « matières connues ». Nous retrouvons par exemple ces logiques au sein des propos de Constantin Film, qui évoque les critères de sa production exclusivement en termes de reconnaissance *a priori* : romans « connus », suites de films à succès, adaptations de séries télévision « connues », tout en précisant que la production est « très diverse » :

« Les critères valables pour la production sont chez nous... par exemple l'adaptation d'un roman connu, les suites d'un film à succès, les adaptations cinématographiques de séries télé connues, etc. Les thèmes que nous privilégions sont les productions de divertissement familial, les films-événements. Ces dernières années, nous avons produit plus de films de divertissement familial, qui ont eu beaucoup de succès. » (Constantin Film)

Les films à caractère « événementiel » constituent ainsi un élément de visibilité supplémentaire auprès du public : en ce sens, ils font également partie de la cible du cinéma commercial.

Ainsi, la recherche de diversité afin d'augmenter l'espace des possibles cinématographiques se retrouve à tous les niveaux de la production allemande. *Le Miracle de Berne* (2003)⁶⁶⁶, drame historique relatant la victoire de l'équipe de football allemande au mondial de 1954 contre une équipe hongroise alors jugée invincible, est par exemple un grand succès en Allemagne avec 3,7 millions de spectateurs en salle⁶⁶⁷. Le genre du divertissement familial [*Family-Entertainment*] réunit également un nombre important de spectateurs : notre enquête de l'Ufa indique par exemple que *Teufelskicker* (2010)⁶⁶⁸, un film familial relatant les aventures d'un petit garçon s'adaptant à un nouvel environnement footballistique suite à un déménagement, est considéré comme un des plus grands succès de l'Ufa avec 600 000 spectateurs en salle⁶⁶⁹. Les comédies continuent cependant de se présenter comme le pan le plus visible de ces succès commerciaux : cependant, aux côtés des comédies relationnelles dans la lignée des années 1990, la production se développe également autour de films parodiques et de pastiches, indiquant de nouveau une forme de diversification de ce cinéma commercial. Ces deux franges de la comédie commerciale reposent par ailleurs sur la renommée de réalisateurs-comédiens « stars », Til Schweiger pour la première, Bully Herbig pour la seconde. Cette starification constituant un des éléments clefs du processus de standardisation et de reconnaissance associé aux logiques de reproduction de l'industrie

⁶⁶⁶ *Le miracle de Berne* (*Das Wunder von Bern*) – 2003 – Sönke Wortmann – Drame

⁶⁶⁷ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 201

⁶⁶⁸ *Teufelskicker* (traduction littérale française : « Le footeux du diable ») – 2010 – Granz Henman – Film de jeunesse, Divertissement familial

⁶⁶⁹ Source : Site Internet « Filmstart » : <http://www.filmstarts.de/>

culturelle, et constitue selon Gras un des facteurs de modernisation des productions les plus commerciales⁶⁷⁰. Schweiger réalise notamment *Keinohrhasen* (2007) et sa suite *Zweiohrküken* (2009)⁶⁷¹, deux comédies suivant les déboires d'un couple *a priori* mal assorti, constitué d'un machiste coureur de jupons et d'une directrice de crèche réservée. Ces deux films attirent au cinéma respectivement plus de 6 millions et plus de 4 millions de spectateurs⁶⁷². Bully Herbig, quant à lui, réalise par exemple *Der Schuh des Manitu* (2001) western parodique des productions allemandes des années 1960 qui comptabilise 12 millions de spectateurs en Allemagne, ou encore *(T)raumschiff Surprise* (2004)⁶⁷³, une parodie de film de science-fiction qui réunit 7 millions de spectateurs en salle⁶⁷⁴. Ces deux films sont produits par *Constantin Film*. Notons que ces plus grands succès des dernières années au box-office allemand⁶⁷⁵ n'ont pas été exportés en France, ce qui induit, nous le verrons, un biais de représentativité du cinéma allemand en France.

La diversification, la professionnalisation et le succès en salle de ce cinéma commercial indique alors, pour Eisenschitz, que le « *cinéma de grande consommation allemand* » est « *sauvé* »⁶⁷⁶. Par ailleurs, les propos de notre enquêté de l'*Ufa Cinema*, dont les productions sont avant tout destinées au public allemand, révèlent une vision du monde en termes de cinéma commercial standardisé, et donc « *sans spécificité* », et notamment sans spécificité allemande : « *Les films commerciaux tournés en Allemagne n'ont rien de particulier. Ils pourraient se passer n'importe où. Bien sûr la langue est l'allemand, mais ce ne sont pas des sujets allemands* ». La concurrence hollywoodienne sur le marché intérieur induirait ainsi, selon lui, de se plier à un schéma industriel prédéfini, de gommer les différenciations. Ces propos contrastent alors avec les propos de l'autre société phare de production de films commerciaux en Allemagne, *Constantin Film*, qui a notamment produit *La Chute* et *La Bande à Baader*, exportés à l'international, et qui précise ainsi un dédoublement de sa « *stratégie d'entreprise* », pour reprendre les termes de notre enquêté de Constantin : aux côtés des comédies populaires en Allemagne, Constantin s'engage également pour un cinéma commercial « *allemand* », dont les thématiques « *allemandes* » intéressent

⁶⁷⁰ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 201

⁶⁷¹ *Zweiohrküken* (traduction littérale française : « *Le poussin à deux oreilles* ») – 2009 – Til Schweiger – Comédie romantique

⁶⁷² Source : Site Internet « *Filmstart* » : <http://www.filmstarts.de/>

⁶⁷³ *Space Movie - La menace fantoche ((T)Raumschiff Surprise - Periode 1)* – 2004 – Michael Herbig – Comédie, Science-fiction

⁶⁷⁴ Source : Site Internet « *Filmstart* » : <http://www.filmstarts.de/>

⁶⁷⁵ Ces films figurent aux deux premières places du bilan du FFA 2009 (fourni directement par notre enquêtée du FFA à Berlin) pour les années 2000-2009 (p. 4) / Le rapport d'activité 2008, également fourni sur place par notre enquêtée, mentionnent également ces succès de box-office (p. 45).

⁶⁷⁶ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, op cit., p. 120

l'étranger. Notre enquêté de *Constantin* souligne ainsi que cette stratégie a permis de « *forger le visage du cinéma allemand en Allemagne et à l'international* ». Cette orientation de *Constantin* s'accompagne d'un discours de « *qualité allemande* » et de « *création* » infléchissant son orientation vers le cinéma d'auteur : en ce sens nous apparentons certaines réalisations de *Constantin* aux « divertissements de qualité » que nous présenterons par la suite.

II.3.1.2) L'École de Berlin comme cinéma d'auteur : catégorisation endogène et exogène

Le début des années 2000 voit en outre, au côté de la diversification du cinéma commercial, la solidification d'un cinéma d'auteur progressivement amalgamé sous l'appellation d'« École de Berlin » en Allemagne – dénomination, nous le verrons, qui se transforme en « nouvelle vague allemande » en France. Ces deux qualifications, originellement journalistiques⁶⁷⁷, sont progressivement adoptées d'une part partiellement par la sphère productive elle-même, d'autre part par la sphère d'exportation qui les utilise principalement comme marque de différenciation et de reconnaissance. Ils demeurent cependant partiellement exogènes car ils ne sont pas reconnus par l'intégralité des réalisateurs qui leur sont associés. La dénomination « École de Berlin » est en effet avant tout médiatique, née en 2001 sous la plume de deux critiques⁶⁷⁸. Ces derniers détectent l'émergence d'un cinéma d'auteur qui se détache du reste de la production allemande commerciale par les thématiques traitées, plus contemporaines, et par le traitement cinématographique employé, moins narratif, plus sobre et intimiste. Les films sont souvent mélancoliques et s'attachent à présenter une Allemagne contemporaine en proie à ses doutes. L'École de Berlin regroupe, au début des années 2000, principalement trois réalisateurs : Christian Petzold (*Contrôle d'identité*), Angela Schanelec (*Marseille*) et Thomas Arslan (*Ferien*). Les cinéastes ne revendiquent cependant pas ouvertement l'appartenance à une mouvance cinématographique commune. La naissance de cette appellation est alors significative d'une certaine forme d'opportunisme de la critique, qui après les années de « vaches maigres » du tournant [*Wende*], se saisit de l'émergence de films d'auteur de qualité et de leurs caractéristiques communes.

⁶⁷⁷ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op.cit, p.116

⁶⁷⁸ *Ibid*, p.84

> **Contrôle d'identité (Die innere Sicherheit) – 2002 – Christian Petzold – Drame – b.o (F) : 12 140**

Hans et Clara, anciens activistes de la mouvance d'extrême gauche de la Fraction Armée Rouge, vivent dans la clandestinité avec leur fille Jeanne depuis plus de 15 ans. Celle-ci, qui n'a jamais été à l'école, aspire à une vie ordinaire et noue, contre l'autorisation de ses parents, des contacts avec le monde extérieur. Alors que la famille s'apprête à fuir le Portugal pour s'installer durablement au Brésil, ces contacts mettent en péril sa sécurité. Hans, Clara et Jeanne sont contraints de retourner secrètement en Allemagne, où ils sont bientôt traqués par la police.

> **Marseille – 2005 – Angela Schanelec – Drame – b.o (F) : non renseigné**

Sophie, jeune photographe allemande, échange son appartement contre un studio d'étudiant à Marseille. Le film s'attache tout d'abord à suivre Sophie dans sa découverte de la cité phocéenne, au gré de ses rencontres aléatoires et de ses flâneries. Sophie, de retour en Allemagne, est de nouveau confrontée à ses sentiments pour le mari de sa meilleure amie. Devant cette situation sans issue, elle décide de repartir à Marseille.

> **L'imposteur (Falscher Bekenner) – 2006 – Christoph Hochhäusler – Drame – b.o (F) : 6 620**

Armin, 18 ans, peine à déterminer son avenir et ses aspirations futures. Cette quête de sens, confrontée à un environnement familial aseptisé et étouffant, le pousse à développer un monde parallèle où il se désigne en tant que criminel. Il s'attribue alors la paternité d'accidents ou de meurtres dont il est le témoin direct ou indirect, et rédige des lettres anonymes afin de reconnaître ces actes qu'il qualifie de « sabotage ». Il constate que ces actions, par leur retentissement médiatique notamment, ont des conséquences effectives participant de sa quête de sens dans un monde qu'il considère absurde.

Les films de l'École de Berlin sont à la fois regroupés pour leur appartenance à la mouvance auteuriste, pour leurs traitements et leurs thématiques proches. Le lien principal unissant ces cinéastes concerne la revendication d'un cinéma « indépendant », à l'écart des grandes firmes de production et de leurs formats standardisés, comme nous l'expose notre enquête de *235 Filmproduktion*. Elle indique notamment que le travail de *235 Filmproduktion*, par le biais du réalisateur Hans-Christian Schmid, est parfois relié à l'École de Berlin, mais que la délimitation de cette dernière demeure floue : l'analogie s'applique alors surtout aux méthodes de travail, qui accordent beaucoup de poids au développement du scénario et à sa mise en scène par son auteur. L'École de Berlin et la constellation de cinéastes qui lui sont rattachés se distinguent ainsi du paysage cinématographique allemand par cet attachement à la notion « d'auteur », qui les rapprochent également de leurs aînés du Jeune cinéma allemand.

Schanelec précise ainsi en 2001 qu'elle réfute la dramaturgie classique, et qu'elle s'intéresse avant tout aux mouvements naturels des corps et des objets, à la progression naturelle des histoires⁶⁷⁹. Cependant, le développement du cinéma d'auteur contemporain, contrairement au Jeune cinéma, ne repose pas sur un manifeste artistique préétabli : la

⁶⁷⁹ Interview de Schanelec dans *Revolver*, cité par Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 354

référence catégorielle relative à « l'École de Berlin » est, en ce sens, plus faible que celle du cinéma de patrimoine. En outre le cinéma d'auteur contemporain n'affiche pas activement un rapport critique et politisé à la société allemande actuelle : si ce cinéma se présente comme un cinéma de création artistique, il ne revendique pas, à l'instar du Jeune cinéma, un objectif « *contre-culturel* » au sein de l'espace public, pour reprendre les termes de Kluge.

Les réalisateurs cependant soulignent, dans de nombreuses interviews, leur sentiment d'appartenance commune à une génération d'auteurs, soulignant ainsi que cette catégorisation est partiellement acceptée par ses propres protagonistes. La renaissance du cinéma d'auteur, dont Schanelec, Köhler et surtout Petzold sont les principaux représentants, se caractérise ainsi selon Schanelec par une « *renaissance de la cinéphilie* » qu'elle décrit comme partagée par une génération, et par « *une curiosité pour le travail de l'autre* ». Elle précise que « *ce n'était pas quelque chose de naturel en Allemagne depuis la disparition du cinéma d'auteur allemand des années 1960 et 1970* »⁶⁸⁰. Les propos des réalisateurs traduisent ainsi une impression de communauté, renforcée par le fait que les réalisateurs aient fréquenté la même école de cinéma à Berlin, la DFFB, et ont été formé par les mêmes professeurs, notamment Harun Farocki, figure du cinéma expérimental. Ulrich Köhler indique ainsi que son estime du cinéma allemand en lui-même a été rehaussée lorsqu'il a découvert les films de Schanelec et de Petzold : « *Ce n'est que plus tard, lorsque j'ai découvert les films d'Angela ou de Christian Petzold, que je me suis mis à apprécier, mais aussi à espérer dans le cinéma allemand* »⁶⁸¹. Cette sémantique de l'espoir, de la confiance retrouvée par rapport à la catégorie même de cinéma allemand rejoint alors les logiques réconciliatrices de valorisation de soi détectées par le biais de l'étude de l'action des politiques publiques. La reconnaissance accrue de cette mouvance auteuriste, renforcée donc par l'appellation exogène « d'École de Berlin » participe alors d'une visibilité renforcée des processus de diversification du cinéma allemand, en Allemagne comme à l'étranger. La responsable de la FFA que nous avons interrogé indique ainsi que l'École de Berlin est une « *couleur supplémentaire de la diversité* » du cinéma allemand.

L'École de Berlin, une fois encore suite à ces logiques de cercles vertueux, s'institutionnalise alors à la fois comme catégorie critique et productive. Si elle n'est pas nécessairement reconnue comme « école » par les réalisateurs qui la composent, notamment

⁶⁸⁰ Interviews de Jacques MANDELBAUM, « Rencontre avec trois jeunes réalisateurs d'un cinéma allemand en embelli », in *Le Monde* du 18 février 2004 [avec Angela Schanelec, Ulrich Köhler, Christoph Hochhäusler]

⁶⁸¹ *Ibid*

parce qu'ils ne visent pas à transmettre un savoir-faire cinématographique spécifique, elle est cependant acceptée comme légitimation extérieure d'une conception commune du cinéma. La création en 1998 de la revue *Revolver* par des réalisateurs rattachés à l'École, dans l'optique de produire un outil de réflexion autour du cinéma d'auteur, tend également vers une institutionnalisation progressive de cette mouvance auteuriste, qui se dote d'un espace de réflexion autour de ses méthodes et de ses thématiques. De plus beaucoup de films de l'École de Berlin, comme l'indique Gras, utilisent la lumière du même chef opérateur, Reinhold Vorschneider, d'où une certaine harmonie atmosphérique soulignée par la presse : la lumière de l'École de Berlin est souvent opaque, sourde, voilée. De même les réalisateurs utilisent souvent les mêmes monteurs⁶⁸², et ont fréquemment recours à la même société de production, *Schramm Film*. Tous ces éléments participent alors d'une impression de constance et de concrétion esthétique.

L'École de Berlin se présente ainsi comme un fait de discours transitoire, une « identité non-identique » contradictoire, à la fois unifiée et diversifiée. Notre enquête de la Berlinale indique ainsi que l'École de Berlin n'existe pas « *en tant que telle* », qu'elle est avant tout une « *trouvaille de la presse* » qui joue sur les catégorisations, mais qu'elle correspond cependant à un « *travail commun* » qui se différencie du « *cinéma de popcorn* » et raconte de « *petites histoires lentes* » selon une dramaturgie « *non classique* ».

Ce cinéma d'auteur, à partir des années 2000, est ainsi de plus en plus reconnu par un public d'experts et de professionnels. Köhler souligne ainsi que le cinéma d'auteur est de plus en plus valorisé en Allemagne même, et que « *les choses commencent à bouger dans le bon sens* », tout en remarquant que ce « *cinéma de recherche* » doit être favorisé « *pour que le cinéma allemand regagne une place dans le monde* »⁶⁸³. Cette reconnaissance se traduit par sa visibilité accrue au sein des festivals de cinéma international. *Marseille*, de Schanelec, et *Schläfer* de Benjamin Heisenberg sont notamment sélectionnés dans la catégorie « un certain regard » du festival de Cannes, respectivement en 2004 et en 2003, tandis que *Jerichow* de Petzold est sélectionné pour la Mostra de Venise en 2008.

⁶⁸² Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 100

⁶⁸³ Interviews de Jacques MANDELBAUM « Rencontre avec trois jeunes réalisateurs d'un cinéma allemand en embelli », op cit.

> ***Schläfer* – 2005 – Benjamin Heisenberg – Drame – b.o (F) : non sorti en salles**

Johannes, biologiste, est chargé par les services secrets de surveiller Farid, un de ses collègues algérien, soupçonné d'être un espion dormant [*Schläfer*]. Johannes refuse, mais développe une relation amicale ambiguë avec Farid, mêlée de suspicion et de concurrence. Sa quête de reconnaissance sociale l'incite peu à peu à utiliser les éléments motivant sa défiance envers Farid pour l'écartier de ses projets professionnels.

> ***Jerichow* – 2009 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 5 057**

Thomas, renvoyé de l'armée, retourne à Jerichow, petite ville du nord-est de l'Allemagne, sur les rives de la Baltique. Désireux de repartir sur de nouvelles bases, il peine cependant à trouver du travail dans cette région de l'Allemagne lourdement touchée par le chômage. Il croise cependant la route d'Ali, restaurateur prospère, qui l'engage en tant que chauffeur. Ali est marié à Laura, avec qui Thomas entame bientôt une relation adultère. Laura et Thomas échafaude bientôt un plan afin de se défaire d'Ali et de maquiller son meurtre en suicide.

Les festivals, qui s'apparentent à une modalité spécifique de médiation culturelle à mi-chemin entre public d'experts et public profane, constituent en ce sens un vecteur singulier de popularisation cinématographique, que l'on pourrait qualifier de « popularisation festivalière ». Celle-ci s'apparente à une forme de réception experte du cinéma allemand à l'international. Les festivals, ainsi que les cérémonies de récompense de cinéma – comme les Oscars ou les Césars en France – établissent en effet un lien indirect entre ces deux types de public, en favorisant la visibilité de certains objets filmiques et en mettant l'accent sur leurs qualités esthétiques et cinématographiques auprès des spectateurs. La popularité festivalière peut éveiller la curiosité du public et l'orienter au sein d'une offre cinématographique hétéroclite et variée, mais ne détermine pas mécaniquement la pratique cinématographique. Ainsi la popularité festivalière et critique peut participer au processus de popularisation d'un objet ou d'un mouvement filmique, en favorisant son entrée dans ce que Sorlin appelle la « rumeur cinématographique ». Il s'agira ainsi de questionner cette popularité festivalière du cinéma allemand au sein de sa sphère de production et de réception.

Dans le cas de l'École de Berlin, la reconnaissance festivalière et la popularité critique s'accompagnent d'une diffusion de plus en plus visible dans les salles de cinéma, notamment en Allemagne et en France où son succès public se développe : les derniers films de Christian Petzold, *Barbara* (2012) et *Phoenix* (2014), ont par exemple attiré respectivement 150 000 et 200 000 spectateurs en salle en Allemagne⁶⁸⁴, ce qui constitue un succès pour des films d'auteur distribués sur un nombre d'écrans restreints. Ce succès témoigne d'autre part d'un mécanisme similaire à la popularisation du Jeune cinéma allemand dans les années 1970, puisque *Barbara* et *Phoenix* déploient des thématiques historiques, à l'encontre des motifs

⁶⁸⁴ Source : Site Internet « Filmstart » : <http://www.filmstarts.de/>

contemporains habituellement privilégiés par l'École de Berlin. D'autre part leur réception internationale est présentée comme un élément de leur valorisation en Allemagne même par nos enquêtés berlinois, qui soulignent tous la réception valorisée de cette mouvance auteuriste en France. L'exportation acquiert ainsi de nouveau des effets performatifs, et catalyse la popularisation de la mouvance auteuriste en Allemagne. La popularisation de cette dernière est ainsi transitoire, à mi-chemin entre public d'experts et grand public.

> **Barbara*** – 2012 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 292 000

En 1980 Barbara, médecin à Berlin-Est, est soupçonnée par les autorités de vouloir passer à l'Ouest. Elle est alors mutée dans une petite ville du Nord-Est de l'Allemagne, sur les bords de la Baltique. Sur place, Barbara est de plus en plus méfiante envers l'attitude ambiguë de son nouveau médecin-chef André, qu'elle soupçonne d'être un travailleur inofficiel [*IM : Inoffizieller Mitarbeiter*] de la Stasi en charge de la surveiller. Barbara ne sait comment interpréter les attentions et la confiance professionnelle que lui accorde André, qu'elle juge suspectes mais auxquelles elle n'est pas insensible. Parallèlement, elle planifie son évasion à l'Ouest par la Baltique avec son amant de la RFA, Jörg⁶⁸⁵.

> **Phoenix*** – 2015 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 170 000

Nelly, survivante de l'Holocauste, défigurée par son expérience des camps, revient chez elle à Berlin. Elle est la seule survivante de sa famille. Son amie Lene pense que le mari de Nelly, Johnny, l'a dénoncée à la Gestapo. Elle souhaite débiter une nouvelle vie en Palestine avec Nelly. Mais celle-ci refuse de croire Lene et cherche à retrouver Johnny. Lorsqu'elle reprend contact avec ce dernier, qui pense que sa femme est morte en déportation, il ne la reconnaît pas. Notant cependant la ressemblance entre la femme qui lui fait face et Nelly, il lui propose de la remodeler afin de perfectionner cette ressemblance dans le but de récupérer l'héritage de Nelly. Cette-dernière, qui renonce à exposer la vérité à son mari, accepte de jouer son propre rôle, par amour pour Johnny⁶⁸⁶.

Nos enquêtés berlinois indiquent notamment que l'École de Berlin, si elle traite de thématiques difficiles et peut, tout comme le Jeune cinéma des années 1970, être assimilée à un « cinéma du malaise », adopte un traitement, une forme filmique plus légère, plus aérée, moins pesante, d'où un abord potentiellement facilité pour les spectateurs. Cette accessibilité élargie constitue alors le premier élément de popularisation du Nouveau cinéma allemand.

II.3.1.3) L'émergence d'une voie médiane : la popularisation des divertissements de qualité

Dans le cas de la catégorie que nous appelons les « divertissements de qualité », cette popularité acquiert de plus un caractère consensuel, à la fois public et critique, allemand et international, qui semble constituer une nouveauté dans le cadre de la réception du cinéma d'Outre-Rhin.

⁶⁸⁵ Inspiré de la nouvelle d'Hermann BROCH, *Barbara*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1994

⁶⁸⁶ Inspiré du roman d'Hubert MONTEILHET, *Le retour des cendres*, Librairie Générale Française, Paris, 1996 et de la nouvelle d'Alexander KLUGE, « Une expérience d'amour » in *Chronique des sentiments*, Gallimard, Paris, 2003

Nous élaborons ici cette catégorie de « divertissements de qualité » en mettant en relation d'une part la définition de cette catégorie proposée par Kracauer, d'autre part les propos des protagonistes de la branche cinématographique quant aux caractéristiques de cette frange productrice. L'intérêt cognitif des « *divertissements de qualité* »⁶⁸⁷ est souligné par Kracauer comme palliatif aux logiques de l'industrie culturelle. Cette catégorisation, désigne alors des films pouvant présenter des qualités heuristiques supérieures aux productions purement commerciales, mais également aux films exclusivement artistiques, détachés de leur public et centrés sur une fonction symbolique et non matérielle du cinéma. Les divertissements de qualité se présentent ainsi comme un idéal-type wébérien permettant de souligner le dépassement de l'antagonisme du paysage cinématographique en Allemagne depuis la réunification.

Dans les années 1990, des sociétés de production s'engageant pour un cinéma commercial reposant sur des logiques du cinéma d'auteur voient le jour et revendiquent ce statut mixte afin de sortir de la crise productive.

La chef de file de ces sociétés est X-Film-Creative-Pool, créée en 1994 par trois réalisateurs : Tom Tykwer [*Cours, Lola, cours*], Wolfgang Becker [*Good bye Lenin !*], Dani Levy, et le producteur Stefan Arndt. Nous présentons ici principalement les objectifs de cette société de production, car elle se présente comme l'exemple paradigmatique de la catégorie idéal-typique des « divertissements de qualité ». Le site Internet de la firme traduit notamment son orientation mixte, et indique en page d'accueil un aphorisme en anglais: « *smart movies people want to see* »⁶⁸⁸ [*« des films intelligents que les gens ont envie de voir »*].

Wolfgang Becker, dans une interview relative à la naissance de la firme, expose alors la naissance de X-Filme comme une réponse collective et communautaire à la crise productive du tournant [*Wende*]. Les producteurs et réalisateurs, en ce temps d'« *égarement* », se sont alors régulièrement réunis afin de proposer des solutions « *constructives* » : « *1994 a été la pire année de l'histoire pour le cinéma allemand, aussi bien en termes de part de marché qu'en termes de contenus. [...] Quelques réalisateurs berlinois se retrouvaient régulièrement pour parler de ces difficultés – c'était en partie constructif, en partie aussi une chambre des pleurs. C'était aussi une période d'égarement qui a pris fin avec la fondation de X-Filme* »⁶⁸⁹. Les propos de Becker semblent alors caractéristiques de l'aspiration au travail collectif et au

⁶⁸⁷ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, op. cit, p. 45

⁶⁸⁸ Cf. « Profile », Site Internet de la société : [<http://www.x-filme.de/en/profile>]

⁶⁸⁹ Becker cité d'après Michael TÖTEBERG (Dir.), *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1999, repris sur le portail cinématographique Filmportal [<http://www.filmportal.de/>]

recentrement de la production au début des années 1990. Cette aspiration se traduit par un appel à la « reprise en main » de la production, formulé par différents protagonistes de la branche cinématographique. Face au marasme productif et réceptif, la proposition de X-Filme consiste alors à promouvoir le dépassement du cloisonnement entre cinéma d'auteur et cinéma commercial afin de réduire l'antagonisme du paysage cinématographique allemand du début des années 1990. Il s'agit de s'adresser, dès l'élaboration de l'objet filmique, à un public plus diversifié, plus mixte. Les producteurs et réalisateurs revendiquent alors le décroisement des formes cinématographiques comme un instrument de popularisation du cinéma allemand, un outil au service de sa reconnexion avec les spectateurs de cinéma. Son déploiement s'inscrit ainsi dans le contexte de la crise productive de la période de transition, et dans la rhétorique de reprise en main de la sphère cinématographique qui la caractérise. La production de « divertissements de qualité » doit favoriser l'adhésion d'un public élargi, tout en proposant à celui-ci des objets filmiques dotés d'un potentiel réflexif. Bellan décrit ainsi elle aussi « *l'aventure X-Filme* » comme une tentative pour trouver une « *troisième voie* » entre « *l'autisme des auteurs* » et le « *consensus commercial* »⁶⁹⁰.

Concrètement, cette double perspective, productive et réceptive, se traduit d'une part par une intégration des différents protagonistes de la production – producteurs, auteurs, réalisateurs, distributeurs etc – au sein d'une même institution, d'autre part par une réflexion sur la nature même de l'objet filmique, aux ambitions à la fois auteuristes et commerciales. L'intégration productive doit alors inclure, selon Stefan Arndt, les « *créatifs* » au cœur du « *raisonnement économique* »⁶⁹¹. La société a ainsi été créée suivant le modèle de la *United Artists* qui, en 1919, réunit Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks et D. W. Griffith afin d'associer à la fois les réalisateurs, les producteurs, les auteurs et les distributeurs au processus de production. Tout comme *United Artists*, *X-Filme* se présente ainsi comme une coopérative autonome, indépendante des grands studios de production. Il s'agissait de lutter contre l'isolation des différentes instances de production. L'objectif affiché de la création de X-Filme est ainsi de rassembler les forces des différents professionnels de la branche cinématographique allemande afin de contrecarrer la crise productive de la *Wende*. Tykwer évoque ainsi une « *émulation* » et une « *alliance* » entre les différentes forces productives, et

⁶⁹⁰ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 147

⁶⁹¹ Arndt cité par Vincent DE FELIGONDE, « X Filme Creative Pool, la renaissance du cinéma allemand » in *Les Echos* du 8 octobre 2003

présente le travail de X-Filme comme un engagement envers le public allemand « *désormais prêt à voir des films allemands ambitieux* »⁶⁹².

Cette conception s'accompagne d'une analyse de l'objet filmique en termes de popularité *a priori* : il s'agit de proposer aux spectateurs des motifs qui sont déjà susceptibles de l'interpeller, et de se conformer à ses attentes préformées. En ce sens la philosophie de X-Filme, et plus largement de la branche des divertissements de qualité, située dans une approche commerciale caractéristique des mécanismes de calcul de l'effet de l'industrie culturelle. Le spectateur – allemand comme international – serait alors inclus au sein même du processus productif, en amont de celui-ci, d'où la parenté affichée avec un cinéma « commercial ». La rencontre avec la forme filmique doit cependant favoriser sa réflexion et l'amener à développer ses capacités cognitives, fonction souvent revendiquée par le cinéma d'auteur et d'art et d'essai. Cette double prise en compte de la catégorie de spectateur – en amont et en aval de son interaction avec l'objet filmique – caractérise ainsi la mixité de ce mouvement productif, qui se présente, au sein du paysage cinématographique allemand, comme une forme nouvelle de communication avec le public de cinéma. X-Filme produit alors successivement les deux succès les plus marquants du cinéma allemand à l'étranger au tournant du millénaire : *Cours, Lola court* (1998) et *Good bye Lenin !* (2003), qui constituent alors des dates-scansions pour la revalorisation du cinéma allemand à l'étranger. La date de 1998 est ainsi souvent citée par les professionnels de la branche cinématographique, comme l'acte de naissance officiel du Nouveau cinéma allemand : « *Nous sommes entrés dans l'histoire (du cinéma). [...] Le 20 août 1998 est devenu une date significative : Cours, Lola, cours est sorti avec 208 copies, a été vu la première semaine par 360 000 spectateurs et a rejoint d'emblée la troisième place au box-office* »⁶⁹³.

L'ambition affichée de X-Filme, à sa création, semble alors orientée vers un engagement en faveur d'un cinéma spécifiquement allemand, destiné à combler, selon les dires de Tykwer notamment, les attentes des spectateurs allemands en termes de « *films allemands exigeants* » : « *Au cinéma, le public est prêt à voir aussi des films allemands exigeants. Et nous sommes tenus de leur livrer pour être aussi à la hauteur des prétentions que nous proclamons. Maintenons, nous avons cette chance* »⁶⁹⁴. Les matériaux filmiques travaillés sont alors présentés comme des « thèmes allemands » destinés non seulement à

⁶⁹² Becker cité d'après Michael TÖTEBERG (Dir.), *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films, op cit.*, repris sur le portail cinématographique Filmportal [<http://www.filmportal.de/>]

⁶⁹³ Présentation de X-Filme sur le portail cinématographique Filmportal [<http://www.filmportal.de/thema/x-filme>]

⁶⁹⁴ Tykwer cité d'après Michael TÖTEBERG (Dir.), *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films, op cit.*, repris sur le portail cinématographique Filmportal [<http://www.filmportal.de/>]

satisfaire aux besoins des spectateurs allemands, mais aussi à trouver un écho à l'international. Ainsi les réalisateurs que nous relions à cette catégorie des divertissements de qualité, à l'instar des déclarations de X-Filme, affichent un rapport renouvelé, différent, plus direct à la notion même de représentativité de l'Allemagne – notamment par rapport au Jeune cinéma allemand des années 1970. La volonté plus ou moins revendiquée de « faire » du cinéma spécifiquement allemand est alors présentée selon une logique, ici encore, mixte : le caractère allemand des productions découlerait d'une part de l'intérêt personnel des réalisateurs et producteurs, qui puisent dans la société qui les entoure des thématiques les interpellant⁶⁹⁵, d'autre part de la curiosité spectatorielle en amont pour ces thématiques. Arndt indique ainsi une volonté généralisée de traiter des matériaux « authentiques », « qui se passent en Allemagne ou ont à voir avec l'Allemagne, mais fonctionnent dans le monde entier »⁶⁹⁶, et compare les matériaux de *Cours, Lola, cours* et de *Good bye Lenin !*, l'un se déroulant dans le Berlin contemporain et dynamique, l'autre traitant de la transition de la période de la chute du Mur, aux matériaux « neutres » de la « vague des comédies » du tournant [*Wende*]. Il s'agit ainsi, notamment par le biais de l'augmentation des budgets, d'être capable de mettre en scène des « films allemands » susceptibles d'interpeller l'international par leur universalité : « Grâce à cette constellation, nous pouvons aussi imposer des sujets plus difficiles, des histoires qui dépassent le quotidien et peuvent aussi être comprises dans le monde entier. Avec des budgets oscillant entre trois et cinq millions d'euros, on doit pouvoir raconter des histoires qui intéressent aussi d'autres pays »⁶⁹⁷. Arndt rejoint l'argument développé par Eichinger au début des années 1990 : l'apport financier permet de réaliser des films significatifs par rapport à l'Allemagne, mais capables de toucher un public international.

Ainsi la germanité des matériaux filmiques est également un moyen de faciliter l'adhésion non seulement du public allemand, mais aussi du public international, tous deux « avides » de films mettant en scène une spécificité allemande. Le cinéma allemand, s'il affiche sa différence, sa spécificité, et valorise son ancrage sociétal germanique, suscite un intérêt populaire. La spécificité recherchée des divertissements de qualité se situe alors dans la lignée des logiques d'industrie culturelle qui, rétroactivement, prennent en compte l'effet de l'exportation pour mettre en place et traiter leurs réalisations. La germanité devient ici un

⁶⁹⁵ Les dossiers de presse des films de X-Filme témoignent notamment de cette interpellation du contexte social. Dans le dossier de presse de *Good bye Lenin !*, le réalisateur Wolfgang Becker et son co-scénariste, Bernd Lichtenberg, exposent tous deux leurs souvenirs de jeunesse de Berlin Est, en tant que Berlinoises de l'Ouest, le décalage ressenti notamment, et les présentent comme des inspirations pour le scénario du film.

⁶⁹⁶ Arndt cité d'après Michael TÖTEBERG (Dir.), *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*, op cit., repris sur le portail cinématographique Filmportal [<http://www.filmportal.de/>]

⁶⁹⁷ *Ibid*

indice d'individuation de l'objet filmique garantissant sa visibilité et son succès à l'international, comme l'expose Arndt : « *Pour exister, le cinéma allemand ne doit pas singer Hollywood mais raconter des histoires mettant en avant les particularités culturelles de l'Allemagne : raisonnement économique* »⁶⁹⁸. Comme l'expose Cooke, les protagonistes de X-Filme sont alors caractéristiques d'une tendance du paysage cinématographique allemand à « *marier les impératifs du marché et du système de subvention allemand avec leur propre agenda esthétique* »⁶⁹⁹. Il remarque d'autre part que la germanité recherchée des productions de X-Filme se tourne alors naturellement vers des « *histoires allemandes* » cependant « *transposables* » à l'international, et souvent liées en ce sens à l'histoire récente du pays, qui constitue un « *argument de vente clé sur le marché international* »⁷⁰⁰.

Ainsi les attributs de cette germanité populaire – connue, reconnue et surtout reconnaissable – se concentrent alors autour de certaines thématiques déterminées, qui tendent à la répétition et à la redondance, et s'apparentent aux motifs cinématographiques sociologiquement significatifs de Kracauer, à la fois en amont et en aval de la production. La branche productive des divertissements de qualité semble notamment se spécialiser dans la mise en scène de l'histoire récente de l'Allemagne et souligne fréquemment les possibilités narratives et thématiques ouvertes par ces matériaux historiques, à l'instar de Wolfgang Becker qui présente le déroulement du scénario de *Good bye Lenin!* comme moyen de déployer une histoire sur « *l'amour d'un fils pour sa mère* »⁷⁰¹. La prédilection des réalisateurs pour l'histoire allemande se déploie alors selon une forme sérielle qui traduit en outre la signification sociale de ces motifs en Allemagne comme à l'étranger, selon l'analyse circulaire développée par Kracauer autour de la popularité des motifs filmiques.

Les divertissements de qualité incluent alors, dans cette optique, toute une série de films historiques : *Good bye Lenin!* (2003), *La Chute* (2004), *La Vie des autres* (2007), *La Bande à Baader* (2008), déjà cités, mais aussi *Sophie Scholl – Les derniers jours* (2005), *Hannah Arendt* (2013) et, plus récemment, *D'une vie à l'autre* (2014), *De l'autre côté du mur* (2014) ou encore *Le Labyrinthe du silence* (2015).

⁶⁹⁸ Arndt cité par Vincent DE FELIGONDE, « X Filme Creative Pool, la renaissance du cinéma allemand » in *Les Echos* du 8 octobre 2003

⁶⁹⁹ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, op cit., p. 43

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 43

⁷⁰¹ Becker cité par Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, op cit., p. 43

> ***Sophie Scholl – Les derniers jours (Sophie Scholl – Die letzten Tagen)* – 2006 – Marc Rothemund – Drame, Historique, Biopic – b.o (F): 103 175**

A Munich, en 1943, un groupe d'étudiants menés par Hans et Sophie Scholl forme un mouvement de résistance pacifique contre le pouvoir nazi. Arrêtés par la Gestapo suite à une distribution de tracts, Hans et Sophie sont emprisonnés puis exécutés. Le film suit principalement les derniers jours de Sophie qui exprime son point de vue et les raisons de son engagement, tout d'abord lors de son interrogatoire par un agent de la Gestapo puis lors de son procès.

> ***Hannah Arendt* – 2013 – Margarethe von Trotta – Biopic, Drame – b.o (F): 347 000**

En 1961, la philosophe juive allemande Hannah Arendt est envoyée à Jérusalem par le *New Yorker* pour couvrir le procès d'Adolf Eichmann, un des principaux responsables de la mise en œuvre de la solution finale relative à l'extermination des Juifs. Confrontée aux propos d'Eichmann pendant son procès, Arendt élabore sa théorie de la « banalité du mal » : la faculté de penser chez les dignitaires fascistes soumis à l'autorité serait peu à peu gelée, annihilée. Cette théorie, qui questionne la notion de responsabilité individuelle, provoque une controverse publique qui se répercute également au sein du cercle familial et amical d'Arendt, de plus en plus isolée.

> ***D'une vie à l'autre (Zwei Leben)* – 2014 – Georg Maas – Drame – b.o (F): 141 000**

En 1990, un avocat allemand demande à Katrine, qui vit en Norvège, de témoigner dans un procès contre l'État norvégien au nom des « enfants de la honte », nés pendant la Seconde Guerre mondiale de soldats allemands et de mères norvégiennes. Katrine, née d'une de ces unions mixtes, est en effet placée à sa naissance par les autorités nazies dans un orphelinat réservé aux enfants aryens [*Lebensborn*], situé plus tard sur le territoire de la RDA. Katrine parvient à s'échapper à l'Ouest et à rejoindre sa mère en Norvège. En 1990 cependant elle refuse de témoigner : peu à peu des secrets du passé, liés à la Stasi et à la situation personnelle de Katrine, refont surface.

> ***De l'autre côté du mur (Westen)* – 2014 – Christian Schwochow – Drame – b.o (F): 73 260**

A la fin des années 1970, Nelly décide de fuir la RDA avec son fils. Avant d'accéder à une vie nouvelle à l'Ouest, la mère et le fils séjournent dans un camp de réfugiés de l'Est. Dans cette zone de transit, ils sont confrontés à des conditions de vie difficiles, ainsi qu'à une surveillance constante des autorités alliées, méfiantes envers les relations supposées des réfugiés de la RDA avec l'URSS soviétique. Le film s'attache, par le biais de l'histoire de Nelly, à exposer une période de transition entre deux systèmes politiques.

> ***Le Labyrinthe du silence (Im Labyrinth des Schweigens)* – 2015 – Giulio Ricciarelli – Historique, Drame – b.o (F): 336 000**

En 1958, le jeune procureur Johann Radmann, interpellé par le témoignage d'un ancien détenu d'Auschwitz ayant reconnu un de ses anciens bourreaux en la personne d'un maître d'école, décide de réunir des preuves contre les anciens fonctionnaires du camp. Soutenu par le procureur général Fritz Bauer, son objectif est de mettre en place le premier procès allemand contre des crimes nazis. Sa quête de vérité se heurte à une classe politique et à une opinion publique encore hostile, favorable à l'oubli de ces crimes. La recherche de justice se mue chez le jeune homme en obsession, le coupant peu à peu de ses proches. L'instruction aboutit cependant en 1963 à l'ouverture du procès de Francfort.

La reconnaissance populaire internationale est ainsi présentée comme un objectif affiché, complémentaire à la reconnaissance populaire en Allemagne, et pensé dès la mise en place de la production. Ainsi l'émergence de cette troisième voie induit un rapport renouvelé entre popularisation et germanité filmique, celle-ci étant revalorisée comme motif filmique potentiellement vecteur de succès, à la fois en Allemagne et à l'international. L'essor de cette

frange productive dans le courant des années 1990, introduit ainsi, à notre sens, une configuration inédite dans les rapports entre le cinéma allemand et les spectateurs de l'espace public allemand et international. Si les mécanismes de cercles vertueux entre exportation et production reflètent ceux du Jeune cinéma allemand des années 1970, les professionnels de la branche n'entretiennent pas un rapport *a priori* critique à cette germanité mais l'abordent au contraire comme un élément clef du processus de production, et selon des logiques à la fois personnelles et collectives.

Si « l'aventure X-Filme » se présente comme l'exemple paradigmatique de la frange des divertissements de qualité, d'autres sociétés de production voient le jour après la réunification et s'orientent vers une philosophie mixte proche de celle de X-Filme. Fatih Akin, réalisateur allemand d'origine turque, revendique également une volonté de produire un cinéma d'auteur cependant populaire et commercial⁷⁰² : il crée notamment en 2004 sa propre société de production *Corazon International*, destinée à favoriser le financement et la mise en place de ses projets artistiques.

Les films de Fatih Akin, *Head on* (2004), *De l'autre côté* (2007) ou encore *Soul Kitchen* (2010), présentent cependant, selon les dires même de leur réalisateur, une autre forme de germanité, pluriculturelle. Tout comme les réalisateurs de X-Filme, Fatih Akin revendique sa volonté de faire du « cinéma allemand » destiné d'une part à évoquer des thématiques qui lui tiennent à cœur, d'autre part à correspondre à un intérêt international tourné vers le pluriculturalisme. Akin réaffirme ainsi régulièrement son statut de « cinéaste d'Allemagne » : « *Je suis allemand. Je suis né ici, j'ai grandi ici, c'est mon pays. Je suis un cinéaste d'Allemagne et je veux faire du cinéma allemand* »⁷⁰³. Par ses déclarations d'intention et son appréhension mixte de l'objet filmique, Fatih Akin peut ainsi, selon nous, être inclus au sein de la catégorie des « divertissements de qualité ».

⁷⁰² Volker BEHRENDTS et Michael TÖTEBERG (dir.), *Im Clinch : die Geschichte meiner Filme – Fatih Akin*, *op cit.*, 2011

⁷⁰³ Interview d'Akin in Odile BENYAHIA-KOUIDER, « Chez Fatih, cuisine allemande » in *Le Nouvel observateur* du 11 mars 2010

> ***Head-On (Gegen die Wand)* – 2004 – Fatih Akin – Drame, Romance – b.o (F): 121 000**

Cahit, quadragénaire allemand d'origine turque, mène une vie d'errance, traversée par la drogue et l'alcool à Hambourg. Dépressif, il rencontre à l'hôpital, après une tentative de suicide, la jeune Sibel, également d'origine turque, qui a elle-même simulé une tentative de suicide afin d'échapper au carcan familial. Sur l'instance de Sibel, Cahit accepte de l'épouser : ce mariage blanc doit permettre à Sibel d'acquiescer sa liberté individuelle. Peu à peu, les deux époux éprouvent des sentiments l'un envers l'autre, et Cahit retrouve un sens à son existence. Cette sérénité naissante est cependant compromise lorsqu'il tue accidentellement un homme lors d'une bagarre dans un bar.

> ***De l'autre côté (Auf der anderen Seite)* – 2007 – Fatih Akin – Drame – b.o (F): 435 000**

Nejat, professeur de littérature allemande à Hambourg décide, après la mort de sa belle-mère, de retrouver sa fille Ayten, restée en Turquie, qu'elle soutenait financièrement. Arrivée à Istanbul, Nejat change de vie et ouvre une librairie de littérature allemande. Parallèlement, Ayten, activiste politique opposée au régime, fuit la Turquie et arrive à Hambourg. Elle entame une relation amoureuse avec Lotte, une jeune Allemande. Arrêtée lors d'un contrôle d'identité, elle est reconduite à la frontière. Lotte décide alors de partir à Istanbul sur les traces d'Ayten. Le film, entre Allemagne et Turquie, suit ainsi le destin croisé de ces personnages – ainsi que de Susanne, la mère de Lotte.

> ***Soul Kitchen* – 2010 – Fatih Akin – Comédie, Drame – b.o (F): 278 000**

Zinos dirige un petit restaurant, le *Soul Kitchen* dans un quartier ouvrier de Hambourg. Il engage un nouveau chef, Shayn, adepte d'une cuisine élaborée et fantasque : peu à peu, le *Soul Kitchen* se transforme en un lieu phare de la scène *underground* de Hambourg. Cependant Zinos, de plus en plus déprimé par l'absence de sa petite amie Nadine, partie travailler à Shanghai, décide de la rejoindre. Il laisse alors la gestion du restaurant à son frère Ilias, fraîchement sorti de prison, irresponsable et immature. Ilias perd la propriété du restaurant au jeu, tandis que Zinos, qui a contracté une hernie discale qu'il ne peut soigner à cause d'une sécurité sociale défailante, constate en outre que Nadine a refait sa vie à Shanghai. Les deux frères parviennent cependant, grâce notamment à leur bande d'amis, à récupérer la gestion du *Soul Kitchen*.

En outre, nous l'avons évoqué, l'approche commerciale de *Constantin Film*, principalement sous la houlette du producteur Bernd Eichinger, tend à développer – aux côtés de films purement commerciaux – une branche productive orientée vers la production de films « exigeants » et « importants » par rapport à l'Allemagne, pour reprendre les termes d'Eichinger⁷⁰⁴. En ce sens, ces productions – notamment *La Chute* et *La Bande à Baader* – correspondent également à notre catégorisation idéal-typique de la frange productive des divertissements de qualité.

D'autres sociétés de production « moyennes », prônant cette troisième voie, ont également vu le jour depuis la réunification⁷⁰⁵. Citons, à titre d'exemple, la société *Sabotage*

⁷⁰⁴ Eichinger cité par Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 326 [Interview accordée au *Tagespiegel* en date du 14/06/2002]

⁷⁰⁵ Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 333

Films GmbH, née en 2002, qui revendique une orientation « art et essai »⁷⁰⁶ [*Arthouse-Filme*]. La forme des films art et essai [*Arthouse-Filme*] est différente du cinéma d'auteur, dans le sens où elle ne repose pas sur la fusion entre réalisateur et scénariste, mais elle se positionne dans une logique expérimentale et artistique. Karsten Aurich, le producteur de *Sabotage Films GmbH*, explique ainsi que l'objectif de la société est de produire des films d'art et d'essai fonctionnant selon une logique émotionnelle, et ce afin de se détacher d'un cinéma trop « intellectuel », trop froid, car les films émotionnels « trouvent toujours leur public »⁷⁰⁷. La lecture d'un scénario doit, de plus, lui permettre de saisir cette « émotionnalité » et de percevoir directement une stratégie marketing capable de rendre le film visible pour un spectateur au sein d'une offre cinématographique multiple : « Nous avons besoin d'une approche qui a ensuite des effets sur le marketing. Quand je lis un scénario aujourd'hui, je fais certes attention à l'émotion, mais je me pose aussi une question décisive : "Comme vais-je faire plus tard la promotion de ce film pour que les gens décident de donner 7 euros pour ce film, alors que dix films nouveaux sortent chaque semaine ?" »⁷⁰⁸. *Sabotage-Films* a notamment produit *The Edukators*, premier film allemand à être sélectionné au festival de Cannes en 2004 depuis 11 ans, et *Berlin Calling* (2008). *Berlin Calling*, non distribué dans les salles françaises, a été présenté au festival de Locarno en 2008 et a obtenu le prix du public Arté 2010 du « meilleur film ». Il a bénéficié, en cette qualité, d'une diffusion télévisuelle renforcée sur la chaîne franco-allemande – deux diffusions, en 2010 et en 2013⁷⁰⁹.

> Berlin Calling – 2008 – Hannes Stöhr – Drame, Musical – b.o (F) : non sorti en salles

Sous le nom de scène de DJ Ikarus, Martin Karow, compositeur et producteur de musique électronique berlinois, enchaîne les succès et les tournées mondiales. Sa dépendance à la cocaïne et à la kétamine l'entraîne cependant en cure de désintoxication dans un hôpital spécialisé, où il est confronté aux conséquences de cette dépendance sur son manque d'inspiration artistique. Martin s'obstine alors autour de la production de son nouvel album, tout en éprouvant de plus en plus de difficultés à lutter contre son addiction.

⁷⁰⁶ La catégorie *Arthouse-Filme* est généralement traduite par « art et essai ». Si les deux expressions peuvent effectivement être considérées comme équivalentes, la spécificité de la catégorie « art et essai » française est liée à son institutionnalisation par l'AFCAE (Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai), qui conditionne une catégorisation spécifique des films et, par la suite, oriente leur circuit de distribution. La catégorie « art et essai » acquiert ainsi en France une fonction performative que ne renferme par la catégorie de *Arthouse*. Nous reviendrons par la suite sur cette spécificité française et son impact sur la circulation et la catégorisation du cinéma allemand en France. Nous utiliserons ainsi par la suite le terme « art et essai », mais en précisant entre crochets sa référence à la sémantique allemande dans le cadre de la sphère de production et d'exportation allemande [*Arthouse*].

⁷⁰⁷ Aurich cité in Beatrice OTTERSBAACH et Thomas SCHADT (Dir.), *Filmproduzentenbekenntnisse*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Constance, 2010, p. 38

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 38

⁷⁰⁹ Cf. Site de présentation du film : [<http://www.berlin-calling.de/de/category/blog-kategorien/berlin-calling-worldwide>]

> *The Edukators (Die fetten Jahre sind vorbei)* – 2005 – Hans Weingartner – Drame, Action, Judiciaire – b.o (F) : 75 800

The Edukators est un groupe de jeunes activistes composés de Jule, Peter et Jan. En révolte contre les inégalités sociales, le groupe s'introduit la nuit dans les riches villas berlinoises, opère des actions de détournement de mobiliers, en laissant une lettre aux propriétaires les avertissant que « les années de vaches grasses sont passées » [*Die fetten Jahre sind vorbei*]. Une nuit, leur action dégénère, et ils kidnappent le propriétaire d'une villa visitée. Ce dernier leur expose alors par la suite son passé socialiste, et son amitié avec le leader du mouvement étudiant allemand, Rudi Duschke. Si le dialogue s'instaure entre l'otage et ses kidnappeurs, leur relation demeure cependant ambigüe.

Les formes du paysage cinématographique, au terme de ce tour d'horizon non-exhaustif, témoignent ainsi d'une diversification généralisée de ce paysage, désormais enrichi d'une troisième frange productive mixte, à cheval entre cinéma commercial et populaire :

> Le renouvellement du cinéma d'auteur, amalgamé sous le terme générique d'École de Berlin, constitue une nouvelle palette productive et esthétique de ce paysage, tout comme la diversification du cinéma commercial, décloisonné de la catégorie des comédies relationnelles, favorise un élargissement de l'espace des possibles productifs et des vraisemblables filmiques, pour reprendre les termes de Metz.

> Les films et les cinéastes, au sein de cette perspective formelle du Nouveau cinéma allemand présentée selon une logique idéal-typique, occupent alors des positions parfois intermédiaires entre les catégories : Fatih Akin par exemple est souvent présenté comme un réalisateur de films d'auteur – notamment par rapport à la cohérence de ses thématiques et de son traitement filmique original –, mais son orientation également commerciale le place selon nous dans la catégorie des divertissements de qualité. Il s'apparente alors à une forme « auteuriste commerciale », tandis que l'orientation initialement commerciale de certaines productions de *Constantin Film*, également positionnées au sein des divertissements de qualité, les rapprochent d'une forme « commerciale auteuriste ».

> Par ailleurs ces formes entretiennent un rapport diversifié à l'exportation : alors que les films purement commerciaux ne passent pas la frontière, les films d'auteur et l'École de Berlin acquièrent progressivement une popularité festivalière et experte qui peut *potentiellement* se répercuter sur sa popularisation auprès du grand public. Les divertissements de qualité, quant à eux, constituent le vivier principal de la cinématographie allemande visible à l'international : nous verrons alors en quoi son orientation vers les motifs historiques participe de la formation d'une niche spécialisée du cinéma allemand sur le marché du film français. Il s'agira alors notamment de comparer la réception de ces « divertissements de qualité historiques » à ceux des années 1970 qui, nous l'avons vu,

constituaient quant à eux la principale source de visibilité du Jeune cinéma allemand à l'international.

Il s'agira ainsi de déterminer en quoi ces catégorisations commerciales, auteuristes et mixtes influencent non seulement l'exportation du cinéma allemand en France, mais aussi sa perception par les spectateurs français. Le positionnement des différents films au sein du paysage cinématographique conditionnent en effet la forme de leur passage en France.

II.3.2) Thématiques et motifs significatifs du cinéma allemand contemporain

L'exemple des thématiques historiques indique que le paysage cinématographique allemand se dessine ainsi peu à peu autour de certains motifs émergents, qui se solidifient progressivement et deviennent de plus en plus visibles. Nous proposons désormais une présentation de ces motifs, présentation qui constitue le deuxième pan de l'étude du paysage cinématographique contemporain.

La modélisation idéal-typique wébérienne que nous allons désormais déployer correspond ainsi au questionnement suivant : quels sont les motifs qui, par leur sédimentation, témoignent d'un désir spectatorial populaire et, dans le même temps, alimentent et fixent cette popularité, selon la logique de circularité développée par Kracauer? Quels motifs pourrait-on qualifier de « vecteurs de popularité » du Nouveau cinéma allemand ?

Ces motifs populaires constituent ainsi un analyseur privilégié des tendances sociétales allemandes à trois niveaux : ils réfléchissent d'une part les préoccupations des acteurs de la branche cinématographique ; d'autre part les désirs spectatoriaux ; ils correspondent enfin également aux intérêts et mécanismes opportunistes de l'industrie culturelle. Le rapport entre cinéma, visions du monde spectatorielles et société allemande peut alors être appréhendé par ces trois biais différents grâce à l'étude de ces motifs filmiques. Ces derniers se présentent en ce sens comme un reflet troublé de l'Allemagne contemporaine au sens de Kracauer. Nous dégageons ici, non exhaustivement, trois motifs principaux : la vie quotidienne, le multiculturalisme, et enfin les motifs historiques.

II.3.2.1) Vie quotidienne et décors contemporains : problématiques relationnelles et quête identitaire

La vie quotidienne et les sujets contemporains constituent le premier motif significatif du paysage cinématographique actuel. Ils sont principalement mis en scène par le cinéma d'auteur de l'École de Berlin et par le cinéma commercial, selon des modalités et des traitements diversifiés.

Plusieurs thématiques sont alors mises en avant : la quête d'identité, la vie de couple et le passage à l'âge adulte. L'École de Berlin s'attache notamment à présenter la quête identitaire de ses personnages au sein d'une Allemagne contemporaine, selon une approche que Gras qualifie de « *behaviouriste* »⁷¹⁰. Gras souligne ainsi que les différentes générations de l'École, Petzold, Hochhäusler et Heisenberg, mais aussi les plus jeunes cinéastes comme Köhler ou Wincker présentent des « *personnages à la recherche d'eux-mêmes* » qui ont du mal à trouver leur place au sein d'une société allemande en mutation. Dans *Yella* (2009) notamment, de Petzold, l'héroïne quitte sa petite ville sinistrée d'Allemagne de l'Est pour trouver un travail à l'Ouest : sa recherche d'une vie meilleure se heurte alors à la dureté du monde du travail. *Schläfer* (2005), de Heisenberg, relate sous une forme déconstruite l'expérience d'un jeune homme qui, chargé par son employeur d'espionner un collègue, refuse mais développe une relation ambiguë à ce dernier, qui débouche sur une quête de reconnaissance mêlée de concurrence sociale. Angela Schanelec, quant à elle, présente la vie dans les grandes villes dans leur quotidien banal, notamment avec *Marseille* (2005), qui suit l'errance d'une jeune femme et ses rencontres aléatoires au cœur du Sud de la France.

> *Yella* – 2009 – Christian Petzold – Drame, Thriller – b.o (F) : 2 698

Yella, confrontée aux névroses de son mari - dont l'entreprise a fait faillite - et à ses dettes, décide de quitter sa petite ville d'Allemagne de l'Est, où les perspectives d'emploi sont rares, pour trouver un travail à l'Ouest, dans la région de Hanovre. Sur place, elle est embauchée dans une grande firme en tant qu'assistante d'un jeune cadre financier, Philipp, dont elle devient l'assistante et la maîtresse. Elle est rapidement confrontée aux jeux de pouvoir et aux mensonges de son nouveau monde du travail. En outre son ancienne vie refait surface : son mari tente de la convaincre de revenir vivre avec lui, tandis qu'elle est sujette à des hallucinations sonores renvoyant à son passé.

La question de la famille en crise est aussi une des thématiques souvent mises en avant par l'École de Berlin, ainsi que les versions détournées des « *coming of age films* », pour reprendre les termes de Gras, c'est-à-dire les films allemands classiques « *consacrés aux difficultés des adolescents qui doivent normalement, après avoir surmonté leurs épreuves,*

⁷¹⁰ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, op cit., p. 94

retrouver le chemin de la vie adulte »⁷¹¹. *L'imposteur* de Hochhäusler (2006), suit notamment les traces d'un adolescent de 18 ans qui, étouffé par ses parents et par l'ennui de son quotidien, rédige des lettres anonymes afin de se faire reconnaître en tant que criminel, assumant la paternité d'actes qu'il n'a pas commis.

L'École de Berlin s'attache ainsi aux difficultés de la jeunesse et de la vie de couple, thèmes de prédilection des films commerciaux, qui traitent ces thématiques selon des modalités cependant plus humoristiques, proches du genre de la comédie romantique. Les films de Doris Dörrie par exemple, sont des comédies de trentenaires qui, selon Nicodemus, sont typiques de l'esprit du temps [*Zeitgeist*] du tournant [*Wende*] et du début des années 2000⁷¹², car ils s'attachent principalement aux doutes des personnages féminins et à leur quête de sens. *Nackt* (2002)⁷¹³ met par exemple en scène les problèmes relationnels de trois couples de Berlinoïses à l'aube du nouveau millénaire. Ces comédies relationnelles sont également représentées, nous l'avons évoqué, par les films de Til Schweiger. *Cours, Lola cours*, film phare des divertissements de qualité, s'attache également à la jeunesse allemande, sous l'angle de l'énergie et de la modernité.

La mise en scène du quotidien par le cinéma commercial s'oppose alors à la mélancolie et la lenteur qui se dégagent des films de l'École de Berlin. Certains commentateurs évoquent à cet égard une vision particulière de l'Allemagne, « *banale, grise et sombre* »⁷¹⁴. Selon Gras, qui se base sur une interview d'Ulrich Köhler, ces films du quotidien allemand cherchent avant tout à « *redonner une image de l'Allemagne* »⁷¹⁵, « *forger une image de l'Allemagne nécessaire à son futur réfléchi* »⁷¹⁶. Selon Gras, ce sont avant tout les films de Petzold qui constituent un « *cinéma ethnographique dans sa propre culture* »⁷¹⁷ : le réalisateur déploie une cinématographie marquée par des paysages et des décors contemporains très diversifiés qui correspondent, pour reprendre les termes de Gras, à l'exploration d'un « *habitat allemand d'aujourd'hui* », car ils décrivent « *la fonctionnalité des immeubles ultramodernes du capitalisme allemand, verre et métal, la solitude glacée des appartements dépouillés que peuplent les protagonistes de la jeune bourgeoisie aisée* »⁷¹⁸.

⁷¹¹ *Ibid*, p. 90

⁷¹² Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, *op cit.*, p. 347

⁷¹³ *Nackt* (Traduction littérale : « Nu ») – 2002 – Doris Dörrie – Comédie dramatique

⁷¹⁴ Christina Nord, critique de cinéma allemande, cité par Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, *op cit.*, p. 121

⁷¹⁵ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, *op cit.*, p. 123

⁷¹⁶ *Ibid*, p. 124

⁷¹⁷ *Ibid*, p. 63

⁷¹⁸ *Ibid*, p. 64

Ainsi la visibilité de la vie quotidienne au sein de l'Allemagne contemporaine prend des formes diversifiées en fonction du traitement filmique privilégié. Ces films fournissent par ailleurs une image première des paysages, de l'architecture et des façades de l'Allemagne contemporaine, souvent axée sur les grandes villes et, comme le note Monika Bellan, sur Berlin. Celle-ci note que depuis la réunification, Berlin et le Nord-Est de l'Allemagne sont redevenus des « décors » du cinéma allemand. Cette remarque dénote alors l'orientation de la patrimonialisation filmique : en effet ces régions constituaient *de facto* les lieux de tournage du cinéma est-allemand, mais l'oubli de ce dernier à la chute du Mur favorise une impression de redécouverte cinématographique de ces lieux. *Yella* se déroule en partie dans les anciens *Länder* de l'Est, tandis que pour *Jerichow*, Petzold, qui suit un triangle amoureux, pose son récit en mer baltique. La capitale et ses environs se muent ainsi de plus en plus en décors cinématographiques : Berlin est également le cadre de *Cours, Lola, cours*, ou encore de *Oh boy* (2013), comédie dramatique en noir et blanc, qui suit pendant 24h le parcours d'un jeune Berlinois en quête d'une tasse de café revigorante. L'énergie de la métropole en reconstruction semble ainsi, comme le remarque Nicodemus⁷¹⁹ en 2004, lui attribuer un statut de « *topos filmique* » à part, marquée par son « *autonomisation* » en tant que décor – dans les deux films précédemment cités, la ville constitue par exemple un acteur à part entière du film. Elle évoque ainsi un « *recentrement* » autour de la capitale de l'Allemagne réunifiée⁷²⁰.

> **Oh boy – 2013 – Jan-Ole Gerster – Comédie, Drame, Comédie dramatique – b.o (F) : 61 160**

Niko, jeune trentenaire, a arrêté ses études de droit. Il vit depuis lors une vie de flânerie et de déambulation à Berlin, soutenu financièrement par son père. Le film suit les pérégrinations de Niko, à la recherche d'une tasse de café, dans la capitale allemande pendant 24h. Il s'attache aux différentes rencontres marquant ces 24h de la vie de Niko : de son père, qui lui annonce qu'il met fin à son soutien pécunier, à une ancienne amie d'enfance, en passant par un psychologue qui le déclare « émotionnellement instable » et lui retire son permis de conduire.

Il s'agira notamment de s'interroger sur la représentativité de ces motifs du quotidien au sein de la sphère d'exportation et de réception du Nouveau cinéma allemand : quelle Allemagne peut être « visible », précisément, comme potentialité ou comme réalité, à travers ces films ? Nous verrons alors que les mécanismes d'exportation minimisent, pour le spectateur français, la possibilité d'accéder à ces représentations multiples de la vie quotidienne en Allemagne.

⁷¹⁹ Katja NICODEMUS in Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films, op cit.*, p. 338

⁷²⁰ *Ibid*, p. 340

II.3.2.2) L'éclosion du multiculturalisme comme leitmotiv cinématographique

Le paysage cinématographique allemand se dessine également peu à peu autour de motifs interculturels, avec le développement d'un cinéma que certains critiques nomment le « *cinéma de l'immigration* »⁷²¹. Le réalisateur le plus connu de cette mouvance, Fatih Akin, donne à voir une Allemagne multiculturelle, traversée par des personnages cosmopolites.

Les thématiques de l'immigration et de l'interculturalité sont en effet peu présentes au sein du cinéma allemand avant la réunification. L'exception la plus connue de cet angle mort demeure *Tous les autres s'appellent Ali* (1974) de Fassbinder, mettant en scène la relation entre un jeune Marocain et une veuve allemande. Les historiens du cinéma relient cette émergence, à la fin des années 1990 et surtout dans les années 2000, à la modification de la législation allemande remplaçant le droit du sang par le droit du sol, et permettant ainsi aux descendants d'immigrés de devenir de « *nouveaux citoyens* » allemands à part entière, pour reprendre les termes de Bellan⁷²². Eisenschitz relie alors cette modification législative à « *l'irruption* » de ce cinéma de l'immigration, jusqu'ici « *peu vu au cinéma* »⁷²³. Il cite alors les films de Fatih Akin, « *plein de bruit et de fureur* », à cheval entre l'Allemagne et la Turquie. Le motif multiculturel constitue ainsi, en ce sens, un élément de renouveau du paysage cinématographique allemand depuis 1990.

Head On (2004) met ainsi en scène la relation tumultueuse de deux Allemands d'origine turque en Allemagne, *De l'autre côté* (2007) évoque le lien entre Istanbul et Hambourg à travers les histoires croisées de ses personnages. *Soul Kitchen* (2010) présente le melting-pot culturel de la ville de Hambourg, ville d'origine du cinéaste, à travers une comédie relatant les déboires d'un groupe d'amis pour la préservation de leur restaurant. Les films d'Akin, cependant, n'abordent jamais la question de l'immigration frontalement, mais présentent avant tout ces « *nouveaux citoyens* » allemands au sein de leur environnement quotidien. Le réalisateur indique ainsi s'intéresser principalement à l'accompagnement de ses personnages au cours de leurs diverses expériences de vie⁷²⁴. S'il indique que son origine l'incite à « *porter un autre regard sur la société allemande* », et souligne que cette position d'entre-deux favorise des « *films différents* », car dévoilant « *ce dont les autres ne sont plus*

⁷²¹ *Ibid*, p. 352

⁷²² Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 112

⁷²³ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, p. 120

⁷²⁴ Volker BEHRENDTS et Michael TÖTEBERG (dir.) *Im Clinch : die Geschichte meiner Filme – Fatih Akin, op cit.*, 2011

conscients »⁷²⁵, il se définit avant tout, nous l'avons évoqué, comme un cinéaste allemand, attaché à sa ville de Hambourg. La position d'Akin au sein du paysage cinématographique allemand apparaît ainsi singulière, et questionne la formation même de l'image d'un Autre : en effet, nous le verrons, malgré sa germanité revendiquée, Akin est rarement perçu par la presse française et par nos enquêtés parisiens comme un réalisateur représentatif de l'Allemagne, mais appréhendé comme un cinéaste « germano-turc », voire « turc ».

Par ailleurs cette position d'Akin, à l'écart d'un cinéma traitant des thématiques de l'intégration, découle également d'une volonté de s'écarter de la marginalité mise en scène dans les rares films thématissant l'interculturalité dans les années 1980, et notamment *40m² Allemagne* (1985)⁷²⁶ de Tevfik Baser, qui relate selon une tendance documentaire la vie d'une femme turque enfermée dans une chambre par son mari qui craint de l'exposer aux dangers de la civilisation occidentale. Jacobsen évoque ainsi une « *nouvelle génération de réalisateurs turco-allemands* », qui permet au cinéma allemand de « *s'ouvrir à la réalité* ». Cette génération, selon elle, ne se laisse pas réduire aux problèmes identitaires liés à l'immigration, problèmes considérés comme « *démodés* »⁷²⁷. Dans les années 2000, la représentation du multiculturalisme se diversifie : elle est thématisée par des comédies populaires comme *Kebab Connection* (2005)⁷²⁸, qui suit un jeune Allemand d'origine turque décidé à tourner le premier film allemand de kung-fu. La comédie *Almanya-Willkommen in Deutschland* (2011), forme de road movie mettant en scène une famille allemande d'origine turque entreprenant un voyage initiatique en Turquie, a rassemblé plus de 1,4 millions de spectateurs en Allemagne. Parallèlement à ces comédies, des drames questionnent également les relations entre pays d'origine et patrie allemande. Dans *Shahada* (2011) notamment Burhan Qurbani, d'origine afghane, met en scène les antinomies qui naissent des divergences entre les cultures islamique et allemande par le truchement de la naissance d'un sentiment de culpabilité chez trois musulmans allemands. *L'étrangère* (2011), de Feo Aladag, cinéaste autrichienne, évoque la question des crimes d'honneur en Allemagne par le biais de l'histoire de son héroïne, une jeune Turque fuyant Istanbul et les violences conjugales pour se réfugier chez ses parents à Berlin.

⁷²⁵ Akin cité par Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 135

⁷²⁶ *40m² Allemagne (40 qm Deutschland)* – 1985 – Tevfik Baser – Drame

⁷²⁷ Wolfgang JACOBSEN in Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 342

⁷²⁸ *Kebab connection* – 2005 – Anno Saul – Comédie

> ***Almanya, bienvenue en Allemagne (Almanya, Willkommen in Deutschland)* – 2012 - Yasemin Şamdereli – Comédie, Drame – b.o (F) : non renseigné**

Le jeune Cenk, 6 ans, Allemand d'origine turque, s'interroge sur son identité suite à un match de football à son école, où il n'est choisi ni par l'équipe turque, ni par l'équipe allemande. Les relations des membres de sa famille avec la Turquie et l'Allemagne sont partagées et ambiguës : alors que sa grand-mère Fatma revendique la nationalité allemande, son grand-père souffre du mal du pays et achète une maison en Turquie. La famille entière prend alors la route de l'Anatolie, tandis que la cousine de Cenk, Canan, lui relate l'arrivée de son grand-père en Allemagne en tant que travailleur invité [*Gastarbeiter*] dans les années 1960.

> ***Shahada* – 2011 - Burhan Qurbani – Drame – b.o (F) : 43 166**

A Berlin, trois jeunes musulmans questionnent leur relation à l'Islam suite à des bouleversements de leur vie quotidienne et de leurs visions du monde. Maryam, fille d'un imam libéral, s'engage dans la foi radicale suite à un avortement, et s'oppose alors à son père. Ismail, officier de police, quitte sa femme et sa famille suite à un accident de travail avec son arme de service qui le laisse rongé par la culpabilité. Le jeune Sammi, quant à lui, peine à concilier sa foi et l'acceptation de son homosexualité.

> ***L'étrangère (Die Fremde)* – 2011 – Feo Aladag – Drame – b.o (F) : 70 805**

Umay, jeune Allemande d'origine turque, fuit Istanbul et son mari violent pour rejoindre avec son fils sa famille à Berlin. Mais celle-ci, ancrée dans les traditions, n'accepte pas sa décision qu'elle considère comme une honte. Umay, qui apprend que sa famille veut renvoyer son fils en Turquie, fuit une nouvelle fois et se réfugie dans un refuge pour femmes, où elle parvient à mener une vie indépendante. La famille d'Umay, de plus en plus isolée du reste de la communauté turque à cause du comportement de leur fille, décide de recourir au crime d'honneur : le plus jeune frère d'Umay doit la tuer afin de restaurer l'honneur sali de la famille.

Par le biais de cette diversification de traitement et de méthodes, les motifs interculturels se présentent ainsi comme une ligne de force majeure du Nouveau cinéma allemand : il s'agira notamment de questionner leur présence et leur représentation au sein de la sphère cinématographique française.

II.3.2.3) Trames historiques : la prévalence du traitement authentique et documenté

Enfin les thématiques historiques, autre ligne de force du paysage cinématographique allemand contemporain, sont elles-mêmes subdivisées en trois catégories : les thématiques liées au passé nazi, à la RDA, et aux mouvements terroristes d'extrême-gauche des années 1970.

La Chute, Nirgendwo in Afrika, mais aussi *Mon Führer*, questionnent ainsi de manière différenciée la période nazie de l'histoire allemande : *La Chute* se présente comme un drame historique retraçant de façon documentée les derniers jours d'Hitler, tandis que *Nirgendwo in Afrika* met en scène le destin d'une famille juive allemande immigrée au Kenya pendant la

guerre. *Mon Führer*, comédie parodique, met en scène l'entraînement scénique d'un Hitler dépressif par un professeur de théâtre juif afin de le préparer à un discours galvanisant.

> ***Mon Führer – la véritable histoire d'Adolf Hitler (Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler)* – 2008 – Dani Levy – Comédie – b.o (F) : 10 880**

A partir de 1944, Hitler est déprimé par sa défaite annoncée contre les Alliés. Son ministre de la propagande, Goebbels, décide alors de le galvaniser en le poussant à préparer un grand discours de motivation à Berlin. Afin de l'entraîner au mieux, il fait libérer un professeur de théâtre juif des camps de concentration, Grünbaum. Ce dernier s'emploie dès lors à remettre en forme le dictateur par des exercices de respiration et de contrôle de son psychisme.

D'autres cinéastes s'intéressent également à la mise en scène de ces thématiques, notamment Romuald Karmarkar et son *Projet Himmler* (2000)⁷²⁹, documentaire d'archives reconstituant un discours de 3h de Himmler. Depuis quelques années, la tendance des films de mémoire semble se développer en Allemagne. Une série de films, constituée notamment de *Et puis les touristes* (2007), de *Hannah Arendt* (2013) et du *Labyrinthe du silence* (2015), mettent en scène non pas l'histoire synchrone du nazisme, mais l'histoire de sa mise en mémoire : *Hannah Arendt* suit la philosophe allemande lors de sa couverture du procès de Eichmann à Jérusalem, et questionne la naissance de sa pensée de la « banalité du mal », tandis que le *Labyrinthe du silence* s'attache à la genèse du procès de Francfort, premier procès allemand à juger des fonctionnaires d'Auschwitz. *Et puis les touristes* suit un jeune Allemand effectuant son service civil au musée d'Auschwitz, et sa rencontre avec un ancien déporté travaillant au musée ainsi qu'avec la population locale polonaise. L'émergence de cette frange productive reflète alors une forme de distanciation par rapport au passé nazi, appréhendé non plus sous l'angle de son histoire mais de sa mémoire. Le film *La Vague* (2008), parce qu'il met en scène une expérience destinée à interroger la possibilité d'une résurgence actuelle du fascisme à grande échelle en Allemagne, peut également être affilié à ces films de mémoire.

> ***La Vague (Die Welle)** – 2009 – Dennis Gansel – Drame – b.o (F) : 260 000**

Dans le cadre d'un atelier thématique consacré à l'autocratie, Rainer Wenger, professeur de lycée, décide de mettre en place un mouvement autoritaire fictif pendant une semaine, afin de démontrer à ses élèves que le danger du fascisme est toujours latent. Ces derniers, qui affirment tout d'abord qu'une telle chose ne pourrait se reproduire en Allemagne, se prêtent cependant de plus en plus au jeu. Ils adoptent un uniforme, un signe distinctif, des règles d'appartenance strictes, ainsi qu'un nom de groupe, *La Vague*. Peu à peu, l'expérience dégénère, et Rainer n'est plus en mesure de la contrôler⁷³⁰.

⁷²⁹ *Le projet Himmler (Das Himmler-Projekt)* – 2000 – Romuald Karmarkar – Documentaire expérimental

⁷³⁰ Adapté de la nouvelle de Ron JONES, « Take as Directed », in *Whole Earth Review*, Sausalito, 1976. La nouvelle de Ron Jones, professeur d'histoire à Palo Alto aux Etats-Unis, relate l'expérience réelle qu'il mena auprès de ses élèves, dans le cadre d'un enseignement autour de l'Allemagne nazie.

La RDA, quant à elle, est devenue depuis la réunification une thématique filmique à part entière. Les succès consécutifs de *Good bye Lenin !* et de *La Vie des autres*, mais aussi auparavant le succès en Allemagne de la comédie *Sonnenallee* (1999)⁷³¹, ou bien encore les films d'Andreas Dresen traitant de cette période de la réunification, *Stilles Land* en 1991⁷³² et *Grill point* en 2000⁷³³, témoignent de la prégnance de la RDA comme motif filmique en Allemagne ces 20 dernières années. *Grill point* notamment traite des problèmes de la réunification pour les quadragénaires non qualifiés, considérés comme « irrécupérables » par la société capitaliste. *Stilles Land* relate les tentatives infructueuses d'une troupe de théâtre du Nord-Est de l'Allemagne qui, à l'annonce de la chute du Mur, tente sans succès de rejoindre la capitale afin de participer pleinement à l'événement historique. Le film *Sonnenallee*, quant à lui, met en scène une bande d'adolescents en RDA, qui vivent dans la « Sonnenallee », rue longeant le mur pendant la partition. Le film suit leur vie quotidienne sous l'angle de l'humour, leurs tentatives pour acquérir des musiques de l'Ouest au marché noir, leurs relations amoureuses, leurs soirées arrosées notamment. *Barbara* (2012), de Christian Petzold, cinéaste phare de l'École de Berlin, présente un point de vue esthétique et thématique plus auteuriste de cette période. Il relate l'histoire d'une médecin berlinoise mutée dans une petite ville du Nord Est, suite à des soupçons de tentatives d'évasion. Celle-ci ne tarde pas à questionner l'attitude de son nouveau médecin-chef, entre attirance réciproque et suspicion d'espionnage.

Enfin, l'École de Berlin et les divertissements de qualité se sont intéressés à la question du terrorisme d'extrême-gauche des années 1970 : la RAF est le sujet principal, et même le titre du film « événement » *La Bande à Baader* (2008), produit par Eichinger dans un souci d'authenticité historique, tandis que *Contrôle d'identité* (2002) de Petzold et *Es kommt der Tag* (2009)⁷³⁴ de Suzanne Schneider adoptent un point de vue plus distancé et interrogent les traces de ce passé terroriste au cœur de l'Allemagne réunifiée. Ces deux films questionnent en effet les relations entre d'anciens membres de la RAF et leurs enfants. *Es kommt der Tag* met ainsi en scène une jeune femme qui, abandonnée à la naissance par une activiste décidée à mener son combat idéaliste – et consciente des risques de ce combat pour une enfant en bas âge – décide de retrouver sa mère biologique et de la confronter à son passé.

Ces trois sous-catégories sont ainsi représentées par des traitements diversifiés, reposant sur les termes des débats que nous avons évoqués à propos du Jeune cinéma

⁷³¹ *Sonnenallee* – 1999 – Leander Haußmann – Comédie

⁷³² *Stilles Land* (Traduction littéraire : « Pays calme ») – 1991 – Andreas Dresen – Comédie dramatique

⁷³³ *Grill point* (*Halbe Treppe*) – 2000 – Andreas Dresen – Comédie, Romance

⁷³⁴ *Es kommt der Tag* (Traduction littéraire : « Le jour viendra ») – 2009 – Suzanne Schneider – Drame

allemand des années 1970. Le paysage contemporain témoigne de nouveau de la tension entre d'une part une forme critique et distanciée par rapport à ces motifs « problématiques », tant socialement que cinématographiquement, et d'autre part une forme authentique et émotionnelle. L'aporie de l'esthétisation s'étend alors désormais à la question de la représentation de la partition au cinéma : ce motif constitue alors *de facto* un élément de renouvellement du paysage cinématographique contemporain.

Les protagonistes du Nouveau cinéma allemand se positionnent alors, une fois encore, les uns par rapport aux autres au sein de ce domaine des motifs historiques. Cependant, au sein de cette tension entre cinéma distancié et cinéma authentique, la tendance prédominante penche désormais, à la différence du Jeune cinéma allemand, vers la forme authentique et émotionnelle du traitement filmique. La visibilité accrue des divertissements de qualité induit notamment cette prédominance, ces derniers privilégiant le mode filmique de la reconstitution historique documentée. Monika Bellan lie ces tendances à des films antérieurs des années 1990 qui, s'ils n'ont pas passé la frontière allemande, annonçaient déjà un renouvellement dans la manière de traiter la période de la Seconde Guerre mondiale par le biais de la mise en scène de « *destins de groupe ou individuels* »⁷³⁵ sous un mode documenté. Elle cite notamment *Comedian Harmonists* (1997)⁷³⁶ et *Aimée et Jaguar* (1999)⁷³⁷. *Comedian Harmonists* relate la formation et l'ascension de l'ensemble vocal éponyme à la fin des années 1920. En 1934, le groupe, qui comprend plusieurs membres juifs, est interdit de représentation par le régime national-socialiste. Après une dernière performance en Allemagne, les membres juifs quittent le pays et le groupe est dissous. *Aimée et Jaguar* retrace l'histoire d'amour entre Felice « Jaguar », une résistante juive au nazisme, et Lilly « Aimée », mère de famille à l'origine pronazie, qui quitte son mari pour Felice. Cette dernière, déportée au camp de Theresienstadt, n'en reviendra pas. Les deux films trament une histoire cinématographique romancée autour de figures ayant réellement existé, et s'appuient pour cela sur une reconstitution historique détaillée, présentée comme une stylisation de témoignages d'époque.

Les protagonistes de la sphère de production eux-mêmes indiquent, voire revendiquent cette recherche d'authenticité, ce souci du détail. Eichinger insiste ainsi, par rapport à la

⁷³⁵ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 139

⁷³⁶ *Comedian Harmonists* – 1997 – Joseph Vilsmairer – Comédie dramatique, Musical, Drame

⁷³⁷ *Aimée et Jaguar (Aimée & Jaguar)* – 1999 – Max Färberböck – Drame historique, Romance

Chute, sur son aspect « authentique » et « véridique » : « *Ce que nous avons montré dans le film est la transcription exacte de ce qui s'est passé* »⁷³⁸. L'évolution de l'activité filmique d'Eichinger, qui avait produit dans les années 1970 le film expérimental de Syderberg consacré à Hitler, semble alors paradigmatique de la métamorphose du traitement prédominant des thématiques historiques en Allemagne, désormais orienté vers une recherche d'authenticité⁷³⁹. Oliver Hirschbiegel, le réalisateur, indique quant à lui que « *le défi à relever [...] était de donner vie aux personnages réels, à les recréer à la manière d'un documentaire. Les personnages historiques doivent être totalement crédibles* »⁷⁴⁰. Cette approche « objective » et documentaire implique ainsi certains partis pris esthétiques : Hirschbiegel indique avoir volontairement renoncé aux éclairages artificiels, ainsi qu'aux filtres et aux décorations superflues. Ainsi ce souci du respect de la reconstitution est d'une part annoncé comme un élément clef du processus de réalisation, d'autre part mis en avant comme garant de la qualité de l'objet filmique en lui-même. Cette insistance par rapport au caractère authentique du film justifie en outre des partis pris de réalisation technique qui, par la suite, influencent la perception spectatorielle.

Dans le cas du traitement filmique de la RDA, cette recherche de l'authenticité s'inscrit également, depuis peu, dans une évolution du paradigme filmique dominant. En effet la fin des années 1990 et le début des années 2000 sont marquées par la vague « ostalgique »⁷⁴¹ (nostalgie de l'Est) des comédies présentant avant tout la vie quotidienne de la RDA sous son aspect absurde, et alimentées par l'aspect parfois exotique et loufoque de cette vie quotidienne – à l'instar de *Good bye Lenin !*, mais aussi de *Sonnenallee* en 1999, qui

⁷³⁸ Eichinger cité par Guillaume ROBIN, « La chute ou les dessous d'une polémique », in *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, op cit., pp. 101-115, p. 111

⁷³⁹ La carrière d'Eichinger, décédé en 2011, semble ainsi emblématique d'une certaine évolution du cinéma allemand depuis les années 1970. [cf Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 186]. Il travaille en effet tout d'abord avec le « nouveau cinéma allemand » des années 70 avant de reprendre *Constantin* en 1979 pour la redresser économiquement. Il se tourne alors vers l'international, et les années 1980 sont surtout marquées par de grosses coproductions internationales de prestige en langue anglaise, notamment *Le nom de la rose*. Les années 1990 sont, selon Gras, celles d'un « ré-ancrage national » [Ibid, p.188] et d'un « recentrage vers les valeurs nationales ». Dans les années 2000 se succèdent ainsi des superproductions en langue anglaise (*Resident Evil*) et des films destinés au public allemand (*Der Schuh des Manitou*).

⁷⁴⁰ Hirschbiegel cité par Guillaume ROBIN, « La chute ou les dessous d'une polémique », op cit., p. 111

⁷⁴¹ Le terme « Ostalgie » est forgée des termes allemands « Ost » [Est] et « Nostalgie » [Nostalgie] : littéralement, il désigne la « nostalgie de l'Est ». Il reflète un phénomène social complexe de l'Allemagne réunifiée, et s'apparente en réalité à une forme de rappel, parfois mélancolique, de la vie quotidienne est-allemande dont les fondements ont brutalement disparu. L'*Ostalgie* peut être connotée péjorativement, comme retour malsain sur des principes autoritaires, ou méliorativement, comme un souvenir mélancolique d'une quotidienneté évanouie. *Good bye Lenin !* par exemple, parce qu'il met en scène de façon décalée et ludique les objets et habitudes de la vie quotidienne de la RDA, recréés par Alex pour sa mère malade qui ne doit rien soupçonner de la chute du Mur, peut en ce sens être qualifié d'ostalgie. La connotation à apporter à cette qualification, et plus largement au rapport à la RDA qu'il suppose, dépend alors notamment des interprétations spectatorielles.

ouvre la voie au traitement comique de la RDA. Jacobsen indique ainsi que cette représentation humoristique de la RDA vise à revaloriser les expériences de vie quotidienne des Allemands de l'Est, dans un contexte où la chute du Mur et l'ouverture des archives de la Stasi a contribué à réifier l'image de la RDA en un « État-Stasi »⁷⁴². En ce sens la popularité des comédies sur la RDA reflète, selon lui, l'intérêt du public pour la perception d'un autre visage de cet État :

« C'est notamment à cause du débat politique sur les dossiers de la Stasi d'Helmut Kohl que la RDA est devenue, à la fin des années 1990, un sujet omniprésent dans les médias [...]. Dans la conscience ouest-allemande, la RDA se réduisait de plus en plus à un pur État de la Stasi. C'est peut-être justement pour cette raison que le film de fiction nécessitait une distance satirique et une distanciation afin d'éveiller chez le public un intérêt nouveau pour cette partie de sa propre histoire »⁷⁴³.

L'évolution des motifs filmiques peut ainsi être analysée ici comme un reflet troublé des tendances socio-historiques de l'Allemagne réunifiée, comme ses « hiéroglyphes » pour reprendre les termes de Kracauer : après la vague des comédies « ostalgiques », *La Vie des autres* ouvre en effet la voie à une série de films « authentiques » et « durs » visant notamment à contrecarrer cette approche distancée et, par ainsi, souvent accusée de minimisation et d'opportunisme cinématographique.

Les vraisemblables filmiques, pour reprendre le terme de Metz, évoluent donc dans le sens d'une représentation solennelle et véridique de la société de la RDA. Caroline Moine expose ainsi cette évolution du paysage filmique comme le passage de la « comédie frivole » à « l'authenticité du drame », et indique que les propos du réalisateur et des producteurs de *La Vie des autres* cherchent avant tout « à se démarquer des autres films de fiction grand public qui avaient jusque-là été réalisés en Allemagne sur la RDA [...] Il s'agissait de démontrer le caractère original, car présenté comme authentique, et la légitimité de la fiction »⁷⁴⁴. Henckel von Donnersmarck, réalisateur de *La Vie des autres*, explique notamment ces partis pris de réalisation par rapport à ce complexe d'authenticité. Le choix d'une lumière cinématographique grise et verdâtre devait permettre de renforcer l'atmosphère autarcique du

⁷⁴² Jacobsen s'appuie ici notamment sur les propos de Leander Haussmann, réalisateur de *Sonnenallee*. Ce dernier déclare dans la presse allemande, au moment de la sortie du film, qu'il s'agit de montrer une face plus « ordinaire » de la RDA, plus quotidienne, sans omettre la face « dure » du régime : « Nous voulions faire un film dans lequel les gens deviennent envieux d'y avoir vécu. Alors que les hommes politiques aiment rapprocher la RDA des camps de concentration pour mettre en valeur leur mission historique dans cette affaire. Et c'est ça qui insupporte les citoyens de RDA : on doit toujours avoir été ou commandant du camp ou prisonnier du camp – mais entre les deux, il y avait la vie quotidienne. » (in *Süddeutsche Zeitung*, 2.10. 2000, cité in Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 323)

⁷⁴³ Wolfgang JACOBSEN in Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, op cit., p. 325

⁷⁴⁴ Caroline MOINE, « La vie des autres (2006) : Espion de la Stasi ou héros ordinaire ? », in *Le Temps des médias* ; n°16, 2011, pp. 118 – 133, p. 121

régime de la RDA, qui constitue une des composantes de l'authenticité du film par rapport à cette période historique : « *Nous avons cherché à renforcer les tendances chromatiques qui dominaient en RDA en procédant par soustraction. Comme il y avait plus de verts que de bleus dans le pays, nous avons totalement éliminé le bleu. [...] Nous avons constamment utilisé certaines nuances de marron, beige, orange, vert et gris, afin de broser un portrait esthétique convaincant de la RDA de l'époque* »⁷⁴⁵. Le vraisemblable filmique, en ce qui concerne la représentation de la RDA, tend ainsi à valoriser cette vraisemblance d'une société grise et terne, participant en ce sens à la redéfinition du genre cinématographique associé à cette société. La sémantique de l'authenticité, chez Donnersmarck, se double alors d'une sémantique de la sobriété, de la simplicité et de la dignité : « *Au niveau de la forme [...] Je voulais une beauté digne, sans clichés, des acteurs qui jouent sobrement. Je ne voulais aucun effet de marque* »⁷⁴⁶.

Cette authenticité recherchée, tant pour *La Chute* que pour *La Vie des autres*, vise alors à « donner des visages » vraisemblables aux figures historiques péjoratives, que ce soit Hitler ou un officier de la Stasi. Les propos des protagonistes soulignent ainsi, souvent avec fierté, leur volonté de matérialiser ce mal historicisé, de le rendre palpable, et s'apparente en ce sens aux fonctions de matérialisation de l'objet filmique évoquées par Kracauer. Donnersmarck cite notamment Wolf Bierman, le plus célèbre dissident d'Allemagne de l'Est, écouté par la Stasi : « *Wolf Bierman a ainsi expliqué que, pendant des années, il avait été frustré de savoir qu'il était écouté sans connaître celui qui l'écoutait. Avec la Vie des autres, il pouvait enfin mettre un visage sur ces mouchards* »⁷⁴⁷.

L'ambiance blême et livide de *La Vie des autres* contraste alors effectivement, par exemple, avec la lumière orangée et coloré de *Good bye Lenin!*, qui appuie une représentation de la RDA plus légère, rieuse et mélancolique, jouant sur les plastiques de consommation de la RDA. L'évolution des vraisemblables filmiques vers la représentation d'une RDA sombre et délétère est également perceptible par le biais des réactions ayant accompagnées la sortie du film de Petzold *Barbara* en Allemagne. Le réalisateur évoque ainsi son intention de « recolorer » la RDA par le biais de sa réalisation, ce qui induit le choix de couleurs intenses, principalement bleues et rouges. Il souligne ainsi que malgré la répression, la nature est-allemande demeurerait accueillante, spécialement en bordure de la mer Baltique où se déroule l'action du film. Il explique alors que, par respect de la vie quotidienne des

⁷⁴⁵ Henckel von Donnersmarck cité par le dossier de presse de *La Vie des autres*.

⁷⁴⁶ Henckel von Donnersmarck cité par Edouard WAINDROP, « L'idéologue est un romantique qui croit au paradis » in *Libération* du 31 janvier 2007

⁷⁴⁷ *Ibid*

habitants de la RDA, il s'agissait avant tout de respecter ces couleurs : « *Je trouve qu'on peut critiquer un État, mais on ne doit pas lui enlever ses couleurs* »⁷⁴⁸. Le critique Dirk Peitz, à la sortie du film en Allemagne, indique alors que le film de Petzold permet de favoriser une nouvelle visibilité de la RDA au sein de la société : « *Le voile gris qui recouvrait ce pays englouti au cinéma comme dans la mémoire collective a disparu* »⁷⁴⁹.

Les réalisateurs indiquent ainsi souvent leur connexion plus ou moins directe avec la société est-allemande, connexion qui les aurait inspirés dans le déploiement de ce traitement filmique. Donnersmarck, né à l'Ouest de parents est-allemands, indique ainsi que son expérience familiale de l'attachement au communisme a nourri l'élaboration du personnage principal de *La Vie des autres*, l'agent de la Stasi Gerd Wiesel, idéologue converti : « *Mes deux parents sont originaires d'Allemagne de l'Est. Ma mère est passée à l'Ouest avant la construction du Mur mais elle est restée longtemps influencée par le communisme. De sorte que je me suis toujours demandé comment cette idéologie fonctionnait sur les gens. Pourquoi on y croyait si longtemps, même face aux preuves évidentes de son échec* »⁷⁵⁰. Petzold, quant à lui, indique que *Barbara* lui a été inspiré par son séjour en Allemagne de l'Est sur le tournage de *Yella*, qui lui a permis de se remémorer des souvenirs d'enfance :

« *A ce moment-là, je me suis rendu compte que le thème de la RDA me touchait beaucoup plus qu'un sociologue. Parce que mes parents venaient de la RDA et s'en sont enfuis. [...] Je crois qu'en ce qui concerne les souvenirs d'enfance, on a besoin de nombreuses années avant qu'ils ne remontent à la surface et qu'on puisse les formuler. C'est ce qui s'est produit pour moi en 2006 avec cette expérience de tournage en ex Allemagne de l'Est. Ces souvenirs, ce rappel de mes origines est-allemandes* »⁷⁵¹.

Ainsi la transformation de la RDA en thématique filmique correspond en partie aux expériences personnelles des protagonistes de la branche cinématographique allemande, qui soulignent par ailleurs le terreau thématique représenté par la chute du Mur, permettant de mettre en scène de « bonnes histoires » : la RDA, par son caractère autarcique, favorise en effet la mise en scène de thrillers ou encore de films psychologiques. Petzold indique ainsi que *Barbara* permettait de mettre en scène les rapports de séduction dans un contexte d'oppression sociale et de suspicion généralisée.

⁷⁴⁸ Interview vidéo de Christian Petzold, « La RDA comme une île » in *Courrier international* [version électronique] du 25 avril 2012 [<http://www.courrierinternational.com/article/2012/04/25/la-rda-comme-une-ile-entretien-video-avec-le-realisateur-de-barbara>]

⁷⁴⁹ Dirk PEITZ, « Barbara : un passé présent et palpable », in *Die Welt* du 26 avril 2012

⁷⁵⁰ Henckel von Donnersmarck cité par Edouard WAINDROP, « L'idéologue est un romantique qui croit au paradis » *op cit.*

⁷⁵¹ Interview vidéo de Christian Petzold, « La RDA comme une île » in *Courrier international*, *op cit.*

Ce contexte favorise alors, dans la lignée de l'analyse des tendances cinématographiques réalistes de Kracauer, le dévoilement de rapports interindividuels jusqu'ici souterrains : il constitue en ce sens un bon matériau filmique, car son usage permet notamment de déployer des mécanismes psychophysiques habituellement invisibles. Nous verrons notamment en quoi la réception de ces motifs historiques, et plus particulièrement des films se déroulant en ex-RDA, peut permettre au spectateur français de matérialiser ces logiques sociales sous-jacentes.

Les motifs dégagés au terme de ce tour d'horizon thématique du cinéma allemand contemporain permettent de détecter les points de fixation filmique corrélés à une signification sociétale :

> D'une part, les traitements des thématiques de la vie quotidienne se sont diversifiés avec l'émergence du cinéma d'auteur de l'École de Berlin, qui permet de présenter une autre facette de visibilité de l'Allemagne contemporaine, notamment au niveau de son architecture, de son paysage et de ses façades. Ce cinéma contemporain de l'École de Berlin, parce qu'il met en scène des personnages en proie au doute, dans des décors souvent solitaires, peut en ce sens être assimilé au « cinéma du malaise » traversant la mise en récit de l'histoire du cinéma allemand. Le cinéma plus commercial, quant à lui, participe également de ce mouvement de visibilisation « au premier degré » de l'Allemagne, mais appréhende cette vie quotidienne sous l'angle de l'humour. Il se concentre avant tout sur les motifs cinématographiques questionnant les relations familiales ou les relations de couples, basées sur les standards de la comédie relationnelle allemande reposant sur des rapports de genre conflictuels.

> D'autre part, le cinéma interculturel se présente comme une émergence récente au sein du paysage allemand contemporain : la polyvalence de ses traitements permet de dépasser les représentations de la germanité, prédominante au sein des prémisses de ce cinéma dans les années 1980 et 1990. L'émergence de ce cinéma entretient alors un rapport d'affinités électives avec le contexte socio-historique de la réunification, marqué en 2000 par la législation sur le droit du sol qui permet aux enfants d'immigrés d'obtenir la nationalité allemande. Le cinéma allemand, qui met en scène une société cosmopolite, reflète alors cet état de fait et la caractérisation de l'Allemagne en termes de pays d'immigration.

> Enfin, les motifs historiques concernent les trois périodes « sombres » de l'histoire allemande récente : nazisme, terrorisme d'extrême-gauche et partition. La transposition filmique de ces périodes sombres se situe en partie dans la mouvance du Jeune cinéma des années 1970, et peut être également assimilée à un « cinéma du malaise » – voire à un cinéma

du mal, pour reprendre Dufour, par le biais de la matérialisation des figures de la souffrance qu'elle favorise. Elle diffère cependant du deuxième âge d'or par la prédominance de son approche, revendiquée comme authentique et crédible, fiable.

La germanité filmique apparaît ainsi multiple et contradictoire : elle est cependant dominée par la visibilité accrue de ces motifs historiques, notamment à l'international. Leur forme sérielle marquée, ainsi que la prévalence du traitement authentique, traduit alors une prise de distance précisément historique par rapport à ces motifs : en ce sens, leur popularité reflète également, du point de vue des spectateurs, une forme de recul par rapport à l'histoire récente de l'Allemagne. La germanité filmique qui se catalyse en tant que genre autour de ces thématiques semble alors entretenir un lien d'affinités électives avec la République de Berlin issue de la réunification, qu'il s'agit désormais de questionner.

II.3.3) Le Nouveau cinéma allemand comme hiéroglyphe du contexte socio-historique de l'Allemagne réunifiée

II.3.3.1) Les fictions de patrimoine comme signe d'une distanciation par rapport au passé

Les motifs historiques, sous la forme de la reconstitution « authentique », seraient ainsi plus populaires auprès des spectateurs allemands car ils correspondraient paradoxalement à une distanciation par rapport à cette histoire. Le contexte de la réunification, et le changement générationnel qui l'accompagne, favoriserait alors la transposition de l'histoire en motifs filmiques populaires et spectacularisés. L'essor des motifs historiques, souvent présentés comme l'attribut premier de la germanité filmique, apparaît en ce sens partiellement instrumental, car il crée une niche particulière et permet au Nouveau cinéma allemand de se développer en tant que segment visible de l'industrie culturelle. La prise de distance favorisée par le contexte de l'Allemagne réunifiée permet ainsi une forme de normalisation des motifs historiques, et leur acceptation en tant qu'ornement filmique standardisé. La reproduction sérielle de ces thématiques est donc contradictoire : elle traduit à la fois un recul par rapport à ces motifs et un intérêt populaire renforcé pour leur mise en image.

L'essor des motifs historiques pourrait en ce sens être analysé comme une variation allemande de la mouvance de l'*heritage film*, genre cinématographique identifié notamment

par la littérature anglo-saxonne⁷⁵² comme une forme populaire classique transversale à toutes les cinématographies. La catégorie d'« *heritage film* » a été traduite en français par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine par l'expression de « *fiction patrimoniale* » : il s'agit alors d'« *interroger ces productions dans leur fonction mémorielle, dans leur capacité à proposer la mise en scène d'un héritage collectif, à constituer une communauté de spectateurs "unifiée" par un passé commun* »⁷⁵³. Comme l'expose Elizabeth Guilhamon, l'utilisation de cette expression concernant la transposition filmique peut paraître « *provocatrice* ». Elle souligne cependant que le concept de « *german heritage film* », élaboré par Lutz Kopenitz à propos du cinéma allemand contemporain, détient un fort potentiel heuristique pour l'analyse des films historiques actuels : « *Il souligne le caractère ambigu et la spécificité de ces productions qui témoignent à la fois de la globalisation et d'une reterritorialisation de la culture* »⁷⁵⁴.

La fiction patrimoniale s'appuie ainsi traditionnellement sur le patrimoine historique spécifique de son pays de production, et se développe particulièrement lorsque la filmographie de ce dernier traverse une crise productive. Elle a été notamment élaborée à partir des années 1970 pour permettre au cinéma européen de se différencier du cinéma hollywoodien, comme l'expose Koepnick : ce concept favorise alors un dépassement de la dichotomie entre cinéma d'auteur et cinéma commercial. La réappropriation de symboles « nationaux » catalyse la production de niches spécialisées caractéristiques de l'industrie culturelle et de ses logiques concurrentielles. Les motifs historiques choisis, propres à chaque pays, constituent alors selon Koepnick le « *logo de premier plan* » apte à « marquer » la cinématographie nationale : « *Les films de patrimoine [Heritage-Filme] exposent la texture de l'histoire nationale comme logo déterminant la création cinématographique nationale* »⁷⁵⁵. Le passé local se transforme ainsi en « *objets de consommation, via lesquels les Hilde de l'industrie cinématographique nationale peuvent participer à la domination transnationale d'Hollywood* »⁷⁵⁶. En Angleterre la fiction patrimoniale [*heritage film*] se décline sous la

⁷⁵² Cf. notamment Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.), *Cosmopolitan Screen, op cit.*, p. 194 : « *Le changement sembla se mettre en place lorsque le cinéma de l'Allemagne unifiée entreprit une exploration postmémorielle [...] de l'histoire culturelle, ce que Lutz Koepnick a désigné en tant que films patrimoniaux [heritage film]* ».

⁷⁵³ Beylot et Moine sont cités par Elizabeth GUILHAMON, « Une figure patrimoniale de la résistance. Sophie Scholl : une figure revisitée ? » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain, op cit.*, pp. 181-195, p. 181 / N. B. : Nous utiliserons par la suite le terme de « fiction de patrimoine » ou de « fictions patrimoniales » en précisant entre crochets sa référence à la sémantique anglaise [*heritage film*].

⁷⁵⁴ *Ibid*, p. 181

⁷⁵⁵ Lutz KOEPNICK « Nochmal! Nochmal! – Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart » in Margrit FRÖLICH, Hanno LOEWY, Heinz STEINERT (dir.), *Lachen über Hitler, op.cit.*, pp. 315-334, p. 330

⁷⁵⁶ *Ibid*, p. 330

forme de l'adaptation littéraire des classiques romantiques pastoraux du XIX^{ème} siècle – Jane Austen, Elizabeth Gaskell par exemple. La variante allemande du film de patrimoine [*heritage film*] se distingue alors des autres déclinaisons européennes par la mise en scène non pas d'un passé lointain, positif et aseptisé – voire glorifié – mais par la référence à une histoire récente douloureuse et négative. La « *métamorphose du cinéma contemporain allemand en un cinéma d'héritage et d'expérimentation* » le réifie en tant qu'objet de consommation à deux niveaux : en tant qu'« *objet d'une identification nationale* » et, précisément, en tant qu'« *objet exportable internationalement* »⁷⁵⁷.

En ce sens le déploiement des divertissements de qualité historiques et authentiques participe de la labellisation de la germanité filmique en tant que genre cinématographique exportable. La « *fétichisation de l'authentique* », pour reprendre les termes de Cooke⁷⁵⁸, qui s'inscrit dans le processus constitutif de cette catégorisation, indique que le passé « *problématique* » l'est moins, puisqu'il se décline désormais selon une modalité patrimoniale. En ce sens, le complexe d'authenticité participerait des débats autour de l'effectivité d'un processus de « *normalisation* » qui traverserait l'Allemagne depuis la réunification : « *Il s'agit là d'un processus que cherchent à instaurer les gouvernements successifs depuis la réunification, visant en cela à montrer que la nation a su tirer les leçons de l'histoire et peut donc désormais avancer en laissant le passé derrière elle* »⁷⁵⁹. Le soutien des politiques publiques, nous l'avons évoqué, envers le Nouveau cinéma allemand et sa frange historique peut ainsi être compris comme la validation d'une cinématographie qui, désormais, est capable de produire des films patrimoniaux de qualité. Cet appui diffère alors de la spirale de cercles vertueux mis en place autour du Jeune cinéma allemand des années 1970, et qui entérinait précisément son approche critique de dépassement du passé [*Vergangenheitsbewältigung*].

En Allemagne, la démarche historique des divertissements de qualité est ainsi souvent critiquée pour son approche complaisante des faits historiques : la recherche d'authenticité, et l'utilisation de l'histoire comme toile de fond, et non plus comme réelle thématique, empêcherait une réelle réflexion critique du spectateur. Cette résurgence de l'aporie de l'esthétisation propre aux phénomènes historiques se retrouve notamment au sein des propos de notre enquêtée de *235 Filmproduktion*, qui évoque une approche « *dénaturée* » de l'histoire. Elle présente ainsi la genèse de *Et puis les touristes* (2007), produit par la firme,

⁷⁵⁷ *Ibid*, p. 331

⁷⁵⁸ Paul COOKE, *Contemporary German Cinema*, *op cit.*, p. 18

⁷⁵⁹ *Ibid*, p. 18

comme une tentative de contrecarrer cette approche par la mise en place d'un film non plus consacré à l'histoire du nazisme, mais à sa mémoire et à ses conséquences actuelles. En ce sens il constitue, selon notre enquêtée, une tentative de dépassement critique du passé [*Vergangenheitsbewältigung*], contrairement aux « films du III^{ème} Reich » [*Reichsfilme*] qui présentent l'histoire en simple toile de fond :

« *Et puis les touristes, c'est [...] le thème du passé. Mais ce n'est pas un message. Nous ne disons pas: nous ne trouvons pas bien que le musée d'Auschwitz travaille de façon si commerciale, ce n'est pas ce que nous avons dit. Mais le spectateur doit y réfléchir. [...] Le Troisième Reich apparaît bien sûr dans de nombreux films, mais de façon très dramatisée. La Chute... Dans La Chute, c'est, je pense, tellement spectaculaire, des grands noms d'acteurs... Il n'est pas question de dépassement critique du passé [Vergangenheitsbewältigung]. [...] Dans Et puis les touristes, il s'agit à vrai dire d'un garçon à l'époque actuelle et des conséquences. C'est pourquoi nous nous y sommes intéressés. En fait, nous ne sommes pas intéressés si le film avait été malmené par des flashbacks montrant des prisonniers du camp et des soldats allemands... [...] La Chute et La Bande à Baader, par exemple, ont eu beaucoup de succès ici, du point de vue des spectateurs. Je ne trouve pas que ce sont de bons films.* » (235 *Filmproduktion*)

Notre enquêtée de 235 *Filmproduktion* précise cependant que ces films sur l'histoire, bien qu'elles ne les jugent pas « bons », vont « tout de même dans le bon sens », car ils ouvrent un espace de débat autour des thématiques historiques. La concentration autour des films patrimoniaux, des divertissements de qualité historiques, correspond ainsi à un intérêt spectatorial réinvesti à la fois par les cinéastes et par les politiques publiques, comme nous l'expose notre enquêtée de *Medienboard*. Le financement de « gros films sur l'histoire » est privilégié car ces films suscitent un « intérêt culturel », ont une « valeur particulière » qui leur permet d'être « facilement commercialisés à l'étranger ».

II.3.3.2) Le cinéma, un élément du discours médiatique autour de la « normalisation » du pays

Les fictions concernant l'histoire récente de l'Allemagne sont ainsi plus populaires auprès des spectateurs car elles correspondent partiellement à une ouverture d'un espace de compréhension, de discussion et de débats après la chute du Mur, à la perception d'une « normalisation » de l'Allemagne. Monika Bellan interprète ainsi la réunification comme une étape mémorielle supplémentaire qui, en mettant définitivement fin aux conséquences socio-politiques de la guerre – et notamment à la présence des anciennes forces militaires alliées en Allemagne – inaugure une ère nouvelle pour la transposition filmique du passé par les cinéastes de la nouvelle génération⁷⁶⁰. La réunification correspond selon elle à une phase

⁷⁶⁰ Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op cit.*, p. 134

décisive dans la succession des vagues mémorielles : désormais, avec l'unité territoriale, la guerre et ses conséquences seraient définitivement enterrées.

La rhétorique d'une nouvelle forme de « légèreté » transparaît alors également au sein des discours des professionnels de la branche cinématographique par rapport au traitement du passé par le Nouveau cinéma allemand. Selon notre enquêtée de la Berlinale, c'est parce que le rapport à l'histoire des réalisateurs a changé *a priori* que le Nouveau cinéma allemand a pu connaître un essor plus général par la suite, selon la logique de la capitalisation des succès que nous avons étudié. Selon elle, le cinéma ne traiterait désormais plus le passé de manière intellectuelle, mais plus légère, plus accessible. Le traitement nouveau de ces thématiques « allemandes » favoriserait l'exportation du cinéma allemand à l'étranger, car le passé allemand constitue un « intérêt » majeur à l'international. Cette évolution s'expliquerait alors par un rapport moins direct de la génération cinématographique actuelle à la période de la guerre, à un détachement par rapport à la dichotomie victime / bourreau [*Opfer/Täter*] que la génération des années 1970 pouvait encore ressentir :

„L'essor [du cinéma allemand] est aussi lié au fait que, sur le plan du contenu... Beaucoup de cinéastes, de cinéastes plus jeunes, osent s'attaquer à des thématiques allemandes, à des thématiques liées au passé allemand. Et auparavant, c'était soit une thématique très lourde, très intellectuelle pour beaucoup de cinéastes, ou une thématique taboue après la guerre, pendant de longues années. Et c'est un traitement nouveau du passé. Il y a des cinéastes plus jeunes, qui examinent de plus près le passé allemand, et cette approche a du succès à l'étranger : comme La Vie des autres, ou 4 minutes de Chris Kraus. Ou La Chute. (...) Je crois (...) que les personnes qui font actuellement des films n'ont eux-mêmes pas connu la guerre, leurs parents non plus pour la plupart, c'est plutôt le grand-père qui a connu la guerre, et souvent il est déjà mort. Et c'est un rapport plus insouciant au passé. Donc les cinéastes, la génération d'aujourd'hui, n'est pas concernée personnellement. Ils ne sont pas des bourreaux. Victimes ou bourreaux. Ils se sentent libres d'envisager cette thématique de l'extérieur. Je pense que c'est pour cela que c'est devenu plus facile. Et à l'étranger il y a justement un grand intérêt pour tout ce qui concerne le passé allemand. On a envie d'en savoir plus. » (Berlinale / BKM)

Ainsi les professionnels de la branche cinématographique expliquent la popularité et l'essor du cinéma allemand en partie par ce rapport renouvelé entre branche cinématographique et thématiques allemandes, et associent souvent ces motifs historiques à une spécialité germanique. L'enquêtée cite notamment *4 minutes*, film de 2008 dont l'encadré ci-dessous présente les principales caractéristiques :

> **4 minutes (Vier Minuten) – 2008 – Chris Kraus – Drame – b.o (F) : 168 551**

Traude Krüger donne des cours de piano dans une prison pour femmes. Elle y rencontre Jenny, incarcérée pour meurtre, et détecte chez la jeune femme un potentiel musical exceptionnel. Jenny cependant se laisse difficilement convaincre et est réfractaire aux leçons. Parallèlement, le film relate le passé des deux femmes. Traude souffre toujours de la mort de son amante communiste Hannah pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle est rongée par le remord depuis qu'elle l'a reniée lors d'un interrogatoire de la Gestapo pour échapper à l'arrestation. Jenny, quant à elle, est traumatisée par un viol commis par son beau-père, et refuse depuis lors de se laisser approcher.

Le Nouveau cinéma allemand, en ce sens, se présente comme l'écho et la caisse de résonance d'une tendance sociale plus vaste, et s'inscrirait dans la lignée des analyses relatives à la « normalisation de l'Allemagne » : il entretiendrait un rapport d'affinités électives avec la représentation culturelle de cette « nouvelle Allemagne », il en serait le « hiéroglyphe », pour reprendre l'analyse kracauerienne. Le déploiement des motifs historiques sous la forme des divertissements de qualité rend visible les tendances socio-historiques de la réunification qui favorisent la métamorphose du passé en films de patrimoine. Nous le verrons, ces éléments autour d'un poids dont l'Allemagne a été libéré depuis la réunification se retrouvent partiellement au sein des discours de nos enquêtés français, reflétant ainsi les discours politiques autour d'une nouvelle Allemagne, plus décomplexée et apaisée. Ces motifs historiques constituent ainsi le paradigme de la fonction hiéroglyphique du cinéma allemand contemporain, qui se retrouve également au sein du cinéma interculturel, reflet d'une société d'immigration multiculturelle ayant entériné cette caractéristique par sa législation.

Le renouvellement du paysage cinématographique allemand s'inscrit en ce sens dans un contexte socio-historique plus vaste marqué par l'ouverture d'un espace discursif autour du « patriotisme positif » de la « nation retrouvée ». Depuis les années 2000 en effet, les débats autour de la « normalisation » de l'Allemagne et de la « nouvelle république de Berlin » se multiplient. Le discours du chancelier Schröder, lors de son investiture en 1998, apparaît alors significatif de cette rhétorique de la « normalisation » : « *L'Allemagne doit faire face à sa responsabilité, mais dans le même temps est tournée vers l'avenir* »⁷⁶¹. Il annonce alors l'avènement d'une Allemagne « cool », « normalisée ». Pour Schröder la république berlinoise serait « *plus allemande dans le bon sens du terme* », débarrassée des fantômes du passé. L'Allemagne serait un « *pays adulte* », « *confiant en lui* », « *décontracté* » : « *Nous, Allemands, savons qui sont les auteurs criminels de la guerre. Nous sommes conscients de*

⁷⁶¹ Schröder cité par Stephen MARTENS, *Allemagne, la nouvelle puissance européenne*, PUF, Paris, 2002, p. 55

notre responsabilité face à l'histoire et nous l'assumons. [...] L'Europe a tiré les leçons du passé et je tiens à dire que nous, Allemands, nous les acceptons dans toute leur réalité »⁷⁶².

Les débats autour de cette normalisation se manifestent notamment par le biais de nombreuses campagnes publicitaires en faveur d'un réinvestissement positif du sentiment patriotique qui ont été mises en place à l'occasion de l'organisation de la coupe du monde de football en Allemagne en 2006. Il s'agissait de promouvoir le « *sentiment de nous* » [« *Wir sind-Gefühl* »] par le biais de slogans « accrocheurs » dans le cadre de la campagne « Tu es l'Allemagne » [« *Du bist Deutschland Kampagne* »] ou des campagnes « Fanclub de l'Allemagne » [« *Fanklub Deutschlands* »] et « L'Allemagne, pays des idées » [« *Deutschland, Land der Ideen* »]. La presse a largement relayé ces campagnes, en exploitant notamment la cote de popularité de l'équipe d'Allemagne, jeune et dynamique, par l'utilisation du slogan « Schwarz-rot-geil » - jeu de mot autour des couleurs nationales, le noir, « schwarz », le rouge, « rot » et le jaune, « gold », décliné ici en « geil », « cool ». Ce « sentiment de nous » s'inscrivait, en 2006, dans la lignée d'un enthousiasme médiatique pour l'élection d'un pape allemand et d'une femme à la tête de la chancellerie : à ces occasions les slogans « Nous sommes pape » [« *Wir sind Papst* »] et « Nous sommes chancelière » [« *Wir sind Kanzlerin* »] avaient déjà été très employés. Ainsi c'est toute une sémantique du renouveau – pas seulement autour du cinéma – et de la « sortie de crise » qui se met en place en Allemagne depuis la réunification.

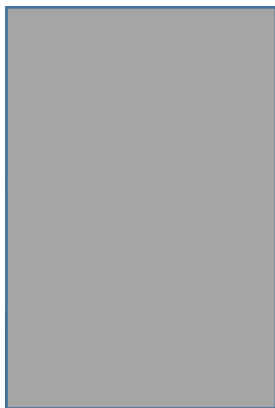
Les déclarations d'intention de ces campagnes, et surtout de la campagne « Tu es l'Allemagne », la plus importante campagne de marketing de l'histoire des médias ouest-allemands, témoignent alors d'une volonté d'accompagner et de catalyser dans le même mouvement un « *nouveau sentiment national* », qui serait libéré des démons de l'histoire, qui devrait mener à davantage de « *confiance en soi et de motivation* ». Les slogans déployés par la campagne sont à cet égard significatifs, et notamment le passage du « nous » au « tu », du collectif au particulier : « *NOUS sommes 82 millions. [...] TU es 82 millions. Traite ton pays tout simplement comme un bon ami. Ne râle pas contre lui. [...] Tu es l'Allemagne* »⁷⁶³. Cette campagne est alors perçue comme un « signal de renouveau » [Aufbruchsignal] par une partie de la presse allemande, et renouvelle dans le même temps les débats autour du patriotisme allemand : on lui reproche notamment son lien ambigu à la notion de « communauté du

⁷⁶² Discours au mémorial de Caen lors du 60ème anniversaire du débarquement en 2004. Ce discours est notamment disponible sur le site Internet « cliotexte » destiné à l'enseignement de l'histoire [http://icp.ge.ch/po/cliotexte/]

⁷⁶³ Le texte complet du manifeste de la campagne « Tu es l'Allemagne » est disponible sur le site du journal *Hamburger Abendblatt* [http://www.abendblatt.de/politik/deutschland/article107042910/Das-Manifest-Du-bist-Deutschland-im-Wortlaut.html]

peuple » [*Volksgemeinschaft*⁷⁶⁴], fréquemment associé au fascisme hitlérien, et l'utilisation de la figure de Porsche alors que ce dernier a utilisé la force de travail des prisonniers des camps pendant la guerre.

Les discours autour du Nouveau cinéma allemand doivent alors être replacés dans ce double mouvement, et être compris comme partie prenante de cette réactualisation de la question de la mémoire culturelle dans le cadre d'une Allemagne réunifiée. La rhétorique de la « normalisation » de l'Allemagne est ainsi parfois assimilée en Allemagne à une forme de révisionnisme : le Nouveau cinéma allemand, et notamment les formes authentiques des divertissements historiques, permettraient précisément d'évacuer le passé douloureux de l'Allemagne et, en ce sens, de déresponsabiliser le pays par rapport à la culpabilité nazie. La recherche d'un « *naturalisme illusoire du concret* »⁷⁶⁵, pour reprendre les termes de Gertrud Koch, s'apparenterait à la mise en place non plus d'un « *écran démoniaque* » – d'un cinéma du malaise – mais désormais d'un « *écran harmonieux* »⁷⁶⁶.



Matthias Steinle indique ainsi que « *le désir d'une réconciliation entre les générations d'une part, et avec l'histoire embarrassante de l'époque national-socialiste de l'autre, traverse tous les docudrames allemands* »⁷⁶⁷. Il cite alors l'affiche du *Miracle de Berne*⁷⁶⁸, qui reflète cette aspiration au patriotisme positif observé au sein de l'espace public allemand depuis 1990 en faisant référence à la victoire « miraculeuse »⁷⁶⁹ des Allemands à la coupe du monde de football de 1954 : « *Chaque enfant a besoin d'un père. Chaque homme a besoin d'un rêve. Chaque peuple a besoin d'une légende* »⁷⁷⁰.

⁷⁶⁴ Le terme *Volksgemeinschaft*, depuis son utilisation systématique par le langage nazi, est connoté péjorativement en Allemagne, car il se rapporte à l'idéologie raciste et fasciste du troisième Reich. Il est par ailleurs souvent traduit par « communauté raciale ».

⁷⁶⁵ Gertrud Koch cité par Matthias STEINLE, « Fiction et docufiction. Le passé national-socialiste dans le « Dokudrama » allemand contemporain : resémantisation des signes et saturation de l'image. » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain, op cit.*, pp. 71-100, p. 90

⁷⁶⁶ Sonja Schulz cité par Matthias STEINLE, « Fiction et docufiction. Le passé national-socialiste dans le « Dokudrama » allemand contemporain : resémantisation des signes et saturation de l'image. », *op cit.*, p. 84

⁷⁶⁷ *Ibid*, p. 95

⁷⁶⁸ Les affiches insérées à côté du texte, tout au long du manuscrit, sont issues du site de référencement *Allociné*.

⁷⁶⁹ La forme de la victoire et le déroulement de la finale contribuent également beaucoup à la construction de ce mythe autour du « miracle de Berne ». L'équipe hongroise apparaît en effet, en 1954, « invincible ». Le début du match semble confirmer cette suprématie : au bout de 8 minutes, la Hongrie mène déjà 2 zéros. Mais les Allemands inscrivent également 2 buts en 8 minutes, et égalisent à la 16^{ème} minute. La tension entre les 2 équipes est ensuite très vive, et les Allemands finissent par marquer le but de la victoire à 6 minutes de la fin.

⁷⁷⁰ Texte inscrit en haut à droite de l'affiche.

Le film fait en effet référence au « mythe » de la victoire de l'équipe allemande : en 1954, la victoire provoque en Allemagne une vague émotionnelle forte, favorisant un rapport patriotique positif apolitique à la nation, 10 ans après la fin du régime nazi. Le « miracle de Berne » est parfois interprété par les historiens comme un des éléments fondateurs marquants de la République de Bonn⁷⁷¹. Le slogan « Nous sommes à nouveau quelqu'un »⁷⁷² [Wir sind wieder wer], élaboré par la presse suite à cette victoire, est rappelé à l'occasion de la sortie du film en 2003. Le resurgissement de la thématique du patriotisme positif, par le biais de cette mise en image du « miracle de Berne », s'inscrit ainsi dans une logique mémorielle se présentant comme réconciliatrice.

II.3.3.3) BILAN : Vers un cinéma de consensus revalorisé en tant que représentant culturel

Au-delà des débats mémoriels traversant l'espace public allemand, et s'appliquant également à l'aporie de l'esthétisation propre au traitement filmique des thématiques historiques, il s'agit ainsi avant tout de saisir le Nouveau cinéma allemand sous l'angle de cette logique réconciliatrice entre un cinéma populaire et son public, « retrouvé » depuis les années 1990.

En outre cette logique de réconciliation, nous l'avons évoqué, semble également se mettre en place par le biais du déploiement d'une « confiance retrouvée » par rapport à un cinéma allemand ayant dépassé les différents antagonismes du début des années 1990 pour proposer un paysage cinématographique à la fois plus consensuel et plus diversifié.

Le contexte socio-historique de la réunification favorise ainsi une mutation du rapport entretenu par les professionnels de la branche filmique avec la catégorie même de « cinéma allemand ». En ce sens, nous pourrions évoquer une « méta-évolution », une évolution « seconde » de la production, qui se combinerait avec son évolution productive pour catalyser l'émergence d'un Nouveau cinéma allemand – renouvelé tant dans ses structures, outils, méthodes et motifs de production que dans ses formes de valorisation, de réputation, de mise en valeur. Cette revalorisation permet d'alimenter les mécanismes de cercles vertueux entre

⁷⁷¹ Les historiens Arthur Heinrich et Joachim Fest évoquent notamment le « miracle de Bern » comme la « véritable naissance de la République fédérale » [Cf. Arthur HEINRICH, *3:2 für Deutschland - die Gründung der Bundesrepublik im Wankdorf-Stadion zu Bern*, Die Werkstatt, Göttingen, 2004]

⁷⁷² Cf Hans-Werner KILZ, « Fussball-Historie – 4. Juli 1954 » in *Süddeutsche Zeitung*, 3. Juli 2004. L'article reprend cette rhétorique du « Nous sommes à nouveau quelqu'un », et la met en relation avec la situation socio-historique de la réunification.

les deux hélices hélicoïdales de l'ADN du Nouveau cinéma allemand, à savoir la branche des professionnels d'une part et les politiques publiques d'autre part.

Les propos des professionnels de la branche cinématographique témoignent ainsi d'une revalorisation globale de la qualité perçue du cinéma allemand, voire de la revendication d'une fierté par rapport à un prestige filmique retrouvé. Dans cette optique, la popularisation de ce cinéma semble également s'appliquer aux acteurs de sa propre production : le cinéma allemand devient populaire aux yeux mêmes de ses réalisateurs, producteurs, financeurs, acteurs etc. Cette évolution seconde est alors présentée comme participant au succès du Nouveau cinéma allemand non seulement en Allemagne, mais aussi à l'international : sa revalorisation accentue une appréhension globale et consensuelle en termes de qualité, appuyant ainsi, une fois encore, un mécanisme tautologique et cyclique autour de la réalisation effective de cette qualité et de cette popularité perçue. L'élément nouveau, au sein de la sphère de production du cinéma allemand, ne consiste pas tant en l'apparition d'une catégorie populaire de cinéma qu'en l'émergence d'un consensus autour d'une certaine catégorie du populaire, désormais apte à représenter l'Allemagne à l'international.

Le Nouveau cinéma allemand peut alors être défini, tout comme le cinéma du tournant [*Wende*], comme un « cinéma du consensus », mais l'acceptation sémantique de cette catégorisation a changé. Si le cinéma allemand contemporain est consensuel, ce n'est pas uniquement pour son caractère neutre et apolitique, mais également parce ce qu'il favorise une reconnexion entre un cinéma populaire – entendu comme un cinéma grand public et un médium de masse – et une certaine forme de représentativité culturelle allemande. Cette reconnexion s'effectue notamment par le biais de la voie productive des divertissements de qualité, qui affichent voire revendiquent un rapport apaisé, parfois même décomplexé, à la notion même de cinéma « représentatif » de l'Allemagne. La relation controversée avec la notion de « représentativité allemande » est désormais nuancée, apaisée : cette mutation redéfinit, dans le même temps, ses possibilités mêmes d'exportation.

Koepnick accentue cette analyse jusqu'à évoquer un lien direct entre ce cinéma du consensus et sa « germanité nationale » : « *L'Allemagne a connu une augmentation très forte de sa production de films populaires. Les films allemands ont réussi à rivaliser avec les autres productions à l'échelle du marché national, en partie parce que les spectateurs allemands cherchaient précisément à voir à l'écran des représentations de la germanité* »⁷⁷³.

⁷⁷³Lutz KOEPNICK in Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.), *Cosmopolitan Screen, op cit.*, p. 163

Sa popularité auprès du public allemand s'expliquerait par une « renégociation du consensus social » offrant aux spectateurs des possibilités d'identification à une nouvelle identité allemande, à la fois soucieuse de son passé et sûre d'elle-même : « *Les comédies et les mélodrames historiques allemands ont développé leur popularité conventionnelle notamment car ils se sont efforcés de renégocier les termes du consensus social après l'unification [...] réinventant un langage de l'identification dans lequel le national et le populaire pouvaient cohabiter en toute harmonie* »⁷⁷⁴. Cette analyse peut cependant être relativisée et nuancée par le biais de l'étude de la réception spectatorielle de ce cinéma. Cette réception, et l'identification qui lui est afférente, ne s'effectuent pas nécessairement ni automatiquement sur le mode de la « germanité », notamment à l'international.

Au-delà de cette rhétorique d'un cinéma « national » identitaire - dont les soubassements sont parfois également décelables au sein des discours productifs - il s'agit ainsi d'examiner sous un angle critique l'établissement d'un lien direct entre le regain de popularité du cinéma allemand et sa germanité intrinsèque. Cette analyse critique passe ici avant tout par une étude des discours spectatoriels autour du Nouveau cinéma allemand, perception elle-même médiée et guidée par les mécanismes d'exportation et de diffusion de cette filmographie en France. L'étude de ces discours sert alors de pierres de touche à l'affirmation selon laquelle le Nouveau cinéma allemand aurait plus de succès à l'étranger par le biais de sa germanité perçue. Ces propos sont notamment perceptibles, nous l'avons évoqué, au sein des discours des politiques publiques : « *Ces films fonctionnent justement parce que leur contenu est très clair, qu'il est par exemple dirigé par rapport à un pays. [...] Ces films doivent déjà avoir une couleur, celle d'un pays, pour ensuite avoir du succès dans d'autres pays* ». Il s'agit ainsi de questionner les mécanismes d'exportation du Nouveau cinéma allemand en France par le biais de cette interrogation autour du déploiement d'une différenciation spécifiquement germanique, d'une « couleur locale » pour valoriser la visibilité du cinéma allemand à l'étranger.

L'ouverture de l'espace des possibles de la sphère cinématographique allemande favorise et conditionne une ouverture de l'espace des possibles pour la sphère d'exportation, qui dispose à présent d'une réserve de films plus diversifiés, à la fois au niveau de leurs formes, de leurs thématiques et de leurs motifs cinématographiques. D'autre part, nous

⁷⁷⁴Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.), *Cosmopolitan Screen, op cit.*, p. 7 [Introduction des deux directeurs de l'ouvrage]

l'avons évoqué, l'aplanissement de l'opposition entre films populaires et films élitistes, films commerciaux et films artistiques reflète et catalyse dans le même temps l'accessibilité renforcée du Nouveau cinéma allemand à un public élargi.

Plusieurs éléments et tendances observables permettent ainsi d'évoquer une popularisation du Nouveau cinéma allemand à l'international et en France : d'une part le nombre des films exportés a considérablement augmenté depuis la réunification, d'autre part les chiffres de fréquentation pour ces films ont également progressé de façon conséquente. La visibilité internationale du cinéma allemand est également renforcée, nous l'avons évoqué, par l'attribution de récompenses festivalières et cérémonielles recoupant reconnaissance critique et publique. L'Allemagne a notamment obtenu, rappelons-le, deux fois l'Oscar du meilleur film étranger dans le courant des années 2000, en 2001 pour *Nowhere in Africa* et en 2007 pour *La Vie des autres*. Or ces deux films, ainsi que les quatre autres nominations obtenus par l'Allemagne [*La Chute* (2005) *Sophie Scholl* (2006), *La Bande à Baader* (2009), *Le Ruban Blanc* (2010)] se caractérisent par leur caractère historique, indiquant semble-t-il de nouveau que la visibilité du cinéma allemand à l'international est orientée vers ces thématiques du passé. *Le Ruban blanc*, qui a obtenu la Palme d'or au festival de Cannes 2009, est une coproduction germano-autrichienne, par ailleurs fortement marquée par la notoriété de son réalisateur, l'Autrichien Michael Haneke. Le film cependant, par sa thématique notamment, est défini juridiquement 2010, lors de la cérémonie des Oscars, comme « allemand ».

> ***Le Ruban blanc (Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte) – 2009 – Michael Haneke – Drame – b.o (F) : 647 041***

A la veille de la Première Guerre mondiale, un petit village protestant du Nord de l'Allemagne est le témoin d'étranges accidents qui semblent toucher plus particulièrement ses autorités morales et religieuses. Le film expose, par le biais de cette chronique et des portraits des différents habitants du village qu'il dépeint, l'austérité, le rigorisme, la violence larvée et la dureté qui marquent l'éducation protestante en Allemagne au début du siècle.

Il s'agit ainsi, au-delà de la considération de ce phénomène de surface d'une exportation renforcée, de détailler les caractéristiques et les attributs de cette popularisation du Nouveau cinéma allemand.

Partie 3 : Sphère d'exportation et formes du Nouveau cinéma allemand en France – la Germanité filmique entre exotisme et standardisation

Tout d'abord, les indicateurs statistiques relatifs à la présence du cinéma allemand en France ont progressé. Rappelons que le nombre moyen de films allemands passant la frontière française s'est stabilisé à une moyenne de 15 à la fin des années 2000 et au début des années 2010 – 13 films en 2007, 16 films en 2008, 13 films en 2010 et 15 films en 2011⁷⁷⁵. Le bilan 2014 du CNC concernant les chiffres du cinéma en France indique notamment qu'avec 13 films inédits sortis en 2014, l'Allemagne se situe à la troisième place des nationalités filmiques représentées en France, derrière le cinéma nord-américain et le cinéma anglais, qui exporte pour la même année 23 films en France, mais devant l'Italie avec 7 films ou encore l'Espagne avec 5 films⁷⁷⁶.

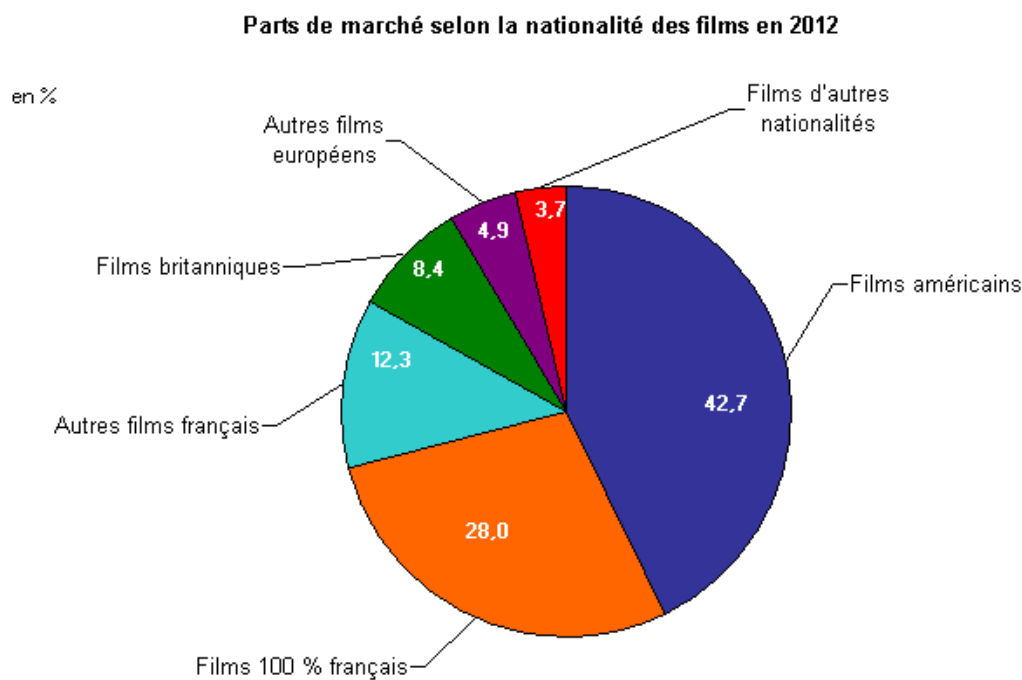
Ces chiffres soulignent par ailleurs la prédominance statistique des films français et nord-américains sur le marché du cinéma en France, puisque, durant la deuxième moitié de la décennie 2000, la moyenne des films français sortis en salle se situe entre 240 et 270 films, contre une fourchette allant de 140 à 160 pour les films américains⁷⁷⁷. La part de marché des films européens, sur cette même période, se situe ainsi entre 9 et 15%. Le CNC isole seulement la catégorie statistique des films britanniques, qui représentent 5 à 13% de ces mêmes chiffres⁷⁷⁸. Dans cette optique, la distribution des films allemands, ainsi que leur visibilité au sein du marché du film, sont conditionnées par leur position minoritaire au sein de ce marché, au même titre que les nationalités filmiques majoritairement non anglo-saxonnes. Le graphique ci-dessous illustre ainsi cette prédominance des films anglo-saxons et français au sein de l'offre cinématographique en France :

⁷⁷⁵ Statistiques du CNC « Distribution » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

⁷⁷⁶ Statistiques du CNC, Bilan « Les principaux chiffres du cinéma en 2014 », p. 7 [Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>]

⁷⁷⁷ Statistiques du CNC « Distribution » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

⁷⁷⁸ Statistiques du CNC « Part de marché selon la nationalité des films » - Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>



Champ : films distribués en France.

Source : Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).

L'étude des mécanismes afférant à la présence renforcée du cinéma allemand sur les écrans de cinéma français prend ainsi en compte cette position *de facto* minoritaire, et questionne ces enjeux tant du point de vue des logiques d'exportation et de réception. D'une part, les stratégies de visibilité des exportateurs sont conditionnées par cette position minoritaire – mais cependant renforcée. D'autre part la perception du Nouveau cinéma allemand, à la fois comme genre dont on parle et genre perçu, pour reprendre les termes d'Ethis, est également relative à cette place marginale au sein de l'offre cinématographique.

Si la part de marché du film allemand au sein du marché global est minime, les chiffres de fréquentation détaillés indiquent cependant des résultats en hausse. Le CNC distingue 5 seuils de fréquentation croissants significatifs pour déterminer le succès d'un film en salle: 100 000 entrées, 500 000 entrées, 1 million d'entrées, 2 millions d'entrées et enfin 5 millions d'entrées⁷⁷⁹. Or les réalisations allemandes exportées atteignent désormais plus régulièrement ces différents seuils. Alors que *Good bye Lenin !*, *La Vie des autres*, et *La Chute*, nous l'avons évoqué, atteignent la barre symbolique du million d'entrées, plusieurs

⁷⁷⁹ Statistiques du CNC, Bilan « Les principaux chiffres du cinéma en 2014 », p. 14 [Disponibles au sein de la rubrique « statistiques » du site du CNC : <http://www.cnc.fr/>]

films se situent entre le seuil des 100 000 et des 500 000 entrées⁷⁸⁰, notamment : *De l'autre côté* (2007 : 435 000 entrées), *Hannah Arendt* (2013 : 347 000 entrées), *Le Labyrinthe du silence* (2015 : 336 000 entrées), *Barbara* (2012 : 292 000 entrées), *Soul Kitchen* (2009 : 278 000 entrées), *La Vague* (2008 : 260 000 entrées), *Phoenix* (2014 : 170 000 entrées), *4 minutes* (2008 : 168 600 entrées), *D'une vie à l'autre* (2014 : 141 000 entrées), *Head on* (2004 : 121 000 entrées) et *Sophie Scholl, les derniers jours* (2006 : 103 200). Ces films constituent alors, nous le verrons, le principal contingent d'objets cinématographiques cités par nos enquêtés comme constitutifs du cinéma allemand contemporain.

Cette liste non exhaustive permet alors de détecter les principales tendances de l'exportation et de la popularisation du cinéma allemand en France. Elle souligne ainsi la polarisation de cette popularité autour des thématiques historiques : sur les 13 films cités, seuls 3, les films interculturels de Fatih Akin (*Head on*, *De l'autre côté* et *Soul Kitchen*), ne traitent pas, directement ou indirectement, du passé récent de l'Allemagne. La présence de ces 3 films traduit cependant une visibilité renforcée des thématiques interculturelles du paysage cinématographique en France, et indique qu'une tendance majeure de ce paysage trouve un écho en France. Il s'agira alors notamment de s'interroger sur la perception spectatorielle de ce cinéma interculturel en termes de germanité. En outre les bons résultats en salle de *Barbara* et de *Phoenix*, de Christian Petzold, constituent le pan le plus visible de l'exportation du cinéma d'auteur en France. Leur succès public indique une diversification des formes appréciées du cinéma allemand en France, au-delà des divertissements de qualité qui constituent le terreau le plus important de l'augmentation des chiffres de fréquentation. Ce succès souligne d'autre part de nouveau la focalisation *a priori* de cet intérêt spectatorial autour des thématiques historiques, puisque *Barbara* et *Phoenix* traitent respectivement du contexte est-allemand et de la période du nazisme.

En effet, si les films de l'École de Berlin sont bien exportés en France – les réalisations d'Angela Schanelec, de Thomas Arslan ou encore de Christoph Hochhäusler par exemple sont toutes distribuées – leur pan contemporain et les motifs de la vie quotidienne attirent moins de spectateurs en salle. *Yella* et *Jerichow*, du même Petzold, ont réunis respectivement 2700 et 5000 spectateurs, tandis que ce nombre s'élève aux alentours de 13 000 pour *Le bois lacté* de Hochhäusler (2004) et *Le braqueur* de Heisenberg (2010). *Ferien* de Arslan (2009) et *Orly* de Schanelec (2010) ont, quant à eux, rassemblés une

⁷⁸⁰ Ces chiffres (arrondis à la centaine supérieure) nous ont été fournis directement par le service statistique du CNC.

moyenne de 3000 spectateurs en salles⁷⁸¹. Cependant, au-delà de ces chiffres de fréquentation relativement faibles, la présence suivie et constante de ce cinéma d’auteur dans les salles françaises révèle un élargissement des logiques et des stratégies d’exportation et de distribution du cinéma allemand en France.

> ***Le bois lacté (Milchwald)* – 2004 – Christoph Hochhäusler – Drame – b.o (F) : 12 917**

Sylvia vit avec son mari et les deux enfants de ce dernier près de la frontière polonaise. Elle ne s’entend pas avec sa belle-fille et son beau-fils. Un jour, énervée, elle laisse les enfants descendre de voiture en Pologne : lorsqu’elle revient, les enfants ont disparu. Elle cache la vérité à son mari tandis que les enfants, qui ont décidé de rentrer seuls à la maison, traversent les bois polonais pour retourner en Allemagne. Ils rencontrent Lubinski, un Polonais, qui cherche peu à peu à tirer profit financièrement de la situation.

> ***Ferien – Chronique d’un été (Ferien)* – 2009 – Thomas Arslan – Drame – b.o (F) : 2 546**

Anna et Robert, ainsi que leur fils Max, vivent dans une maison isolée du reste du monde, au milieu d’un bois. Au cours de l’été, plusieurs générations familiales se retrouvent chez eux pour passer un été en commun. La cohabitation entre les membres de la famille est cependant délicate, entre rancœurs et mensonges larvés, mécontentes et désaccords permanents.

> ***Le braqueur – la dernière course (Der Räuber)* – 2010 – Benjamin Heisenberg – Drame – b.o (F) : 13 713**

Johann, un braqueur, sort de prison après avoir purgé sa peine. Obsédé par le mouvement et la vitesse, et coureur de marathon émérite, Johann transforme ses braquages en performance et en défi physique. Hébergé par une de ses anciennes connaissances, avec qui il entame une relation amoureuse, il lui dissimule la vérité sur ses braquages. Mais, bientôt rattrapé par une enquête policière, il doit de nouveau fuir et parvient à ralentir sa traque grâce à ses qualités de coureur.

> ***Orly* – 2010 – Angela Schanelec – Comédie dramatique – b.o (F) : 3 448**

Le film est composé de quatre récits croisés, qui suivent chacun un ou deux personnages dans un lieu de transit, l’aéroport d’Orly. Chaque récit expose un pan de la vie de ses personnages, sous forme de chronique, et positionne ces derniers dans une posture d’attente propice à la remise en question et aux rencontres aléatoires.

Le paysage cinématographique allemand contemporain, que nous avons présenté au sein de sa sphère de production, est ainsi représenté en France d’une part par ses formes auteuristes et ses formes mixtes des divertissements de qualité, d’autre part par ses trois thématiques : historiques, interculturels et vie quotidienne. Cette dernière catégorie, cependant, repose principalement sur la présence en salle des films d’auteur, dont le retentissement spectral est moindre. L’absence d’exportation de la frange la plus commerciale du cinéma contemporain, celle des comédies, dont l’action se déroule essentiellement au sein du contexte socio-historique contemporain, redéfinit ainsi les termes de la représentativité du Nouveau cinéma allemand en France. Si les formes et les thématiques représentées sont en effet plus diversifiées, les logiques de visibilité et l’impact

⁷⁸¹ Ces chiffres (ici arrondis) nous ont été fournis directement par le service statistique du CNC.

spectatoriel de celles-ci sur le public tendent cependant à redéfinir et à recentrer les lignes de force du paysage cinématographique allemand contemporain, d'une part autour des divertissements de qualité, d'autre part autour des motifs historiques.

Le questionnement concerne alors non seulement la représentativité générale du cinéma allemand à l'international, mais aussi la représentativité de ses formes les plus populaires en Allemagne lorsqu'elles sont confrontées au filtre de l'exportation : en quoi ces mécanismes d'exportation pondèrent-ils la visibilité de ces dernières, et notamment des deux catégories à succès⁷⁸² en Allemagne, à savoir les catégories humoristiques et historiques ? En quoi modifient-ils *in fine* la définition même du « populaire allemand » ?

L'exportation du Nouveau cinéma allemand s'effectue selon plusieurs mouvements contradictoires. Sa visibilité renforcée s'accompagne d'un resserrement restrictif autour de certaines formes, motifs et thématiques – notamment historiques –, tandis que la publicisation des objets filmiques oscille entre mise en scène de leur universalité et de leur germanité.

Nous présenterons dans un premier temps les composantes de cette popularité élargie, avant d'examiner dans un second temps les éléments conditionnant et encadrant cet élargissement. Nous explorerons ainsi tout d'abord les soubassements institutionnels du renforcement de la présence du cinéma allemand en France à travers l'analyse de l'évolution des politiques cinématographiques allemandes dédiées à l'exportation filmique. Nous nous intéresserons ensuite aux mutations des stratégies distributives et publicitaires au sein de l'espace public en France orientant et polarisant la visibilité du cinéma allemand auprès des spectateurs français.

⁷⁸² Cf. notamment le bilan du FFA de 2009 qui indique que les deux plus gros succès du cinéma allemand des années 2000 sont *Der Schuh des Manitus* et *Traumschiff Surprise*. (p. 4)

Chapitre 1 - Vers une nouvelle politique de visibilité du cinéma allemand à l'étranger

Il s'agit ainsi, dans un premier temps, de questionner ces mutations sur le plan des structures d'exportation allemandes : *German Films*, l'instance exportatrice, et les Instituts Goethe, ambassadeur culturel de l'Allemagne à l'étranger principalement. Ces instances se présentent comme des intermédiaires institutionnels entre la sphère de production allemande et la sphère de réception française.

Leurs activités de médiation s'exercent à une échelle commerciale – elles interviennent dans la formation et le développement d'un marché international pour le film allemand – à une échelle symbolique – elles participent à la labellisation de ce que l'on pourrait désigner comme la « marque cinéma allemand » et enfin à une échelle communicationnelle – elles documentent, valorisent et publicisent le Nouveau cinéma allemand.

En outre, parallèlement à l'activité de ces instances officiellement dédiées à la représentation du cinéma allemand à l'étranger, certaines instances, nous le verrons, élargissent également leurs prérogatives à la diffusion et à la popularisation de ce cinéma à l'international. Bien que leur activité principale ne soit pas formellement ni intégralement consacrée à ce rôle de représentation, leur orientation récente en faveur de la réputation du cinéma allemand les inclut cependant désormais au sein de la sphère d'exportation. Cette catégorie est ici représentée principalement la Berlinale, qui depuis le début des années 2000, et sous l'impulsion de son directeur Dieter Kosslick, se métamorphose progressivement en vitrine, voire en lobby, du cinéma allemand à l'étranger.

III.1.1) Redéfinition des fonctions des instances d'exportation : de diffuseurs à entrepreneurs

III.1.1.1) Changement de paradigme étatique : vers une optimisation de la visibilité du cinéma allemand

Depuis la chute du Mur, la redéfinition des politiques filmiques en faveur d'un soutien et d'une valorisation renforcée du cinéma allemand s'applique également à la diffusion du cinéma allemand à l'étranger. La dynamique de cercles vertueux et de spirales des succès, initiée en partie par les premiers succès de ce cinéma à l'international, inclut alors l'alimentation de ces spirales. Le rôle de l'État, ici encore, n'est pas d'enclencher sciemment

ce succès, mais de le reconnaître en tant que phénomène représentatif, valorisant et donc valorisable. Ces logiques opportunistes définissent ces politiques d'exportation, tout comme les politiques de soutien à la production, comme des appareils amplificateurs au service de la réputation et de l'acceptation du cinéma allemand à l'étranger. La reconnaissance du cinéma allemand à l'étranger incite notamment les instances étatiques à mettre en place, à partir des années 2000, des aides aux sous-titrages pour la présentation des films en festivals⁷⁸³. La FFA a par exemple créé des aides *a posteriori* pour des films ayant obtenus des prix dans des festivals ou dans des compétitions comme les Oscars, et ce afin de créer un effet cumulatif⁷⁸⁴.

Les réformes envisagées depuis la réunification, que nous présentons désormais, reflètent et catalysent ainsi dans le même temps la reconsidération du paysage cinématographique contemporain en Nouveau cinéma allemand exportable, dont il s'agit de souligner à la fois la particularité et la qualité. En ce sens ces réformes complètent et prolongent les logiques d'industrie culturelle détectées sur le plan de la sphère de production : elles accompagnent et majorent notamment le potentiel de marchandisation à l'exportation des divertissements de qualité, présentées par les protagonistes de la branche comme un élément présidant partiellement à leur production.

La revalorisation de cette fonction exportatrice se situe alors dans la lignée du volontarisme modéré de l'État allemand depuis la réunification. Il se traduit notamment par une volonté de condensation et de coordination renforcées en ce qui concerne les actions de promotion et de commercialisation de la cinématographie allemande.

Cette volonté politique est notamment impulsée par les délégués fédéraux successifs à la culture du BKM. Elle se manifeste concrètement par une refonte des structures d'exportation dans le cadre d'un « *changement de paradigme* »⁷⁸⁵ [*Paradigmenwechsel*] destiné à améliorer la marchandisation et la visibilité du cinéma allemand à l'étranger. Ce changement de paradigme est exprimé et définit en 2002 par le délégué fédéral à la culture alors en place, Julian Nida-Rümelin, qui le présente sous la forme d'une réforme de la promotion cinématographique. Les objectifs présentés sont alors triples : la réforme doit permettre d'une part de centraliser ce travail de promotion, elle s'attache d'autre part à

⁷⁸³ Stefan DUVVURI, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, op cit., p. 79

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 80

⁷⁸⁵ Julian Nida-Rümelin, délégué fédéral à la culture, cité par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 63 [Artikel von Julian Nida-Rümelin (2002) : « Klasse an der Kasse – Auf dem Weg zur Reform der Filmförderung in Deutschland. »]

« *spectaculariser* » et à « *événementialiser* » la présence du cinéma allemand à l'étranger – pour reprendre les termes de Nida-Rümelin –, et elle tend enfin à aplanir l'opposition entre promotion commerciale et culturelle, c'est-à-dire la segmentation du travail d'exportation du cinéma entre sa marchandisation et sa valorisation symbolique. Le film doit ainsi être « *exploité* » en tant que « *bien culturel* ». La centralisation du travail de promotion, qui passe par une « *coordination de la représentation extérieure du cinéma allemand* »⁷⁸⁶ doit notamment favoriser une meilleure identification des instances représentatives du cinéma allemand à l'étranger pour les distributeurs internationaux : « *La présentation séparée [...] empêcherait une représentation efficace du cinéma allemand à l'international* ». La réforme doit ainsi permettre de constituer une plateforme de visibilité identifiable pour valoriser un cinéma allemand dont il s'agit de valoriser la diversité retrouvée. L'opposition entre promotion commerciale et culturelle est alors présentée comme inadaptée à la valorisation globale d'un cinéma diversifié. La fusion entre ces deux types de prérogatives prolonge alors les éléments de refonte des politiques publiques au niveau du soutien à la production qui, nous l'avons vu, visaient à améliorer à la fois quantitativement et qualitativement le paysage cinématographique allemand afin de développer sa capacité réceptive et exportatrice. Cette visée fusionnelle, caractéristique de l'industrie culturelle, est résumée par Nida-Rümelin par la formule « *la classe à la caisse* » : « classe » culturelle et « caisse » commerciale sont désormais liées et non plus concurrentielles.

La création du BKM en 1998, et la mise en place de la réforme de la promotion cinématographique afférente, s'accompagne ainsi tout d'abord d'une redéfinition des outils et des fonctions internes des deux principales instances de diffusion de la production d'Outre-Rhin à l'international : l'union exportatrice du cinéma allemand et les Instituts Goethe. Jusqu'ici, ces deux instances étaient en charge respectivement du secteur commercial et du secteur culturel de la promotion. L'aplanissement de cette segmentation, découlant du changement de paradigme annoncé par le BKM, entraîne alors une réorientation partielle de ces prérogatives, et surtout, nous le verrons, une revalorisation des mesures de communication et de publicisation autour du cinéma allemand. Ensuite, au-delà de cette redéfinition interne, ces instances sont appelées à déployer une coopération renforcée afin de favoriser une meilleure intégration du complexe d'exportation.

⁷⁸⁶ Nida-Rümelin cité par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?, op cit.*, p. 63 [«Vorschläge zur Reform der Filmförderung und zur Aufwertung des deutschen Films als Kulturgut »]

Les prérogatives traditionnelles de ces deux instances sont ainsi redéfinies et décloisonnées par le BKM, après concertation des représentants respectifs des deux entités.

III.1.1.2) Décloisonnement des prérogatives de l'Institut Goethe : l'objectif de la popularisation

Le domaine d'activité de l'Institut Goethe est en effet originellement délimité par une perception segmentée de la sphère culturelle. Il est avant tout présenté comme un moyen de compléter l'expansion inflationniste des logiques commerciales et publicitaires au sein de l'industrie culturelle : « *L'industrie de la culture et du divertissement est en expansion et crée ses propres stratégies médiatiques et commerciales. L'Institut Goethe intervient surtout là où le secteur commercial n'est pas actif* »⁷⁸⁷.

Sa fonction première est ainsi d'une part de valoriser le patrimoine cinématographique, d'autre part de soutenir les sorties des films allemands les moins valorisés, disposant d'une promotion publicitaire moindre, les « petits films » pour reprendre l'expression de notre enquêtée de l'Institut Goethe de Paris. Elle précise que l'Institut doit donc soutenir en priorité non pas les « *grosses productions que les cinémas programment automatiquement* », mais plutôt « *les films auquel le public n'a pas forcément accès* ». Elle indique notamment que ces grosses productions sont avant tout les films historiques, qui par l'intérêt « *naturel* » qu'ils suscitent auprès des spectateurs français ont « *moins besoin d'avoir un soutien de l'Institut Goethe* », car ils « *fonctionnent quasiment tout seuls* ». Elle insiste alors sur le rôle premier de l'Institut : « *soutenir des films qui ont besoin d'être soutenus parce que personne ne les connaît sinon* ». La promotion du cinéma allemand par l'Institut Goethe de Paris apparaît alors comme un exemple paradigmatique des logiques de cercles vertueux mis en place autour de la diversification et de la visibilité de ce cinéma. Notre enquêtée indique que c'est avant tout l'essor économique de la production depuis la fin des années 1990 qui favorise un intérêt global pour le cinéma allemand en France – elle cite certains organes de presse et les distributeurs, et souligne également l'augmentation des chiffres d'exportation. Cet intérêt global, et la diversification de la production, fournit alors à l'Institut une « *matière* » plus importante, qui lui permet de remplacer certains cycles autour du cinéma de patrimoine par la présentation des nouvelles tendances : « *Avant on montrait aussi des films récents, mais il y avait un choix moindre. [...] Il y avait moins de matière.*

⁷⁸⁷ Troisième thèse de l'Institut Goethe par rapport à ses prérogatives – qui en comprennent 10 -, citée par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V. Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 22

Mais comme à chaque période il y avait des films intéressants à montrer, et on les a montrés aussi. Mais on a fait plus de rétrospectives à ce moment ».

Notre enquêtée indique ainsi que l'Institut « suit avant tout » la production, tout en indiquant que son action s'oriente vers « *les petits films* », afin de respecter « *ce qui se passe en Allemagne au niveau du cinéma* » : cette fonction représentative à l'étranger, se condense ainsi selon elle sur « *les films artistiques* », témoignant d'une « *recherche cinématographique spécifique, en ce qui concerne la forme* ». Les prérogatives de l'Institut Goethe, en ce sens, tendent à revaloriser la qualité perçue du cinéma allemand à l'étranger en excluant les « *comédies qui ne s'exportent pas bien [...] parce qu'elles ne sont pas intéressantes* ». En ce sens, la logique effective de l'Institut, sélective, tend à contrecarrer son objectif affiché d'une présentation exhaustive et détaillée du paysage actuel. Le rôle de l'Institut, comme le précise notre enquêtée, est en effet de rendre visible « *l'effervescence cinématographique* » en Allemagne : l'exclusion des comédies populaires indique ainsi que l'exportation s'appuie sur la diversification de la production tout en opérant un tri sélectif orientant la germanité perçue du cinéma proposé à l'étranger. Cette tension entre représentativité affichée et représentativité effective est également perceptible à travers les propos de notre enquêtée concernant le rapport de l'Institut aux thématiques historiques. Elle indique vouloir soutenir les réalisations de l'École de Berlin, qui « *parlent de thèmes plus diversifiés* », et notamment de la vie quotidienne qui montre « *une autre image de l'Allemagne* » mais souligne parallèlement que depuis l'essor des thématiques historiques, l'Institut centre une partie de son travail cinématographique sur ces même thématiques historiques, afin de « *suivre la production* » :

« Et puis que depuis... le côté nazisme, on a fait beaucoup beaucoup... on a travaillé beaucoup dans le domaine du cinéma pour montrer des films sur le nazisme, ce que l'on appelle "témoignages", on a fait énormément ça. Ça s'est plus diversifié, que ce soit au niveau de la production et de l'exportation [...] Donc la thématique historique reste importante, même si l'École de Berlin parle de thèmes plus diversifiés. On suit la production en fait !" (Institut Goethe)

Notre enquêtée de l'Institut Goethe de Paris souligne par ailleurs désormais la nécessité d'une cinématographie forte économiquement, reposant sur une production assurant un minimum de succès commercial en salles pour le déploiement de ce travail de promotion culturelle des « petits films ». Le rôle de l'Institut, dans le cas des « grosses productions », est donc d'accompagner leur valorisation lors de leurs sorties en salles par l'organisation de rencontres avec les réalisateurs, ou bien par l'organisation de conférences autour des thématiques filmiques. Elle indique ainsi qu'il est nécessaire que l'Institut participe « *à la marge* » à la visibilité et au succès commerciaux de ces réalisations : l'essor des

divertissements de qualité implique ainsi un infléchissement du rôle de l'Institut par rapport à l'objectif économique de la valorisation du cinéma allemand à l'étranger. Il s'agit ainsi de soutenir et de prendre en compte ces succès afin de pouvoir par la suite déployer une action plus diversifiée en faveur des « petits films ». Les politiques cinématographiques d'exportation, encore une fois, s'apparentent alors à des « appareils amplificateurs » au sens de Sorlin, à des « *amplificateurs de succès* » et non à des « *fabricants de succès* », pour reprendre les termes de Mosig⁷⁸⁸.

En outre, l'Institut infléchit également sa conception du public visé par ses prérogatives. La tension, voire la concurrence, entre *German Films* et Institut Goethe, promotion commerciale et promotion culturelle, s'accompagnait en effet jusqu'alors d'une tension au niveau de la définition du public visé. L'Institut Goethe, originellement, s'adresse à un « *public ciblé* » et non au « *public de masse* »⁷⁸⁹, traditionnellement associé au pan commercial de la diffusion et de la valorisation de la cinématographie allemande par le biais du marché du film.

Le contexte de réception du cinéma allemand dans le cadre de l'Institut Goethe n'est en effet pas anodin, puisque l'activité cinématographique même de l'Institut coïncide avec une démarche performative caractérisant les attributs d'une germanité filmique représentative. Par le geste de sélection présidant sa pratique, l'Institut désigne et génère dans le même temps une relation assignée entre la société allemande et un pan de la cinématographie produite par cette société : la catégorie des comédies populaires, par exemple, n'est pas appréhendé comme représentative du paysage filmique actuel. En outre, par son statut officiel d'ambassadeur culturel spécialisé de l'Allemagne, l'Institut oriente le caractère expert de son public. La démarche spectatorielle présuppose en effet un intérêt *a priori* pour un cinéma spécifiquement allemand, et labellisé en tant que tel par les choix de mise en scène de l'Institut, qui guident la réception et la perception individuelle. Le rapport à la germanité filmique est donc ici direct et recherché, ce qui explicite la notion de « public ciblé », « sélectionné », mais semble contredire la définition officielle de l'Institut Goethe comme « *lieu ouvert à tous* », appelé à « *gagner des amis pour l'Allemagne* »⁷⁹⁰. Le biais institutionnel de l'Institut Goethe, en tant qu'ambassadeur culturel officiel de l'Allemagne,

⁷⁸⁸ Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 55

⁷⁸⁹ Philosophie de travail de l'Institut Goethe citée par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., pp. 22, 23

⁷⁹⁰ Neuvième thèse de l'Institut Goethe par rapport à ses prérogatives – qui en comprennent 10 -, citée par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 23

implique ainsi une réflexion critique par rapport à la notion plus consensuelle et transversale de grand public.

L'Institut se trouve ainsi écartelé entre son rôle de spécialiste de la culture allemande et son aspiration à fédérer un public non acquis à la cause de cette culture. La tension entre ces deux types de public, au sein des prérogatives de l'Institut, a toujours existé : la variable « grand public », au sein des objectifs de l'Institut, a toujours été définie comme un objectif, demeurant cependant davantage de l'ordre d'un horizon abstrait et non réellement concrétisé par les actions culturelles de l'Institut. Le changement de paradigme initié depuis la fin des années 1990 cependant revalorise et renforce cette catégorie de grand public en tant qu'enjeu culturel. Cette inflexion se traduit notamment par la récurrence de l'emploi même du terme « populaire » au sein des documents officiels de l'Institut décrivant sa politique cinématographique.

La présentation des grandes lignes du travail cinématographique de l'Institut indique notamment que ce dernier « *tente, à un niveau élevé, de demeurer populaire, divertissant, mais jamais trivial* »⁷⁹¹. La participation de l'Institut à l'organisation de festivals du cinéma allemand est notamment présentée par Christina Weiss, déléguée fédérale à la culture de 2002 à 2005, comme un outil au service de cette popularisation, afin de s'extraire du « *pré-carré institutionnel* » [*Institutsecke*] : « *Je sais que c'est une vulgarisation du travail cinématographique, que certains chez "Goethe" ne maîtrisent pas vraiment, ou ne veulent pas maîtriser, mais sortir du pré-carré de l'Institut de temps en temps pour tenter un événement médiatique spectaculaire me semble important* »⁷⁹². Les niches réceptives mises en place par l'Institut Goethe sont ainsi, sous l'impulsion du BKM et de la politique culturelle centralisée, appelées à se décroquer, à élargir leurs prérogatives. Cette évolution, analysée comme nécessaire, contrevient en partie aux objectifs principaux de l'Institut – promouvoir les objets filmiques plus marginaux, en réaction à l'expansion des logiques d'industrie culturelle – d'où l'anticipation par Christina Weiss, dans son discours, de réticences pour la mise en place de ce nouvel outil événementiel. Le décroquement des niches culturelles de l'Institut, encouragé par le BKM, se traduit alors notamment par sa participation à l'organisation d'événements autour du cinéma allemand, principalement de festivals spécialisés en coopération avec l'instance d'exportation *German Films*.

⁷⁹¹ Philosophie de travail de l'Institut Goethe citée par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., pp. 22, 23

⁷⁹² Christina Weiss cité par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., pp. 96

Avant de nous intéresser à la mise en place de ces outils coopératifs, nous présentons désormais l'impact du changement de paradigme sur le renouvellement des prérogatives de ce deuxième pilier des politiques d'exportation du cinéma allemand.

III.1.1.3) Restructuration de *German Films* : le tournant lobbyiste

La redéfinition des fonctions de promotion institutionnelles dans un objectif d'efficacité renforcée des politiques d'exportation du cinéma allemand s'applique en effet parallèlement au rôle et aux fonctions de l'instance d'exportation du cinéma allemand, *German Films*.

Celle-ci est remaniée à partir de 1999 sous la pression politique du Bundestag et du BKM. Le conseil de surveillance de l'instance d'exportation, alors encore dénommée *Export Union des deutschen Films*, commandite notamment des études comparatives avec les autres organismes exportateurs du cinéma européen. Unifrance, l'organisme français, est alors très souvent cité et présenté comme un modèle en termes de promotion du cinéma local à l'étranger. Les études comparatives mettent ainsi en évidence qu'en 1999, alors que l'*Export Union* dispose d'un budget équivalent à 2,4 millions d'euros, Unifrance se voit doter d'un financement public à hauteur de 25,5 millions d'euros⁷⁹³. La prégnance du « modèle français » en termes de politiques cinématographiques ressurgit ainsi désormais au niveau de la valorisation du cinéma national à l'étranger.

L'*Export Union*, dans l'optique de la réforme consécutive au changement de paradigme, est restructurée en 2004, et dotée d'une dénomination anglophone présentée comme plus efficace à l'international, car plus immédiatement préhensible auprès des exportateurs et diffuseurs étrangers : *German Films*. Notre enquête de *German Films* expose ainsi cette orientation, et utilise à cet effet une métaphore étonnante mais cependant parlante : la dénomination précédente associait l'union exportatrice à des « *Turcs qui vendent des tapis* » :

« *Le changement de nom était vraiment nécessaire. C'était vraiment indispensable d'avoir un nom anglophone, pour que tout le monde puisse comprendre ce qu'on fait. Parce que "Export Union des deutschen Films", c'était un peu : "Qu'est-ce que vous vendez ?" (rires) Ca ne donnait rien du tout ! C'était un peu comme les Turcs qui vendent des tapis quoi... C'était tout le temps des gens qui nous appelaient pour nous demander ce que nous faisons.* » (*German Films*)

L'orientation de l'instance exportatrice, en ce sens traduit un objectif renforcé en termes de visibilité du cinéma allemand en tant que marchandise exportable et reconnaissable,

⁷⁹³ Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 62

afin que le travail de l'institution « *donne* » quelque chose. Le terme même de *German Films*, « films allemands », acquiert ici une portée performatrice, puisque l'appellation elle-même vise à redonner une signification préhensible à la distribution du « cinéma allemand » à l'étranger. En ce sens cette appellation apparaît constitutive de la catégorisation même du Nouveau cinéma allemand, désormais repérable au sein du marché du film par le truchement de la désignation assignée de son instance exportatrice. Cette adaptation à la logique de marché apparaît alors caractéristique des enjeux de réputation et d'acceptations corrélés aux mécanismes de l'industrie culturelle.

La nouvelle appellation s'inscrit en effet au cœur de la politique renforcée de visibilité de la filmographie allemande contemporaine à l'international, initiée par le gouvernement fédéral sous l'impulsion de l'essor naissant de cette filmographie à la fin des années 1990. L'instance d'exportation se mue progressivement en un « lobby » au service d'une image renouvelée du cinéma allemand à l'étranger, et en prestataire de services actif dans le domaine du « *marketing et des relations publiques* », comme l'expose Tobias Mosig : « *Cette redéfinition fondamentale a permis, de l'avis de nombreux décideurs de l'industrie cinématographique, de transformer German Films en un prestataire de services marketing et une instance de relations publiques efficace pour les intérêts du cinéma allemand* »⁷⁹⁴. *German Films*, par ailleurs, reprend également à son compte la rhétorique du *Made in Germany*, qui est utilisé comme slogan de quatrième de couverture de ses bilans annuels. Le réinvestissement de ce slogan, à l'origine économique, fait alors écho aux évolutions industrielles de la sphère de production, et signale l'orientation désormais lobbyiste de l'instance d'exportation.

L'organisme est d'autre part encouragé à développer son activité dans le domaine des relations publiques [*Öffentlichkeitsarbeit*] auprès du public et de la presse, et développe en ce sens de nouveaux outils de communication et de publicisation. *German Films* se dote notamment d'outils statistiques destinés à explorer les tendances de l'exportation du cinéma allemand contemporain à l'étranger. Elle publie ainsi en 2008 une étude de marché⁷⁹⁵ [*Marktanalyse*] analysant les caractéristiques de la présence du cinéma allemand dans le monde, en segmentant les aires culturelles et les pays. Cette étude vise alors à dégager des tendances afin de les consolider, et constitue la première étude de marché complète de l'exportation du cinéma allemand à l'étranger. Elle reflète en ce sens l'orientation des

⁷⁹⁴ *Ibid*, p. 67

⁷⁹⁵ Étude coordonnée par Josef WUTZ, *Der Deutsche Film im Ausland : Eine Marktanalyse*, German Films Service + Marketing GmbH, Munich, 2008

politiques publiques allemandes vers la recherche de critères de valorisation cinématographiques stables, et leur déploiement des mécanismes de consolidation et de sédimentation de l'industrie culturelle. *German Films* élabore également depuis 2008 des bandes annonces générales afin de présenter une image générale du cinéma allemand à l'étranger, et se base pour cela sur des images des succès récents du cinéma allemand à l'étranger : la course de Lola dans *Cours, Lola, cours*, ou encore l'officier Wiesel écoutant le couple d'artistes qu'il est chargé de surveiller dans *La Vie des autres* notamment. Ces bandes annonces étaient auparavant composées exclusivement d'images touristiques de l'Allemagne, représentant des monuments ou des paysages connus : la porte de Brandebourg et l'ange de la victoire à Berlin, ou encore le château de Neuschwanstein en Bavière. En ce sens, la reconnaissance accrue du cinéma allemand à l'étranger agit une nouvelle fois comme un mécanisme de cercles vertueux fournissant aux politiques cinématographiques des outils de travail concret sur lesquels s'appuyer, et alimentant par ainsi la dynamisation de leurs activités initiales.

Le travail d'exportation, tout comme le travail de soutien à la production, passe ici d'une modalité *potentielle* à une modalité *effective*. Le succès accru du cinéma allemand à l'étranger favorise cette transition, approvisionnant ces activités de promotion, précisément dans l'objectif d'accélérer et d'accompagner ce succès accru. L'exemple des bandes annonces indique que la marchandisation du cinéma allemand en tant que bien culturel exportable repose sur des logiques de capitalisation opportuniste. Il souligne en outre que désormais, le cinéma allemand en tant que catégorie sérielle peut être repéré par le biais d'images connues et considérées comme reconnaissables, agissant comme points de fixation et savoir iconographique *potentiels* pour les distributeurs, mais aussi pour les spectateurs. L'utilisation de ces figures filmiques rejoint en ce sens les propos de notre enquête de l'Institut Goethe, relatifs à l'accroissement du « matériel » de travail fourni par l'essor de la production et de l'exportation du cinéma allemand ces dernières années.

German Films intervient par ailleurs désormais non seulement lors des sorties en salle des films, mais aussi lors du processus de vente, en tant qu'intermédiaire entre les producteurs et les sociétés de distribution internationales. *German Films* coopère alors avec un autre pilier de l'exportation du cinéma à l'international, à savoir les distributeurs mondiaux allemands [*Weltvertriebe*]. Ces derniers détiennent les licences et les droits d'auteurs des films, et se présentent ainsi comme des intermédiaires juridiques entre producteurs allemands et diffuseurs étrangers. Ils n'assurent cependant pas de fonctions actives de représentation du cinéma allemand à l'étranger : *German Films* est désormais chargée de mettre directement en

relation ces distributeurs et les distributeurs étrangers intéressés par l'achat de films allemands.

III.1.2) Formes collaboratives du travail de promotion : valoriser le cinéma comme bien culturel exportable

III.1.2.1) Création de plates-formes culturelles et commerciales : les festivals de cinéma allemand

Outre les mutations de leurs activités internes, les instances d'exportation sont appelées par le BKM à renforcer leurs liens afin d'atteindre leur objectif commun d'une meilleure représentation, commerciale et culturelle, du cinéma d'Outre-Rhin sur le marché cinématographique mondial.

Une concertation de l'Assemblée nationale en 1998, consécutive à la création du BKM et à la volonté de redéfinir les termes de la promotion cinématographique à l'étranger, aboutit ainsi à une rencontre entre les différentes instances transversales de la branche cinématographique – gouvernement fédéral, industrie du film et instances intermédiaires – afin de clarifier des objectifs communs en termes d'exportation du cinéma allemand à l'étranger. La centralisation, la coopération et l'intégration des différents acteurs de cette exportation sont alors invoquées comme moyen d'optimiser la diffusion cinématographique internationale. Le double statut du cinéma en tant que bien culturel et économique est mis en avant, et l'objectif de non-concurrence entre les instances est affirmé dès cette concertation : « *centraliser et rassembler les forces de la représentation à l'étranger du cinéma allemand a été mentionné comme moyen d'optimisation pour tous les participants* »⁷⁹⁶. Les discussions portent notamment sur un regroupement à Berlin des différentes instances régionales et fédérales de promotion du cinéma allemand à l'étranger⁷⁹⁷, afin de favoriser leur coordination. Cette proposition apparaît ainsi symptomatique de la volonté centralisatrice présidant à la mutation des politiques publiques allemandes en termes de soutien à la production et à l'exportation du cinéma allemand : le regroupement géographique autour de la capitale est présenté comme un moyen de contrevenir à la dispersion institutionnelle. Cette proposition n'aboutit cependant finalement pas : l'Institut Goethe, ainsi que *German Films*, maintiennent finalement leur siège à Munich.

Concrètement, cette volonté de coopération et d'intégration affichée, au sein de la réforme issue du changement de paradigme, se traduit tout d'abord par la fusion de l'Institut

⁷⁹⁶ Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 90

⁷⁹⁷ *Ibid*, p. 63

Goethe avec l'institut Inter-Nationes en 2001. L'institut Inter-Nationes constituait en effet jusqu'à cette date une troisième instance en charge de la valorisation du cinéma allemand à l'étranger, puisqu'il était assigné depuis 1954 à la communication politique, sociale et culturelle des relations publiques de la République Fédérale à l'étranger. L'objectif déclaré est de favoriser une allocation des ressources plus efficace dans le domaine de la médiation d'une image actuelle de l'Allemagne à l'international, et notamment dans le domaine cinématographique⁷⁹⁸. Les prérogatives de l'Institut Goethe évoluent ainsi dans le sens de ce travail de communication et de relations publiques, d'où par ailleurs sa coopération renforcée avec *German Films*, destinée à optimiser cet objectif. Cette collaboration vise à accélérer le processus de décloisonnement des prérogatives commerciales et culturelles dans le domaine de l'exportation du cinéma.

Cette coopération se traduit par l'organisation commune d'événements mixtes, destinés à la fois à favoriser la vente des films allemands aux distributeurs étrangers et à élargir le public du cinéma allemand dans le cadre de la volonté de spectacularisation et d'événementialisation du cinéma allemand à l'étranger⁷⁹⁹.

German Films et l'Institut Goethe collaborent notamment à la mise en œuvre de « semaines du cinéma allemand », bientôt rebaptisées « festivals du cinéma allemand ». L'emploi même de la dénomination festivalière – qui induit, nous l'avons vu, la double logique commerciale et culturelle – souligne ainsi le changement de paradigme survenu dans la politique d'exportation et de diffusion du cinéma allemand à l'étranger. Les « festivals » du cinéma allemand ne mettent pas simplement l'accent sur leur caractère représentatif de vitrine de la filmographie d'Outre-Rhin, mais insistent également sur leur rôle commercial en tant que marchés du film, plateformes de vente pour les distributeurs étrangers. Le changement de dénomination et l'emploi du lexique festivalier correspond d'autre part à la volonté de populariser et de vendre le cinéma allemand autour d'une communication en termes de qualité cinématographique. Le fonctionnement même des festivals est en effet guidé par une logique de sélection critique et experte suggérant une approche qualitative de l'objet filmique. Ces événements doivent éveiller la curiosité, provoquer un attrait spectaculaire et critique autour du cinéma allemand, l'intégrer au sein d'une politique de spectacularisation apte à susciter un désir pour cette cinématographie, désir qui se répercute ensuite sur le marché du film.

⁷⁹⁸ *Ibid* p. 19

⁷⁹⁹ *Ibid* p. 90

La mise en place de tels événements constituait notamment une des revendications des acteurs de la branche cinématographique au début des années 1990. Elle était présentée comme un moyen, précisément, de lutter contre la « *piteuse situation du cinéma allemand à l'étranger* », comme l'expose Weiss en 1993 : « *[on] devrait organiser des semaines du cinéma représentatives, actuelles et spectaculaires étant donné la piteuse situation du cinéma allemand à l'étranger* »⁸⁰⁰. Le premier festival du cinéma allemand est ainsi organisé à Paris en 1996. Grâce à la fréquentation publique de plus en plus conséquente de ce festival parisien⁸⁰¹, la manifestation s'étend progressivement aux autres pays d'implantation de l'Institut Goethe.

Le rôle moteur du festival de Paris dans la systématisation de ces événements souligne d'autre part la spécificité du territoire français comme lieu d'exportation du Nouveau cinéma allemand. La coopération franco-allemande dans le domaine culturel – sur la base du traité de l'Élysée de 1963 – conditionne en effet partiellement cette exportation, en fournissant des outils et des canaux de diffusion cinématographique renforcés pour la visibilité du cinéma allemand auprès des distributeurs français. L'académie franco-allemande du cinéma, mise en place en 2000 sous l'impulsion du chancelier Schröder, vise ainsi à « *favoriser la collaboration entre ces deux pays en matière de cinéma* »⁸⁰². Elle a notamment mis en place un mini-traité de coopération cinématographique entre la France et l'Allemagne, qui se donne pour objectif de soutenir financièrement les coproductions franco-allemandes. Les Rendez-vous franco-allemands du cinéma, quant à eux, mis en place en 2003 par l'académie, tend notamment à « *encourager la distribution des films allemands en France et des films français en Allemagne* », notamment par l'organisation annuelle d'une rencontre entre producteurs, distributeurs et professionnels. Ces initiatives, propres à la collaboration culturelle franco-allemande, se situent ainsi dans la lignée d'une volonté de favoriser une meilleure visibilité du cinéma allemand à l'étranger auprès des distributeurs français, afin de favoriser par la suite des mécanismes de reconnaissance et d'investissement aptes à catalyser des automatismes auprès des instances exportatrices françaises.

Depuis le début des années 2000, *German Films* et les Instituts Goethe co-organisent également des avants premières autour de « films-événements », toujours dans une optique de popularisation du cinéma allemand auprès du public étranger.

⁸⁰⁰ Weiss citée par Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 95

⁸⁰¹ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder !*, op cit., p. 285

⁸⁰² Cf Présentation de l'Académie sur son site Internet [<http://www.france-allemande.fr/L-Academie-franco-allemande-du,4205.html>]

Notre enquêtée de l'Institut Goethe indique ainsi que la mise en place de ces avant-premières découle de nouveau de la présence renforcée des films allemands en France, permettant de diversifier les actions : « *Depuis qu'il y a beaucoup plus de sorties de films en France, on fait par exemple des avant-premières pour montrer quels films allemands sortent en France. On fait des avant-premières soit ici dans notre salle, soit avec le distributeur dans une autre salle...* » L'Institut, toujours en coopération avec *German Films*, a par exemple co-organisé les avant-premières de *L'amour et rien d'autre* (2012), film apparenté au cinéma d'auteur, et du *Labyrinthe du silence* (2015) au cinéma l'Arlequin à Paris, et proposait des invitations pour ces avant-premières.

> *L'amour et rien d'autre (Über uns das All)* – 2012 – Jan Schomburg – Drame – b.o (F) : 42 574

La vie de Martha bascule lorsque son mari, avec qui elle menait une vie en apparence heureuse, se suicide brutalement. Elle découvre alors qu'il menait depuis des années une vie fictive, et tente de découvrir la vérité. Au cours de ses recherches elle fait la connaissance d'Alexander, avec qui elle entame une relation amoureuse mais à qui elle cache la vérité à propos de son ancienne vie. Martha projette en outre de plus en plus l'image de son ancien mari sur sa perception d'Alexander.

Ce travail de promotion, qui s'inscrit dans la logique d'événementialisation souhaitée par le BKM, conduit d'autre part l'Institut à développer ses contacts avec les distributeurs français. Par la suite, cette mise en réseau active favorise l'interpellation de ces mêmes distributeurs par rapport à la qualité et à la valeur d'autres films allemands : « *On a pas mal de contacts, justement grâce à ces avant-premières, avec des distributeurs. Donc ça nous arrive de plus en plus de dire aux distributeurs français : "Voilà, tel film serait peut-être intéressant pour vous", de faire de la pub en quelque sorte pour la vente des films allemands. Ce système-là, c'est relativement nouveau.* » Par le biais de sa participation à des actions conjointes de vente et de communication autour du cinéma allemand, l'Institut développe ainsi une fonction commerciale favorisant un dépassement relatif de son pré-carré, de sa niche institutionnelle.

III.1.2.2) Ambiguïté des actions de spectacularisation : grand public ou public d'experts ?

Ces événements, originellement destinés à élargir le public potentiel du cinéma d'Outre-Rhin, entretiennent cependant une relation ambiguë avec le public concret, matérialisé de ce cinéma, puisqu'ils demeurent fréquentés avant tout un public d'experts, soit germanophile – voire germanophone ou allemand – soit cinéphile. Notre enquêtée de l'Institut Goethe souligne ainsi le caractère majoritairement « *germanophone et germanophile* » de ces

manifestations, tandis que notre enquêtée de *German Films*, quant à elle, indique que les débuts du festival du cinéma allemand à Paris étaient marqués par un public ciblé, composé juste « *d'expatriés, les Allemands de 50 ans quoi...* ». Nous retrouvons ici la tension entre public ciblé et grand public – public réel concret et public potentiel abstrait – mise en avant à l'échelle de l'Institut Goethe, qui se situe au cœur des études de réception cinématographique. La volonté d'élargir la réception du cinéma allemand à un public de profanes entre en contradiction avec le caractère spécialisé des événements organisés. Cette tension constitue un des paradoxes centraux de la promotion filmique du Nouveau cinéma allemand, et tend à souligner que la catégorie même de « grand public », dans le cadre de sa valorisation et de sa promotion par les instances d'exportation, demeure de l'ordre d'un objectif encore irréalisé. La popularisation du cinéma allemand auprès du public français s'effectue alors principalement par le biais de logiques distributives intrinsèques au marché du cinéma en France.

Cette événementialisation festivalière, cependant, participe de la diversification des formes de présence du cinéma allemand en France, précisément en dehors de leur diffusion en salles. Les festivals du cinéma allemand, au-delà de leur rôle de vitrine de la production allemande, se présentent d'autre part comme des marchés du film, destinés à fournir aux distributeurs français une plateforme de choix autour de cette production. Notre enquêtée de *German Films* nous indique ainsi que le rôle de marchandisation du festival du cinéma allemand à Paris tend à l'emporter sur sa fonction de vitrine à destination d'un public élargi. Elle présente ainsi ce festival comme une identité non identique, c'est-à-dire non comme un « réel » festival mais comme une stratégie marketing destinée à susciter l'intérêt des distributeurs français : « *Le festival ici n'est pas un "vrai" festival... C'est plutôt une stratégie marketing, parce que notre but c'est de présenter des films qui n'ont pas de distributeurs ici, en France. Et notre but, au final, c'est que des distributeurs voient les films et les achètent* ». Cette orientation « marketing » conditionne alors notamment le choix des films présentés, qui doivent présenter selon elle certains critères permettant de réduire l'incertitude relative au goût des distributeurs. Ce calcul de l'effet, caractéristique des logiques d'industrie culturelle, se base alors notamment sur des indicateurs de succès *a priori* destinés à minimiser cette incertitude : les films sélectionnés sont soit « *ceux qui ont gagné un prix dans un autre festival* », soit « *ceux qui sont sortis en salle en Allemagne et qui ont obtenu un succès public* ». Notre enquêtée indique cependant qu'étant donné le rôle de marché du film du festival, le premier critère de choix est privilégié : « *Les films doivent déjà avoir été présentés à l'étranger parce qu'il faut qu'on ait "tâté le terrain" en gros... On ne*

peut pas présenter des films qui n'ont pas été distingués, puisque le festival est destiné aux distributeurs. Même si on cherche aussi à toucher le plus large public possible ! » Ainsi la tension entre logiques commerciales et culturelles, si elle est aplanie par l'organisation de manifestations à caractère mixte, tend à privilégier le pan marchand et économique de la promotion du cinéma allemand à l'étranger. Les festivals du cinéma allemand, et notamment à Paris, avantagent avant tout une visibilité de la production contemporaine destinée à un public d'experts, celui des distributeurs, et non à un public de profanes, tout en soulignant que ces deux logiques ne s'excluent pas l'une l'autre.

Notre enquête de *German Films* souligne ainsi que depuis la reconnaissance accrue du cinéma allemand en France, la prépondérance d'un public germanophile spécialisé lors d'événements consacrés au cinéma allemand tend à se réduire au profit d'un public progressivement plus diversifié : « *Le public a changé. Il y a de plus en plus de jeunes qui viennent, aussi de jeunes Français. Le festival marche mieux depuis quelques années. Ça s'est ouvert ! Ce ne sont plus que des germanophones ou germanophiles* ». Cette évolution, selon elle, doit être reliée d'une part au changement de paradigme étatique, c'est-à-dire à la prise de conscience par les acteurs des politiques cinématographiques de ces cloisonnements spectatoriels et de la nécessité de les contrer par une action plus globale et coordonnée. Elle souligne également que « *l'intérêt pour le cinéma allemand a changé* », ce qui permet une « *communication plus forte* » désormais davantage orientée vers la presse généraliste : « *On ne vise plus un certain type de presse. On a des pubs dans Le monde, Les Inrockuptibles, Vocabulaire, Le Nouvel Obs, Première. Cette année pour la première fois d'ailleurs, Première* ». Le festival, en ce sens, se nourrit et alimente dans le même temps la rumeur cinématographique méliorative autour du cinéma allemand contemporain. L'ouverture spectatorielle évoquée, même si elle demeure relative, ainsi que l'élargissement des partenariats médiatiques à une presse généraliste, témoigne alors d'une popularisation progressive du cinéma allemand profitable à l'organisation du festival.

III.1.2.3) Le consensus autour des films exportables : synergie autour des divertissements de qualité

D'autre part, cette mutation est reliée aux évolutions intrinsèques de la sphère productive qui, en générant un vivier d'objets filmiques à la fois quantitativement et qualitativement plus différencié, fournit aux instances d'exportation allemandes et aux

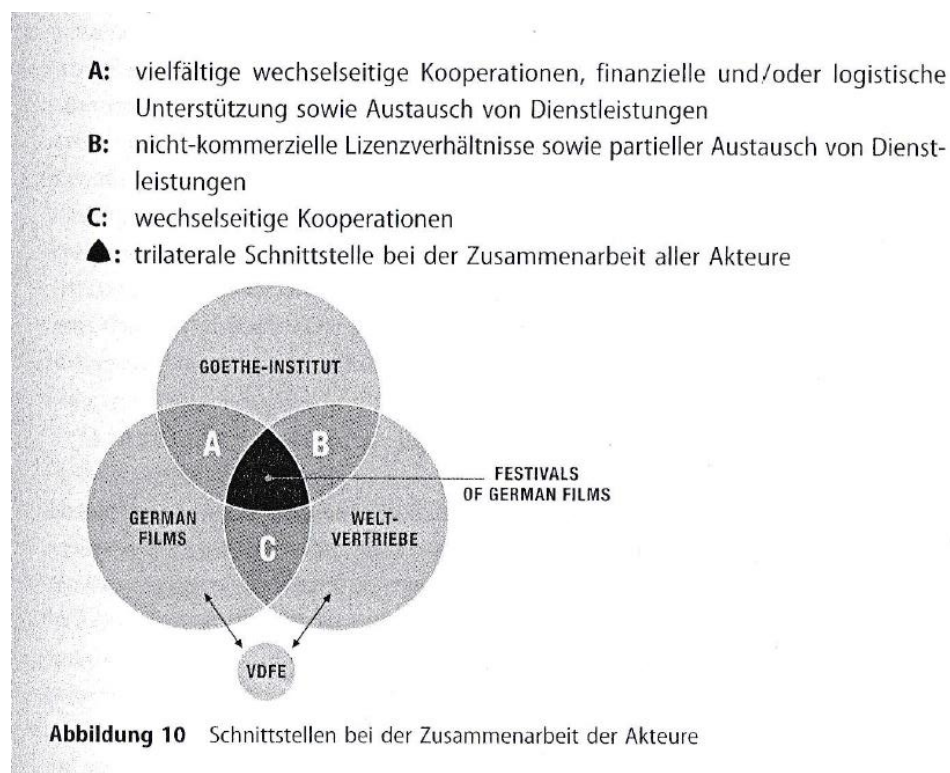
infrastructures de diffusion étrangères un matériel cinématographique exportable plus conséquent. Les films mis en avant lors du festival, c'est-à-dire les films d'ouverture et de clôture, comme nous l'indique notre enquêtée de *German Films*, sont alors des films « plus grands » que les autres, bénéficiant d'un potentiel à la fois commercial et culturel, critique et public: « Normalement, ça devrait être un film qui est un peu plus “grand” que les autres dans la programmation, pour l'ouverture et aussi pour la clôture. On essaye de voir, en fait, “au feeling”, quand les films sont un peu plus “grands”, qu'ils peuvent intéresser à la fois les distributeurs et les spectateurs. Parce que le but, finalement, c'est de vendre aussi les films qui pourraient marcher... Donc pas seulement les films d'auteur très pointus ».

D'une vie à l'autre, qui mêle histoire du nazisme et de la RDA, est par exemple projeté en ouverture du festival 2013. *Phoenix*, affilié à la mouvance de l'École de Berlin, et porté par la notoriété grandissante de son réalisateur Christian Petzold suite au succès de *Barbara*, est choisi comme film de clôture en 2014.

L'émergence de la frange productive des divertissements de qualité, mais aussi l'élargissement du potentiel de popularité du cinéma d'auteur, favorisent alors selon elles des « choix plus faciles ». Les propos de nos enquêtés de la sphère d'exportation allemande, en ce sens, attestent de nouveau de l'efficacité marchande des productions médianes, déjà évoquée par Kracauer par rapport au cinéma expressionnisme, et également mise en avant par Kaes dans son analyse de l'exportation du Jeune cinéma allemand des années 1970.

Mosig signale notamment, dans un schéma⁸⁰³ récapitulant à la fois les sphères d'intervention des différentes instances d'exportation et leur domaine de coopération, que celle-ci se met principalement en place autour d'objets filmiques détenant un potentiel mixte, culturel et commercial dans le même temps. Le recoupement d'intérêts, représenté ici par la zone noire, correspond alors selon Mosig aux « films de festival » :

⁸⁰³ Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 119



> Illustration : Interfaces de coopération des acteurs

A : coopération multiple et mutuelle, soutien financier et/ou logistique et échange de services

B : contrats de licence non-commerciale et échange partiel de services

C : coopérations multiples

▲ : Interface trilatérale lors de la collaboration de tous les acteurs

Les films de festivals génèrent une synergie collaborative, un recoupement d'intérêts des trois piliers de l'exportation Outre-Rhin – *German Films*, l'Institut Goethe et les distributeurs internationaux allemands. Or les films détenteurs de ce potentiel synergique, selon Mosig, ne sont ni « *les films allemands à faible budget* » - qu'il assimile aux « *films de niche* » - ni les « *films commerciaux à succès* », mais les « *films à succès de festival médians, exemplaires d'un point de vue qualitatif et sous l'angle de l'esthétique cinématographique* ». Le recoupement coopératif s'opère ainsi autour de films mixtes, que Mosig catégorise en termes de « films d'art et d'essai » [*Arthouse-Filme*]. Les « *films à succès de festival médians* » sont ainsi des « *films d'art et d'essai [Arthouse-Filme] disposant d'un potentiel tout autant commercial que culturel, et apparaissant extrêmement attractifs pour un engagement non seulement de la branche culturelle, mais aussi de l'industrie du film* »⁸⁰⁴. Ainsi la solidification du lien entre films « exportables » et films d'art et essais [*Arthouse-Filme*] « médians » – que nous catégorisons en termes de divertissements de qualité – découle

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 119

partiellement de l'action des instances d'exportation. La synergie dévoilée par Mosig se traduit en effet par des moyens d'action renforcés au service de ces films médians, mécanisme qui, à son tour, accentue leur exportation et leur visibilité en France, contribuant à l'aplanissement de la diversité du Nouveau cinéma allemand lors de sa circulation transfrontalière. Mosig précise que ce potentiel « *médian* » se retrouve particulièrement « *chez les films actuels* », signifiant que l'aplanissement de l'antagonisme du paysage cinématographique allemand, analysé au sein de la sphère de production, constitue le principal facteur de popularisation du cinéma allemand à l'international.

Ainsi le travail de popularisation du Nouveau cinéma allemand, s'il n'est pas réellement effectif à tous les niveaux de son exportation, notamment parce que les niches spectatorielles germanophiles et germanophones demeurent majoritaires au sein des activités cinématographiques de l'Institut Goethe, s'apparente à un processus en cours, à une potentialité exposée, formulée : elle apparaît désormais comme un objectif désigné, affiché par les politiques cinématographiques. Au-delà de l'évaluation de l'efficacité des dispositifs de médiation mis en place pour atteindre cet objectif, et de leur capacité réelle à fédérer un plus large public autour du cinéma allemand, il s'agit ici avant tout de souligner leurs potentiels d'ouverture, d'élargissement spectatorial, partie prenante de la métamorphose du Nouveau cinéma allemand en médium de masse. L'horizon d'une visibilité de plus en plus élargie du cinéma allemand s'accompagne ainsi de la mise en place d'actions concrètes visant à renforcer la réputation du cinéma allemand en tant que marché attractif, tant au regard des distributeurs que des spectateurs.

Ces mécanismes reflètent et catalysent alors dans le même temps le processus de dépassement de l'antagonisme entre films populaires et films élitistes, films d'auteur et films commerciaux qui traverse la sphère de production. L'aplanissement de l'opposition entre promotion commerciale et culturelle s'appuie en effet principalement sur la branche médiane, mixte et consensuelle des divertissements de qualité. Le changement de paradigme amorcé au début des années 2000 fait également écho à l'évolution seconde de la sphère de production, relative au regard porté sur la production même du cinéma allemand, et à sa revalorisation en tant que forme culturelle et commerciale disposant d'un potentiel de visibilité mélioratif. Cette évolution seconde s'applique cette fois à la diffusion et à l'exportation du Nouveau cinéma allemand, qui est réévalué par les acteurs mêmes des politiques publiques d'exportation comme phénomène marchand significatif, apte d'une part à représenter

l'Allemagne à l'étranger, d'autre part à acquérir une valeur de marchandise distinguable sur le marché international. Cette fonction de représentativité à la fois culturelle et économique ne concerne alors pas tous les pans du paysage filmique, et implique avant tout, comme l'expose notre enquêtée de l'Institut Goethe par exemple, de laisser de côté le plan le plus commercial de ce paysage.

La revalorisation en interne du cinéma allemand en tant que catégorie représentative et exportable est alors également perceptible à travers sa promotion renforcée au sein des festivals allemands, et notamment le plus connu de tous, la Berlinale. Nous présentons désormais les mécanismes de métamorphose de cette dernière, qui participe des logiques de cercles vertueux catalysant la visibilité croissante du cinéma allemand à l'international.

III.1.3) La transformation de la Berlinale en instrument d'exportation

III.1.3.1) Enjeux de représentativité et de compétitivité : le festival comme vitrine du cinéma allemand

Les mutations des instances officiellement dédiées à l'exportation et à la diffusion du cinéma allemand à l'étranger s'accompagnent ainsi d'une refonte du rôle et des objectifs de la Berlinale au sein du processus de médiation interculturelle. L'essor artistique de Berlin, ainsi que l'expansion des infrastructures cinématographiques qui en découle – notamment le réinvestissement des studios de Babelsberg – incite les organisateurs du festival de Berlin, à partir du début des années 2000, à redéfinir ses enjeux en termes de prestige cinématographique et de représentativité culturelle berlinoise. A la fin des années 1990 en effet, le constat de crise formulé par les professionnels du cinéma s'étend à ce festival, présenté comme indifférent au cinéma allemand. Avant le début des années 2000, le dernier film allemand à avoir remporté la récompense majeure, l'Ours d'or, est *Le procès Baader-Meinhof* en 1986⁸⁰⁵.

En 2001, l'arrivée de Dieter Kosslick à la présidence du festival marque un tournant dans son orientation : ce dernier affirme en effet explicitement son intention de transformer la Berlinale en plateforme de visibilité pour le cinéma allemand. Celle-ci acquiert alors progressivement une fonction de représentante quasi « officielle » du cinéma allemand aux yeux de l'étranger. Kosslick présente notamment la Berlinale, en tant que troisième festival de cinéma mondial en termes de nombres de récompenses attribuées, après le festival de Cannes

⁸⁰⁵ *Le procès Baader-Meinhof (Stammheim)* – 1986 – Reinhard Hauff – Drame

et la Mostra de Venise, comme le promoteur le plus « évident » du cinéma allemand sur la scène internationale, comme la meilleure opportunité pour constituer une plateforme pour la production locale. Il réitère notamment cette déclaration d'intention au sein d'une interview accordée en 2006 aux *Cahiers du cinéma* : « *Quand j'ai pris, voici cinq ans, mes fonctions en tant que directeur de la Berlinale, l'un de mes principaux objectifs était de lui donner une meilleure exposition. [...] Tout festival se déroulant en Allemagne, surtout à Berlin, se doit d'être une vitrine du cinéma allemand* »⁸⁰⁶. Kosslick souligne alors que cette intention accompagne une production « *très dynamique ces dernières années [...], où nombre de films allemands se sont montrés compétitifs au niveau internationale et ont gagné de multiples prix* ». Ce discours en termes de « compétitivité accrue » révèle de nouveau une perception améliorée du cinéma allemand, catalysée par des logiques d'industrie culturelle en termes de réputation et de marchandisation. Par ailleurs les évolutions institutionnelles initiées par Kosslick participent de ce mouvement même de promotion renforcée. Il s'agit d'une part de constituer une plateforme de visibilité pour le Nouveau cinéma allemand, tant au niveau des acheteurs internationaux que du public mondial, d'autre part de labelliser et de « marquer » ce cinéma en tant que forme culturelle de qualité, afin de faciliter leur « *carrière internationale* », pour reprendre les termes de Klossick.

III.1.3.2) Nouveaux outils de promotion : la plateforme « Perspective du cinéma allemand »

La présence renforcée du cinéma allemand à la Berlinale constitue ainsi tout d'abord des opportunités commerciales accrues pour l'exportation de ce dernier. Dans le courant des années 2000, la Berlinale s'impose ainsi comme l'un des premiers marchés du cinéma allemand. La création de la section « Perspectives du cinéma allemand » en 2001 est ainsi présentée par Kosslick comme un moyen « *d'attirer l'attention de la critique et des professionnels internationaux sur les films de jeunes cinéastes allemand* »⁸⁰⁷. Cette section, nous explique notre enquêtée de la Berlinale, regroupe à 90% des films de fin d'étude, ainsi que des premiers films de jeunes réalisateurs. Il s'agit avant tout de présenter la jeune génération, mais aussi de soutenir sa croissance. Elle signale alors que cette initiative se présente également comme une question de confiance entre les professionnels de la branche cinématographique et les instances de valorisation et de promotion du cinéma allemand. Elle indique en ce sens que la création de la section a été « *très bien accueillie par le paysage*

⁸⁰⁶ Interview de Dieter Kosslick in « Printemps allemand. La galaxie en expansion du jeune cinéma allemand » *op cit.*, p. 46

⁸⁰⁷ *Ibid*

filmique allemand », car il est important que « *l'on dirige un projecteur sur la croissance au cours d'un si grand festival* ». Le jeune réalisateur doit ainsi se sentir « *pris au sérieux dès le début* ».

On retrouve ici les logiques réconciliatrices et consensuelles déployées dans le courant de l'étude de la sphère de production. Cette coopération renforcée entre branche des professionnels et instances de promotion, par le biais de la section « Perspectives du cinéma allemand » facile en outre, selon notre enquête, l'évolution d'un réalisateur « *novice* » en un réalisateur « *chevronné* ». La section se présente ainsi à la fois comme une « *vitrine* », pour reprendre son terme, et comme un moyen pour la Berlinale de participer dans le même temps au développement de la sphère de production en renforçant les liens avec les écoles de cinéma. La section attribue par ailleurs un prix pour l'aide au développement de scénario, prix intitulé « *Made in Germany - prix d'encouragement perspective [Förderpreis]* » : l'utilisation de la rhétorique du *Made in Germany*, de nouveau, signale une logique de visibilité orientée vers la référence économique de la « *qualité allemande* », et rejoint en ce sens les logiques de labellisation méliorative détectées au niveau de la sphère de production et des instances d'exportation. L'objectif de la section est ainsi présenté comme un objectif de pérennisation tournée vers la reconnaissance internationale. L'enquête cite l'exemple de Robert Thalheim, qui après avoir présenté son premier film *Tout ira bien* (2005)⁸⁰⁸ dans la section a connu un succès de festival avec son film *Et puis les touristes*, notamment sélectionné dans la catégorie « *Un certain regard* » au Festival de Cannes, et également distribué en France. La plateforme offerte par la section aurait ainsi, selon elle, permis une exposition renforcée du réalisateur à l'international. La section vise ainsi à mettre en relation réalisateurs, producteurs et diffuseurs afin, *in fine*, de « *mener le film au spectateur* », nous explique notre enquête, qui indique cet objectif précisément comme une perspective à long terme :

« *C'est une forme de perspective. En fait, la section, c'est pour amener les nouveaux films allemands au public, pour les faire connaître, faciliter les choses... Ça marche très bien. Enfin... C'est difficile pour les jeunes cinéastes, bien sûr. Cela tient plutôt au fait qu'ils passent dans d'autres festivals et pas au cinéma. Car ce sont des jeunes gens, leur premier film, ils ne trouvent pas de distributeur, pas de distributeur à l'étranger. Mais c'est aussi une façon de voir les choses „en perspective“ (! (rires) » (Berlinale / BKM)*

L'enquête précise ainsi, à l'instar de Kosslick, qu'un des objectifs premiers de la création de la section est de présenter les films aux professionnels étrangers de la branche cinématographique, et ce afin de favoriser également une meilleure exportation future des films. Le cinéma allemand, par le biais de la Berlinale, devient ainsi selon elle un « *moyen*

⁸⁰⁸ *Tout ira bien* (Netto) – 2005 – Robert Thalheim – Comédie dramatique

d'identification à l'étranger », un « *moyen d'exportation* » qui, par le biais de son succès, permet également de « *rapporter de l'argent en Allemagne, naturellement* ». La visée marchande et économique de la promotion du cinéma allemand par ses institutions de valorisation est ainsi clairement explicitée ici. Au-delà de l'exportation directe, il s'agit alors avant tout d'interpeller les professionnels étrangers quant à la qualité globale du film allemand : notre enquête présente cette fonction d'interpellation comme un objectif commun sillonné de « *petits chemins, de décisions politiques concernant avant tout le système de soutien* ». Ces chemins convergent alors pour amplifier la présence du cinéma allemand à l'étranger, et le « *chemin des festivals* » n'est qu'un chemin parmi d'autres de ces mécanismes de cercles vertueux s'autoalimentant : « *Il y a plein, plein de petits chemins de diffusions, de décisions politiques concernant avant tout le système soutien. Pourquoi c'est devenu ainsi... Et que ces chemins, les chemins des festivals... enfin il y a toujours plus de festivals dans le monde où des productions allemandes quand elles ont eu du succès dans leur pays, sont invitées* ». Le cheminement reliant la sphère de production à la sphère de réception du Nouveau cinéma allemand est ainsi semé d'une multitude d'étapes, traversé par les actions de nombreuses instances agissant avant tout comme des amplificateurs de visibilité, auprès de l'instance suivante mais aussi plus généralement pour l'ensemble des acteurs engagés.

La Berlinale est ainsi désormais présentée comme une étape décisive pour ce cheminement : notre enquête présente l'action du festival directement comme une action de « *promotion* » destinée à éveiller un intérêt international pour le cinéma allemand, puisque « *le monde regarde la Berlinale* » et, par la suite, invite les productions allemandes à participer à d'autres festivals internationaux : « *C'est pourquoi il est important que la Berlinale soutienne vivement le cinéma allemand, afin d'éveiller un intérêt international pour le cinéma allemand par la Berlinale. Car le monde a les yeux rivés sur la Berlinale. Et par ce biais, de nombreux films qui sont passés chez nous, par exemple dans la sélection "Perspective cinéma allemand", sont ensuite invités à de nombreux festivals dans le monde... en Asie, en Amérique latine.* » La carrière internationale des films allemands, en ce sens, est partiellement corrélée à leur valorisation au sein de la Berlinale. Kosslick souligne notamment que « *c'est à la Berlinale que des films comme Good bye Lenin !, Head-On, Sophie Scholl, programmés en compétition, ont commencé leur carrière internationale* »⁸⁰⁹. Kosslick cite également *Requiem*, film d'auteur de Hans-Christian Schmid.

⁸⁰⁹ *Ibid*

Si la Berlinale semble mettre l'accent dans son palmarès sur la branche productive des divertissements de qualité, et s'inscrit alors dans la lignée de notre analyse autour de la polarisation du travail d'exportation autour de cette frange mixte, elle accueille cependant en compétition des films représentatifs de la diversité du paysage cinématographique allemand. Gras souligne notamment que cette volonté de « *panachage* » permet désormais de définir la Berlinale comme une « *vitrine du cinéma allemand dans sa diversité* ». ⁸¹⁰ La brochure de la Berlinale 2010 témoigne ainsi de cette double volonté : d'une part se présenter comme vitrine de la diversité allemande, d'autre part favoriser une présentation de soi à l'étranger. Le festival présenterait non seulement les « *grands succès artistiques* » du cinéma allemand, mais aussi les « *sensations des festivals* », et ce notamment parce que « *l'intérêt du public couvre un spectre très large* » ⁸¹¹. La brochure met également l'accent sur le renouveau de cette diversité allemande : « *Il y a longtemps qu'on n'avait pas vu cela* » et insiste sur la section Perspective : « *La seule section à ne montrer que des films allemands, la Perspektive Deutsches Kino, présente cette année plus de films que jamais. 14 œuvres qui rassurent tous ceux qui craignent que la jeune génération du cinéma allemand marine dans son jus* » ⁸¹².

III.1.3.3) Palmarès et prix allemands : la Berlinale comme instance de labellisation et de publicité

Ainsi la Berlinale agit également en tant qu'instance de labellisation du cinéma allemand, par le biais des diverses récompenses et hommages attribués à des films d'Outre-Rhin. En 2004, l'attribution de l'Ours d'or à *Head On* de Fatih Akin est présentée par la direction du festival comme un acte de quasi-militantisme en faveur du cinéma local, l'Ours d'Or n'ayant plus été attribué à un film allemand depuis 1986. Notre enquêtée de la Berlinale présente ainsi cette attribution comme « *incroyable* », notamment parce que cette reconnaissance a eu lieu en présence de tous les médias étrangers. Elle précise d'autre part que la forme mixte de *Head-on*, à la fois « *dure* » et « *consommable* », est très importante, car elle permet de dépasser l'image d'un cinéma allemand soit en termes d'intellectualisme trop marqué, soit en termes de format télévisuel « *bon marché* » :

« *Qu'un film allemand remporte la Berlinale était INCROYABLE ! Cela faisait en tout cas très longtemps qu'un film allemand n'avait pas gagné à la Berlinale. Et c'était incroyable, dans tous les médias et à l'étranger très... Car le cinéma allemand passe toujours... ces quarante dernières années, disons, pour très intellectuel, très cérébral ou alors... ça rappelle les téléfilms, les comédies bon marché. Et avec Head-On, Fatih Akin a*

⁸¹⁰ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder!*, op cit., p. 250

⁸¹¹ Brochure de la Berlinale 2010, fournie directement à Berlin par notre enquêtée de la Berlinale, p.8

⁸¹² *Ibid*, p. 9

montré au monde qu'on peut filmer des sujets difficiles de façon à les rendre consommables. Qu'on n'a pas besoin d'avoir un titre de docteur pour voir ces films. Et c'était très important pour l'Allemagne. Après, on s'est remis à s'intéresser beaucoup plus au cinéma allemand. »
(Berlinale / BKM)

Ces propos témoignent ainsi de nouveau de la revalorisation du cinéma allemand en termes de marchandise « consommable », pour reprendre les termes de notre enquêtée, par le biais de la reconnaissance de la branche des divertissements de qualité. L'attribution de l'Ours d'Or à *Head on* s'apparente ainsi à une volonté affichée de présenter cette évolution du paysage cinématographique allemand, de la rendre visible à l'étranger en tant que renouveau du cinéma allemand. Cette analyse est ainsi partagée par la branche cinématographique, mais aussi par la presse allemande et internationale, qui relaie l'information relative à cette récompense comme un « événement », une « surprise », tout en précisant que cette décision entérine en réalité l'essor naissant d'un Nouveau cinéma allemand : « *Petite bombe. Le film Gegen die Wand [Head on] du réalisateur Fatih Akin a obtenu samedi l'Ours d'or de la 54e édition du Festival international du film de Berlin, la Berlinale, un nouveau signe de la renaissance du cinéma allemand* »⁸¹³.

Cette récompense se présente ainsi également comme un acte de performativité à destination de l'international : par le geste présidant à son attribution, elle expose *Head-On* comme un représentant accepté du cinéma allemand, et labellisé en tant que tel. Elle constitue alors un acte de monstration de ce cinéma à un double niveau : elle signale d'une part la qualité retrouvée de la production allemande, et révèle dans le même temps que les professionnels de la branche cinématographique allemande, désormais, sont prêts à s'engager en faveur de cette production. Notre enquêtée de la Berlinale souligne alors l'importance d'un engagement des leaders institutionnels en faveur de « leur » cinéma. Cette revalorisation, voire cette réconciliation entre films allemands et instances de diffusion auraient ainsi permis de constituer une « plateforme » de visibilité pour le cinéma allemand. L'enquêtée indique, une fois encore, l'exemple français comme un modèle de valorisation de soi-même : l'Allemagne doit, simplement, « *regarder ses propres films* » de la même manière que la France regarde ses films nationaux, et ensuite donner un podium à ces films, en affichant clairement une volonté de « *montrer* » ces films au « *monde entier* ». Elle indique alors que la qualité perçue du cinéma allemand, dans cette optique, résulte peut-être davantage d'une volonté affichée de valorisation que d'une amélioration nette de la valeur intrinsèque de ce cinéma :

⁸¹³ Yann OLLIVIER, « *Gegen die Wand*, Ours d'or à Berlin, un nouveau succès pour le cinéma allemand », in *Agence France Presse* du 14 février 2004

« C'est sans doute grâce au directeur du festival, qui voulait donner une plus grande importance au cinéma allemand, si un film allemand a attiré l'attention du public étranger. [...] En France, ce sont toujours des films français qui passent dans les festivals, et ce ne sont pas toujours des succès, et l'Allemagne devrait suivre ce modèle et regarder ses films et leur donner une plateforme... Je ne sais pas si cela tient au fait que le cinéma est devenu meilleur. Ou à la personne qui dit : "Nous voulons que le cinéma allemand soit en compétition et nous voulons le montrer dans le monde entier." » (Berlinale / BKM)

Cette sémantique de la confiance retrouvée se décline également par le biais de l'affirmation d'une sécurisation des professionnels de la branche cinématographique allemand au travers de l'engagement marqué de la Berlinale en faveur de leurs productions. Kosslick indique ainsi le retour « positif » de ces professionnels par rapport à la métamorphose du festival en tant que vitrine du cinéma allemand : « *Les producteurs et les cinéastes allemands nous font confiance. Aujourd'hui, ils essaient même d'accorder leurs plannings de production aux impératifs de programmation du festival* »⁸¹⁴.

Depuis le début des années 2000, les acteurs de la branche cinématographique interrogés soulignent ainsi cet engagement renforcé de la Berlinale en faveur de la popularisation du Nouveau cinéma allemand comme un élément de la reconnaissance accrue de ce cinéma à l'étranger. Notre enquêtée de l'Institut Goethe souligne par exemple elle aussi que désormais, le travail de promotion et de valorisation du cinéma allemand se rapprocherait du « modèle français » en terme de représentation de soi :

« *Je peux dire qu'il y a une plus forte volonté de... C'est-à-dire que déjà, le festival de Berlin, avec son nouveau directeur Dieter Klossick qui est là depuis maintenant 15 ans je crois... ou moins... En tout cas il avait la volonté de montrer... dans le festival aussi, de créer une place pour le cinéma allemand. Ça, c'était très net. Donc aussi, sur un plan international, on a plus fait attention aux films allemands passant en compétition. Parce que je crois qu'il y a au moins 2 films allemands par an en compétition. C'est comme à Cannes : il y a toujours des films français. Et en Allemagne on a moins fait ça avant, on le fait plus maintenant.* » (Institut Goethe)

Ces propos en termes d'engagement renforcé du secteur de l'exportation par rapport au cinéma allemand rejoint alors les mécanismes performatifs mis en évidence au sein de la sphère de production.

L'émergence du Nouveau cinéma allemand s'opère également selon une logique méta-productive, dans le geste même présidant à sa présentation et à sa représentation vis-à-vis de la scène filmique internationale. Le Nouveau cinéma allemand existe en tant qu'entité relativement homogène et remarqué sur cette scène – tant au niveau des sphères mixtes de

⁸¹⁴ Interview de Dieter Kosslick in « Printemps allemand. La galaxie en expansion du jeune cinéma allemand » *op cit.*, p. 46

réception festivalière qu'au niveau de la sphère de réception individuelle –, parce qu'il est labellisé, valorisé et soutenu par les instances d'exportation en tant que tel.

Cet engagement renforcé en faveur de la popularisation d'un cinéma spécifiquement allemand semble ainsi témoigner, une fois encore, d'une reconnexion partielle entre la sphère de production et la sphère de diffusion. Il souligne la transformation progressive de cette sphère de diffusion en sphère de promotion et de marchandisation du Nouveau cinéma allemand, et révèle ainsi l'inflexion impulsée par le changement de paradigme à l'œuvre depuis la réunification. Cette reconnexion constituait une des revendications premières des professionnels de la branche cinématographique pour sortir de la crise des années 1990, présentée au demeurant par certains observateurs davantage comme une crise de valorisation de la production que comme une crise productive en elle-même.

Les remaniements des différentes infrastructures d'exportation du cinéma allemand, reflets et catalyseurs d'un paysage cinématographique plus prolifique, favorisent également une ouverture de l'espace des possibles pour les distributeurs français. Nous présentons désormais ces mécanismes d'ouverture au niveau de la sphère de distribution et de publicisation du Nouveau cinéma allemand. La présence et la visibilité de ce dernier au sein de l'offre cinématographique en France constituent en effet une étape supplémentaire du cheminement chronologique menant *in fine* à la sphère de réception individuelle du cinéma allemand contemporain.

Chapitre 2 - Distribution et visibilité du cinéma allemand au sein de l'offre cinématographique en France

Les formes et thématiques filmiques du cinéma allemand visibles en France se sont donc élargies depuis le début des années 2000 : les films d'auteur de l'École de Berlin côtoient des productions plus commerciales, tandis que les motifs filmiques prégnants du paysage cinématographique – vie quotidienne, passé récent, multiculturalisme – sont également mieux représentés.

Il convient cependant de s'intéresser aux mécanismes souterrains conditionnant cette représentativité élargie, afin de saisir les biais et les ambiguïtés qui la limitent. La popularisation du cinéma allemand en France est notamment orientée autour d'une filmographie majoritairement présentée et perçue, par les distributeurs français ainsi que par les composantes de la rumeur cinématographique, comme auteuriste et historique. Les formes, thématiques et motifs filmiques populaires en Allemagne, s'ils se répercutent partiellement en France sont cependant pondérés par l'exportation qui filtre le contenu des films visibles et privilégie la circulation de certaines thématiques. Les films allemands populaires en France ne correspondent ainsi que partiellement aux productions populaires en Allemagne même, les films allemands rencontrant le plus grand succès public Outre-Rhin passant très rarement la frontière. D'autre part ces mécanismes de focalisation et de pondération sont redoublés par la mise en scène orientée des films allemands diffusés au sein de l'espace public français.

Nous détaillerons ici les deux éléments principaux de publicisation du Nouveau cinéma allemand en France. Nous nous intéresserons tout d'abord aux campagnes de communication autour des différents films, par le biais de l'étude de la mise en scène et de la mise en image de ces derniers. Nous proposerons à cet effet une analyse d'exemples paradigmatiques d'affiches publicitaires. Nous présenterons ensuite les principales tendances des discours de presse relatifs aux films d'Outre-Rhin. Ces deux éléments – non exhaustifs – renseignent sur les logiques d'apparition du Nouveau cinéma allemand au sein de la rumeur cinématographique. Celle-ci constitue un intermédiaire entre sphère d'exportation et sphère de réception individuelle, elle se présente comme un critère, un repère fluide et flexible auquel se réfère le spectateur lors de ses choix de visionnage.

III.2.1) La réputation du cinéma allemand auprès des distributeurs : entre revalorisation et réticences

III.2.1.1) Le « déclic » *Good bye Lenin* : vers une perception méliorative de la germanité filmique ?

Les distributeurs disposent ainsi d'un choix élargi de films « exportables » car potentiellement accessibles à un public international. La popularisation du cinéma allemand en Allemagne, selon des modalités renouvelées et élargies, renforce en outre sa visibilité globale à l'international, et attire l'attention des professionnels de l'exportation sur le caractère remarquable de ses succès. Ce processus favorise l'émergence d'un phénomène d'événementialisation – axée notamment, nous l'avons évoqué, autour des thématiques historiques – qui interpelle les distributeurs étrangers quant au potentiel public du Nouveau cinéma allemand à l'international. Le succès en Allemagne de *Good bye Lenin!* est par exemple exploité par son distributeur, *Océan Films*, comme un élément à part entière de la stratégie de communication élaborée autour du film. Ce dernier est présenté comme un « *phénomène social allemand* »⁸¹⁵, de par sa popularité même en Allemagne. Le dossier de presse élaboré par le distributeur met alors en avant ce caractère événementiel en Allemagne, en présentant son « *triomphe* » en salle – 6 millions de spectateurs – comme un « *événement national* » digne d'intérêt parce qu'il correspond à une « *interrogation de l'Allemagne sur son passé* »⁸¹⁶.

La popularisation du cinéma d'Outre-Rhin auprès des spectateurs allemands – et surtout de certains de ses pans – acquiert ainsi un caractère incitatif et stimulant pour les acteurs de son exportation, que ce soit en Allemagne et en France, et constitue en ce sens un des paramètres de sa popularisation à l'international. Ce phénomène souligne de nouveau le caractère circulatoire des mécanismes de « popularisation du populaire » mis en évidence par les études sur l'industrie culturelle d'Adorno et Horkheimer : la popularité des films en Allemagne est incluse dans la stratégie marchande de distribution en amont, comme élément suscitant *potentiellement* un intérêt spectatorial. Ce faisant, cette stratégie présuppose que le caractère événementiel de la réception du film en Allemagne constitue un élément de sa popularisation. En ce sens, le regard que les Allemands porterait sur leur passé via ces films événements, davantage que la thématique historique elle-même, constituerait – à l'exemple de la stratégie mise en place autour de *Good bye Lenin!* – le principal point de fixation du désir

⁸¹⁵ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », in *Kino und Spiele, Medien in Frankreich und Deutschland*, Ibidem – Verlag [*German Films*], Stuttgart, 2005, p. 95 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁸¹⁶ Cf Dossier de presse *Good bye Lenin!* (Océan Films)

de cinéma allemand en France. L'engagement des distributeurs en faveur des films allemands « événements » peut alors être interprété comme la reconnaissance d'un engouement pour l'Autre, susceptible d'augmenter la part des facteurs objectifs de sa représentation, pour reprendre l'analyse de Kracauer autour des types nationaux.

L'émergence de la frange productive mixte des « divertissements de qualité », et leurs succès en Allemagne puis en France agissent en effet comme un déclic, comme un élément déclencheur établissant qu'un film allemand peut générer un intérêt critique et spectatorial en France. Le cinéma allemand peut de nouveau être associé, même partiellement, à un cinéma fédérateur et consensuel, et en ce sens populaire. Les distributeurs, notamment les représentants de *Océan Films* – qui a distribué *Good bye Lenin !*, *Requiem* et *La Vie des autres* par exemple – et des *Acacias* – distributeur de *Sophie Scholl* – évoquent ainsi un « effet Lola » ou un « effet Lenin »⁸¹⁷, en référence aux deux premiers films allemands remarquables au sein de l'espace public français après la réunification : *Cours, Lola, cours* (1998) et *Good bye Lenin !* (2003). Le premier, malgré son échec commercial en France⁸¹⁸, est cependant souvent présenté par les professionnels de la branche distributive française, de par son originalité et son succès en Allemagne et à l'international, comme un « film-événement », un des premiers films allemands depuis la vague auteuriste des années 1970 à avoir suscité une curiosité et une reconnaissance mondiale. *Good bye Lenin !*, en tant que première production allemande à dépasser la barre symbolique du million de spectateurs en France depuis les *Ailes du désir* de Wim Wenders en 1987, représente quant à lui une étape décisive pour la prise en compte du potentiel de popularité du cinéma allemand en France par les distributeurs français. Les professionnels de l'exportation et de la diffusion du cinéma allemand évoquent souvent cette importance d'un déclic qui agit comme une libération. Notre enquête de l'Institut Goethe évoque ainsi des effets de « oui-dire » et de clichés :

« Avant, le film allemand en France avec mauvaise réputation. Ça passe aussi par oui-dire, ça ne correspond pas toujours à la réalité. Evidemment il se passe toujours autre chose, et on a toujours une certaine réputation, qui n'est pas toujours au niveau... Il y a des clichés qui restent. Et puis ça a changé vraiment, je pense, avec *Good bye Lenin !* Après, les distributeurs étaient beaucoup moins frileux pour diffuser des films allemands, on l'a vu avec les contacts noués au festival du cinéma allemand. » (Institut Goethe)

Les succès du cinéma allemand au tournant du millénaire auraient permis de revaloriser l'image de marque du cinéma allemand à l'étranger et d'ouvrir la voie à d'autres

⁸¹⁷ Cf Interviews répertoriés par le dossier de travail réalisé dans le cadre de l'IEP de Paris : « Pour une autre perception du cinéma allemand en France », *op cit.*, p. 63

⁸¹⁸ *Cours, Lola, cours* ne franchit en effet pas la barre des 100 000 entrées en France (82 980 entrées, source CNC)

productions allemandes, désormais mieux considérées. On perçoit ici l'importance des effets de réputation pour la perception et la réception d'une cinématographie « nationale » à l'étranger. Pour les diffuseurs, des exportateurs ou des spectateurs, il fallait qu'un film provoque un « déclic », « débloque » une situation pour que, *potentiellement*, les diffuseurs comme les spectateurs français s'intéressent davantage au cinéma allemand et le perçoivent comme un cinéma accessible et de qualité.

En ce qui concerne l'exportation et la diffusion des films, le critère de la « nationalité » est bien un critère opératoire, voire essentiel. Les cinéastes de l'École de Berlin eux-mêmes précisent que c'est le succès de *Good bye Lenin!* qui, en France, leur a permis d'acquérir une notoriété renforcée et de pouvoir accéder à une diffusion plus large, même si leurs films diffèrent de cette frange plus commerciale du Nouveau cinéma allemand. Selon Eisenschitz, le développement du cinéma d'auteur allemand serait ainsi le « *contrecoup* »⁸¹⁹ de l'attention internationale apportée au cinéma plus commercial. Notre enquêtée de 235 *Filmproduktion* expose ainsi ce mécanisme de cercles vertueux : elle évoque les « locomotives » *Cours, Lola, cours* et *Good bye Lenin!*, qui ont provoqué un « *revirement* » de l'attention portée au cinéma allemand en France provoquant, à la marge, un regain d'intérêt pour le cinéma d'auteur allemand :

« *A l'époque, il y a aussi eu une phase, où il n'y avait tout simplement pas de films intéressants venant d'Allemagne. Il n'y avait que des comédies ou ce genre de choses. C'est à ce moment-là que des films comme Cours, Lola, cours et Goodbye Lenin! sont sortis, et tout à coup le reste du monde remarque le cinéma allemand. Et c'est génial, et ces deux films, ont vraiment marqué un demi-tour pour la France : les Français se sont intéressés au cinéma allemand. Et La Vie des autres est arrivé plus tard. Et c'est pour ça que nous avons trouvé ça super, parce que nous étions là... à côté. Et c'était super pour nous aussi. Pour nous en tant qu'économie du cinéma allemand. C'est très bien, parce que les films allemands, tout simplement, deviennent objets de discussion, ils sont sur la sellette en général. Et cela faisait très longtemps qu'ils ne l'étaient plus.* » (235 *Filmproduktion*)

Le succès de *Good bye Lenin!* est alors analysé comme un modèle, un « idéal » recherché par tous : « *Bien entendu, c'était super ! C'est vraiment l'idéal, quelque chose que tout le monde veut* ». La forme sérielle de l'industrie culturelle se catalyse alors ici autour de la nationalité filmique et de ses effets de réputation : le seul lien unissant les films de l'École de Berlin et les divertissements de qualité de l'extérieur, selon notre enquêtée de l'Institut Goethe, est un lien de provenance géographique. *Good bye Lenin!* aurait ainsi favorisé la visibilité de l'effervescence de la production allemande dans sa diversité, en indiquant que « *quelque chose se passe* » en Allemagne du point de vue cinématographique :

⁸¹⁹ Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op cit.*, p. 120

« Il y a plus d'intérêt, globalement, depuis *Good bye Lenin !*. On s'est dit : "Ah, il y a plus de choses qui se passent". Et les films de l'École berlinoise, il y a des cinéphiles qui s'intéressent spécifiquement à ça. Et le seul lien entre ces films berlinois et les films plus grand public, c'est que ça vient de l'Allemagne je pense. *Good bye Lenin !* a ouvert l'intérêt pour le cinéma allemand. Dans la tête du spectateur normal, on se dit : "Ah, il y a des choses qui s'y passent". Donc, d'une certaine manière, ces films ont ouvert la voie pour une École berlinoise. » (Institut Goethe)

Notre enquête de l'Institut Goethe étend ainsi son analyse de la visibilité d'un essor cinématographique au « *spectateur normal* » : il s'agira précisément de questionner d'un point de vue critique cet impact du succès des divertissements de qualité allemand en France sur la perception du Nouveau cinéma allemand en tant que catégorie significative au sein de la sphère de réception.

Ainsi, au sein des filières de diffusion et d'exportation, ces films sont associés comme films « allemands », et l'image que l'on associe temporairement à cette cinématographie conditionne partiellement le choix de s'engager ou non en faveur de tel ou tel film allemand. Le critère de « nationalité » n'est pas un critère absolu ni nécessairement positif, mais il peut agir comme critère négatif : c'est-à-dire que la nationalité d'un film, lorsque la cinématographie du pays dont il est issu a mauvaise réputation, peut le desservir et bloquer sa diffusion et sa réception. D'où l'accent mis par les professionnels de la branche cinématographique allemande sur la nécessité de rehausser l'image de marque du cinéma allemand, d'améliorer sa réputation et son acceptation, aussi à l'étranger, notamment par la mise en place de mesures marketing plus efficaces destinées à consolider la vague des succès internationaux.

En outre l'émergence, dans les années 1990 et 2000, de cinéastes, d'acteurs et de mouvances repérables au sein du paysage cinématographique allemand fournit aux distributeurs français des repères plus stables par rapport à la distribution des films allemands. Certaines sociétés développent ainsi des habitudes distributives par rapport à cette distribution, en ce centrant sur certains courants : la société *ASC Distribution*, par exemple, se spécialise dans la distribution des films de l'École de Berlin⁸²⁰. Les films de Fatih Akin, quant à eux, sont désormais systématiquement distribués, soit par *MK2 Diffusion*, soit par *Les Acacias*. La société *Sophie Dulac Distribution*, quant à elle, orientée selon sa philosophie d'entreprise vers la distribution de « *films d'auteur français et internationaux [...] de grande*

⁸²⁰ Cf Présentation du site Internet de la société de distribution : le « catalogue » présente notamment un coffret de 3 films intitulé « La nouvelle vague allemande » et comprenant *Voyage scolaire* de Henner Winckler, *Marseille* d'Angela Schanelec et *En route* de Jan Krüger. [<http://ascdistribution.com/catalogue/>]

qualité et ambitieux »⁸²¹ tend à promouvoir la promotion de divertissements de qualité historiques. Le site Internet de la société met ainsi en avant le « triomphe » de *Hannah Arendt* (2013) en salle – 347 000 spectateurs. Suite à ce « triomphe », *Sophie Dulac Distribution* a également distribué avec succès *D'une vie à l'autre* (2014) – 140 000 spectateurs et *Le Labyrinthe du silence* (2015) – 336 000 spectateurs en salle, ainsi que *De l'autre côté du mur*, au succès moindre – 74 000 entrées. La société distribuera également prochainement, en octobre 2015, le prochain film d'Oliver Hirschbiegel, réalisateur de *La Chute. Elser, un héros ordinaire*⁸²², relate le parcours de Georges Esler, figure de la résistance au nazisme, auteur d'un attentat manqué contre Hitler en 1939 à Munich. La série de films allemands distribuée par *Sophie Dulac Distribution* révèle ainsi une forme de spécialisation autour du « film historique de qualité », qui tend en outre à amalgamer ces divertissements de qualité à des « films d'auteur », rehaussant ainsi par des stratégies de commercialisation leur connotation méliorative. *Océan Films*, quant à lui, a distribué, nous l'avons évoqué, *Good bye Lenin !*, *La Vie des autres* et *Requiem*. Notre enquêtée de *235 Filmproduktion*, la société de production de *Requiem*, remarque par ailleurs que ces deux derniers films sont sortis conjointement en France, et que *Océan Film* a alors concentré ses efforts sur la promotion de *La Vie des autres* et non de *Requiem*, afin de valoriser le film disposant selon elle du « plus gros potentiel spectatorial », de par son caractère événementiel. La distribution des films allemands, tout en se diversifiant – notamment par le biais de l'engagement d'ASC Distribution en faveur des films de l'École de Berlin – tend ainsi à se concentrer autour de thématiques filmiques récurrentes, favorisant alors *potentiellement* le repérage de ces motifs filmiques par les spectateurs. Ces derniers ne sont alors plus des hiéroglyphes kracaueriens de leur sphère de production, mais se transforment en motifs significatifs de la popularité du cinéma allemand en France.

L'absence de distributeur spécialisé dans la distribution du cinéma en France est cependant parfois présentée par les professionnels de la branche en France comme un obstacle à la mise en œuvre d'une réelle « stratégie » autour du cinéma allemand⁸²³. Un représentant d'*Océan Films* indique ainsi en 2006 que « *L'acquisition des films s'opère à l'intuition, au coup par coup. [...] Bref, malgré leur expérience, je pense que ces distributeurs ne sont pas*

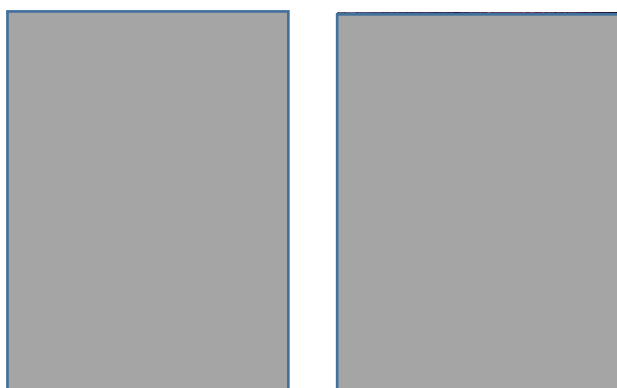
⁸²¹ Présentation du site Internet de la société de distribution [<http://www.sddistribution.fr/presentation.php>]

⁸²² *Elser, un héros ordinaire (Elser)* – 2015 – Oliver Hirschbiegel – Historique, Drame

⁸²³ A titre de comparaison, le cinéma italien dispose par exemple d'une société de distribution spécialisée en France, *Bellissima Film*.

en mesure d'exploiter les œuvres allemandes comme elles mériteraient de l'être »⁸²⁴. Le choix des distributeurs, leur « intuition » révèle toutefois précisément des logiques sérielles typiques de l'industrie culturelle. Cette « intuition » correspond à un calcul de l'effet, à des logiques de capitalisation des succès attestant que le Nouveau cinéma allemand, au sein de sa sphère d'exportation et de distribution, acquiert un caractère de biens culturels exportables. L'étude de ces logiques indique d'autre part que cette sérialité ne se catalyse pas principalement autour de la notoriété de « grands noms » – réalisateurs, acteurs – mais autour de thématiques et de motifs significatifs du paysage cinématographique allemand.

Cette logique distributive atteste ainsi, au niveau de la sphère d'exportation, de la diversification des formes diffusées, qui dépassent le cercle de la mouvance auteuriste, centrée autour de la renommée d'un cinéaste-auteur dont la personnalité se trouve alors au cœur du processus d'exportation, et dont le nom agit comme un label. Alors que la diffusion en France du cinéma d'auteur des années 1970 était régie par ces patronymes, presque mythifiés, l'exportation du cinéma allemand contemporain, que ce soit auprès des distributeurs ou des spectateurs, nous le verrons, ne se concentre pas autour d'auteurs, ou d'acteurs précis, mais plutôt autour de thématiques récurrentes. Les stratégies de promotion des films, à l'exemple des dossiers de presse élaborés par *Sophie Dulac Distribution* autour des films distribués, ne mentionnent pas la renommée des protagonistes, mais déploient une présentation en termes de contexte historique et d'authenticité de l'objet filmique. Le dossier de presse du *Labyrinthe du silence*, par exemple, développe un rappel historique autour des procès de Francfort et expose une note d'intention du réalisateur relative au contexte mémoriel de l'Allemagne de l'Ouest de la fin des années 1950⁸²⁵.



Ainsi l'ouverture de la sphère d'exportation contribue parallèlement à définir de nouveaux critères de popularisation de ce cinéma. Les habitudes et les dispositions des distributeurs français gravitent non plus principalement autour

⁸²⁴ Cf dossier de travail de l'IEP de Paris : « Pour une autre perception du cinéma allemand en France », *op cit.*, p. 61

⁸²⁵ Dossier de presse du film disponible sur le site de *Sophie Dulac Distribution*, dans la rubrique « catalogue : Le labyrinthe du silence » [<http://www.sddistribution.fr/>]

de noms connus – « le nouveau film de Fassbinder », « la dernière réalisation Volker Schlöndorff », comme l'atteste par exemple les affiches ci-dessus du *Mariage de Maria Braun* et du *Tambour* qui mettent en avant le nom des réalisateurs – mais autour des thématiques filmiques, de la qualité intrinsèque et du potentiel public perçu de chaque réalisation. La nationalité allemande de l'objet filmique, nous l'avons vu, peut alors constituer un critère d'engagement pour le distributeur dès lors qu'elle est appréhendée au sein d'une série de films susceptibles d'interpeller le spectateur français, notamment du point de vue d'une thématique aisément « repérable ». Cette sérialité qui s'élabore progressivement autour des thématiques et de la nationalité du Nouveau cinéma allemand contribue alors à le redéfinir au sein de sa sphère d'exportation, puisque la polarisation autour de certaines thématiques – essentiellement historiques – restreint la représentativité de sa diversité.

III.2.1.2) L'angle mort de l'exportation des comédies populaires « trop allemandes »

En outre, si l'exportation globale du cinéma allemand bénéficie d'une image de marque rehaussée qui se traduit par un engagement plus marqué des distributeurs français, elle demeure cependant sous-tendue par des logiques restrictives qui tendent à freiner l'exportation de certaines catégories cinématographiques populaires en Allemagne. Alors que les grands succès publics français rencontrent en Allemagne un large public – citons notamment *Intouchables* ou *Bienvenue chez les Ch'tis*, qui ont réuni respectivement 8 500 000 et 2 500 000 spectateurs en salle en Allemagne – les plus grands succès allemands ne passent même pas la frontière française – notamment *Der Schuh des Manitu* de Bully Herbig et *Keinhorhasen* de Til Schweiger. Les distributeurs français, mais aussi les professionnels de la branche cinématographique allemande interrogés à Berlin, présentent cet angle mort comme un « allant de soi » universellement partagé : il semble « évident » que l'humour allemand soit trop allemand pour pouvoir s'exporter.

Notre enquêtée de *Medienboard* nous explique ainsi que « l'humour allemand » est, par exemple, « naturellement inintéressant pour l'Angleterre », tandis que le responsable d'*Ufa Cinema*, quant à lui, indique que seul l'humour des comédies hollywoodiennes est exportable, car compréhensible « par tout le monde ». Notre enquêtée du FFA présente précisément les exemples de Bully Herbig et Til Schweiger, en indiquant qu'ils sont « très aimés » en Allemagne, mais qu'ils ne s'exportent pas, car ils correspondent à un « humour très allemand » qui ne correspondraient pas à la « culture française » : « Ils pensent que ce n'est pas leur culture. Ils ne peuvent pas en rire ! Ils ne peuvent pas rire de certaines choses.

Mais ils peuvent rire d'autres. Oui, nous n'avons pas les mêmes blagues ». La germanité de l'humour allemand constituerait ainsi un obstacle « naturel » à son exportation. Notre enquêtée de l'Institut Goethe indique ainsi que selon elle, cette constante découle du préjugé français autour de la « lourdeur » de l'humour allemand :

« *C'est vrai que les comédies s'exportent rarement bien, en général. On dit peut-être vite aussi : "C'est lourd parce que c'est allemand". C'est peut-être aussi un petit cliché qui est resté. Ça peut être lourd ailleurs, mais quand c'est allemand c'est doublement lourd. Enfin c'est une petite impression. Ce n'est pas une impression que j'ai, mais... on avait une fois une recherche faite par une Française, qui a trouvé vraiment ça : que tout de suite, quand c'est allemand, c'est doublement accentué. [...] C'est un peu lourd, c'est lent, ce n'est pas drôle, c'est teuton...* » (Institut Goethe)

Nous verrons que cette perception péjorative de la germanité de l'humour allemand se présente en effet, au sein de la sphère de réception du Nouveau cinéma allemand, comme un lieu commun fréquemment admis. Le *cultural discount* évoqué par Duvvuri au niveau de la sphère de production, c'est-à-dire le « gap culturel » trop important freinant l'exportation, est ainsi façonné, dans le cas des comédies allemandes, par les logiques de l'industrie culturelle qui, par des mécanismes de calcul de l'effet basés sur des aprioris, cautionnent et renforcent dans le même temps la « non-exportabilité » de ces comédies.

Ce blocage des comédies allemandes à l'exportation apparaît, une fois encore, comme résultant d'un mécanisme rétroactif de prophétie autoréalisatrice, reflétant et catalysant dans le même temps un horizon d'attente négatif en France concernant l'humour allemand⁸²⁶. Les diffuseurs allemands et français s'accordent tacitement pour annoncer l'échec apriori des comédies allemandes en France : ces comédies, *de facto*, ne passent pas la frontière, et, pour les spectateurs français, la catégorie même de « comédie allemande » devient un non-sens. L'absence d'humour devient alors une caractéristique du caractère allemand, et la boucle du cliché, qui s'autoalimente et s'autoréférence, est bouclée. Ce biais tend ainsi à redéfinir la notion même de « Nouveau cinéma allemand » au cours de son exportation : ce dernier acquiert progressivement une charge sémantique plus auteuriste en se détachant de plus en plus de l'acceptation commerciale du cinéma. Il se recentre d'autre part également – notamment suite à l'exclusion des comédies populaires allemandes, généralement axées sur la vie quotidienne contemporaine – autour des motifs historiques. Ces mécanismes révèlent alors que la germanité filmique acceptée et acceptable en France demeure principalement marquée

⁸²⁶ Le concept de « prophétie autoréalisatrice » a été développé par le sociologue fonctionnaliste Robert K. Merton à la fin des années 1940 à partir du théorème de Thomas qui stipule que « si les hommes considèrent des situations comme réelles, alors elles le deviennent dans leurs conséquences » [Robert K. MERTON, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 137]

par son rapport à l'histoire, tout comme le Jeune cinéma allemand des années 1970 était avant tout apprécié pour son caractère mémoriel.

III.2.1.3) Les motifs historiques comme investissement stable : une germanité filmique exploitable

En effet, alors que la germanité de l'humour allemand constituerait un obstacle à sa réception et à sa popularisation en France, la germanité des motifs historiques serait, *a contrario*, le gage de son succès à l'étranger. Les professionnels allemands interrogés à Berlin indiquent ainsi que c'est motifs historiques sont « *naturellement* » allemands, tout en soulignant qu'il est « *normal* » que cette germanité, au contraire de la germanité humoristique, soit valorisée en tant que telle à l'étranger. Notre enquête de *Ufa Cinema* indique ainsi le potentiel marketing de l'histoire allemande, riche en « *gros événements connus mondialement* » et spécifiques à l'Allemagne, qui permettent alors au public d'identifier rapidement ces motifs en tant que singularité allemande, utilisable en ce sens pour le conditionnement du film, pour sa « *jaquette* » [Verpackung], c'est-à-dire sa présentation en tant que marchandise au sein du marché du film :

« *Il y a en Allemagne des événements historiques connus dans le monde entier. Bien sûr le Troisième Reich, mais aussi le Mur et la chute du Mur. C'est unique en Allemagne. Aucun autre pays n'a de si grands événements historiques qui soient connus dans le monde entier. Il y en a peu. Et ce sont des sujets, qui sur la jaquette du film [Filmsverpackung]... tous les publics du monde savent de quoi il s'agit.* » (Ufa Cinema)

Notre enquête de Constantin Film explique ainsi également le succès de ses productions historique à l'étranger – notamment *La Chute* et *La bande à Baader* - par leur caractère « connu », aisément repérable. Les thématiques historiques, comme l'expose l'enquête, deviennent alors des « *matériaux* » privilégiés, transformés en produits marchandisés :

« *Ces films, qui ont eu du succès à l'étranger, étaient des produits haut de gamme [hochwertige Produkte], basés sur des matériaux connus, et intéressants pour les spectateurs.* » (Constantin Film)

Ces motifs historiques agissent ainsi, de nouveau, comme gage d'acceptation et de visibilité du cinéma allemand à l'international. Stephan Schindler et Lutz Koepnick indiquent ainsi que le succès de *La Chute* par exemple souligne d'une part que le cinéma allemand est « *hanté [...] par le passé nazi* », d'autre part que ce passé nazi demeure « *le pivot de la*

recherche d'identité du cinéma allemand, qui cherche à engranger des parts de marché dans le contexte actuel de l'économie globale des images »⁸²⁷.

La valorisation de cette germanité acceptée s'apparente alors à une mise en scène en partie calculée de la spécificité filmique, de l'altérité [*Anderssein*] nécessaire à l'exportation, et s'appuie sur la popularité *a priori* de ces motifs historiques. Notre enquête de *Medienboard* indique ainsi les motifs historiques comme la modalité la plus directement préhensible de la germanité [*Deutschsein*], et en ce sens compatible avec la recherche de variété et de spécificité des spectateurs. La chute du Mur aurait ainsi favorisé la popularité de ces motifs parce qu'elle éveille un potentiel exotique de l'Autre, une perception en termes de spécificité :

*« Parfois à l'étranger aussi on aime voir le caractère spécifiquement national. En fait, je crois que le film doit avoir une identité, qui peut être allemande, et le film peut raconter une histoire universelle... Ou alors je crois aussi que l'Allemagne, peut-être maintenant avec la chute du Mur et le développement de la capitale, peut éveiller l'intérêt des étrangers. Ils sont curieux de voir ce qui est en train d'émerger et de comprendre ce qu'étaient ces histoires de Stasi et d'espions. Donc cet intérêt est peut-être justement dû à cette évolution historique. [...] Ce sont peut-être les films qui sont les plus liés à l'identité allemande. Nous adorons le cinéma français pour sa francité [*Französischsein*]. Et les Français adorent peut-être le cinéma allemand pour sa germanité [*Deutschsein*]. »* (Medienboard Berlin Brandenburg)

La chute du Mur favorise ainsi l'émergence de thématiques « inédites » selon notre enquête, et, par conséquent, participe de la revalorisation de la germanité filmique en tant que cinéma « original » sur le marché du film : *« Un jour, peut-être avec la chute du Mur justement, l'Allemagne et la division sont devenues intéressantes, car quelques films ont vraiment eu du succès, ont été appréciés par les gens, qui étaient en phase avec un certain présent temporel. C'étaient donc des films dont les sujets intéressaient aussi, qui avaient un caractère novateur »*. Il s'agira ainsi de questionner ce potentiel exotique de l'Allemagne depuis la chute du Mur, susceptible d'éveiller un intérêt pour l'Autre, à partir des discours recueillis auprès des spectateurs français. Notre enquête de l'Institut Goethe indique elle aussi qu'il est « naturel » que la France s'intéresse aux motifs historiques : *« En France on parle souvent des films - et c'est compréhensible, évidemment ! – qui ont trait à l'histoire allemande. Good bye Lenin ! la RDA, La Vie des autres pareil... Ça, en effet, ça provoque un intérêt spécifique. Plus qu'un film qui montre la vie de tous les jours des jeunes... »*. La vie quotidienne, en tant que motif de la germanité filmique, est alors également mise en arrière-plan des logiques d'exportation et de diffusion. Notre enquête de l'Institut Goethe indique alors que les motifs historiques, *a contrario*, fournissent un rapport plus direct à une

⁸²⁷ Stephan K. SCHINDLER et Lutz KOEPNICK (dir.) *Cosmopolitan Screen – op cit.*, p. 17 [Traduction effectuée directement depuis le texte en anglais]

spécificité allemande. En ce sens ils constituent le côté « *simple* » pour qu'un film allemand fonctionne en France :

« Ce qui intéresse en France, et je trouve ça très intéressant, c'est quand c'est allemand. Pour qu'on apprenne quelque chose. Donc souvent l'intérêt, en effet, est plutôt pour des films qui parlent de l'Allemagne. L'historique par exemple intéresse toujours beaucoup. La Vague par exemple, qui a été fait d'après un livre américain, qui était censé se jouer ailleurs, on l'a tout de suite... parce que c'était un réalisateur allemand... là je pense que le lien historique est très fort. Ou La Chute ! Les films historiques marchent beaucoup, bien sûr. Ça, c'est le côté simple je pense, pour qu'un film marche. » (Institut Goethe)

Il s'agira précisément de questionner ce lien établi entre succès d'un film allemand en France et germanité à l'aune des discours spectatoriels. L'enquête précise d'autre part que dans le cadre de la « *concurrence* » entre les instituts culturels en France, cette thématique historique constitue le « *point fort* » du cinéma allemand et permet alors de se démarquer : la germanité filmique historique est ici instrumentalisée en tant que spécialisation repérable sur le marché des représentants culturels nationaux.

La notion de vraisemblance cinématographique développée par Metz constitue ici une notion liante entre sphère de production, d'exportation et de réception : un film allemand historique serait plus vraisemblable à la fois pour les exportateurs et pour les spectateurs, et cet effet de croyance au second degré conditionne effectivement le passage du cinéma allemand en France en constituant lui-même les outils de sa propre vérification. Alors que la popularité des comédies allemandes en Allemagne est problématique pour l'exportation, car elle atteste de son caractère « trop allemand », la popularité des thématiques historiques, au contraire, agit comme un gage supplémentaire de la fiabilité et du sérieux des objets filmiques concernés. L'intérêt du public allemand témoignerait de la qualité intrinsèque de ces productions axées sur un passé fidèlement reconstitué. Alors que le succès allemand des comédies les rend suspectes aux yeux des professionnels de l'exportation, le succès des films historiques, au contraire, encourage leur diffusion à l'étranger. Le succès des films à motifs historiques renforce d'autre part ces effets de croyance : ils fournissent aux distributeurs français des précédents, des repères, des guides pour leur choix futur de diffusion. Ils leur permettent ainsi de réduire les risques inhérents à la pratique de distribution, et de sécuriser *a minima* leur investissement financier par la répétition de préceptes présumés correspondre aux désirs spectatoriels. Les thématiques historiques, dans le cas du cinéma allemand, peuvent en ce sens, être apparentées à des investissements stables et rentables.

<p>Cette segmentation de l'industrie culturelle, qui attribue au Nouveau cinéma allemand une spécialisation en termes de thématiques historiques, est ainsi conditionnée par la</p>

structuration du marché du film en France, et par la position minoritaire du cinéma allemand qui implique une mise en avant de cette spécialisation pour une meilleure visibilité. L'exportation du Nouveau cinéma allemand se polarise alors autour d'*a priori* déjà éprouvés, confirmant dans le même temps une image préétablie de la germanité populaire et acceptée en France : celle d'une Allemagne sérieuse, centrée sur l'examen de son passé douloureux. Le cinéma allemand populaire en France acquiert ainsi une définition plus restreinte que celle du cinéma allemand populaire en Allemagne, et se constitue en tant que niche singulière.

La concordance entre la popularité des motifs historiques en Allemagne et leur succès en France semble alors témoigner de leur caractère représentatif d'un type de germanité consensuelle, acceptée des deux côtés de la frontière. Cette popularisation généralisée découle alors notamment d'un traitement filmique du passé moins controversé que celui du cinéma d'auteur des années 1970 – trop critique et subversif pour être accepté en Allemagne comme cinéma représentatif d'une forme de germanité fédératrice – ainsi que du boom mémoriel consécutif à la réunification, qui a favorisé et banalisé l'essor et l'expansion des thématiques historiques au sein de l'espace public.

Le Nouveau cinéma allemand en France, sous l'influence des mécanismes de l'industrie culturelle et des effets de croyance individuels et collectifs autour de la germanité acceptée des objets filmiques à l'étranger, acquiert ainsi progressivement une définition plus restreinte et spécialisée : celle d'un cinéma historique de qualité.

III.2.2) Logiques distributives : publicité et mise en scène du Nouveau cinéma allemand

Cette catégorie plus spécialisée, qui émerge suite à l'analyse de la sphère de distribution française, est notamment perceptible par le biais de l'examen des campagnes d'affichage relatives aux différents objets filmiques du Nouveau cinéma allemand. Ces affiches, élaborées par les distributeurs, se présentent en effet comme des indices des logiques d'exportation que nous venons d'explicitier. Elles se présentent notamment comme des analyseurs privilégiés des mécanismes d'investissement et de capitalisation conditionnant la sérialité thématique et formelle de l'exportation du Nouveau cinéma allemand en France. En tant qu'instruments publicitaires, elles incarnent les logiques de calculs de l'effet et de niches caractéristiques de l'industrie culturelle.

Dans le même temps, elles sont également des instances de visibilité des films en tant que marchandises au sein de l'espace public : cette fonction de médiation vers la sphère

spectatorielle les caractérise alors également comme des instances de labellisation et de publicisation de la filmographie allemande contemporaine en France. En ce sens, elles constituent aussi des intermédiaires pour l'analyse des pratiques filmiques individuelles. Elles reflètent et catalysent ainsi dans le même temps les logiques de visibilité du Nouveau cinéma allemand en France : leur analyse lie sphère de diffusion et de réception.

La circulation du Nouveau cinéma allemand, et sa réception par le spectateur en France, est ainsi partiellement conditionnée par ce mécanisme publicitaire. Ces affiches reflètent alors la logique d'unité sérielle autour de fragments filmiques originellement individués mise en évidence au sein des discours et des pratiques des distributeurs français. Michaël Pino analyse ainsi l'affiche de film comme une « promesse »⁸²⁸ à destination du spectateur. Cette promesse se décline selon lui soit comme « *la promesse d'un genre* », soit comme un « *cachet de qualité, de nouveauté* » ou de « *véracité* ». Les affiches se présentent ainsi comme des notions liantes entre décideurs et spectateurs, car elles permettent selon Pino au spectateur de rationaliser *a minima* son choix de visionnage en objectivant les éléments clefs du film exposé : « *En somme, c'est une façon rationnelle limitée de prendre une décision. Rationnelle car elle s'appuie sur des éléments objectifs et limitée puisqu'on ne prend pas en compte tous les éléments en les comparant* »⁸²⁹. L'affiche constitue en ce sens un des éléments contractuels de la réception des objets filmiques : tout en dévoilant les logiques de marchandisation de ces objets, elles peuvent *potentiellement* catalyser les horizons d'attente spectatoriels.

Il s'agit ainsi ici de présenter, à l'aune d'exemples paradigmatiques non exhaustifs, certains éléments marquants de la communication établie par les diffuseurs français autour des films allemands : cette communication s'organise notamment autour d'une sémantique de la qualité allemande, liée à une « promesse » d'authenticité, pour reprendre le terme de Pino, et s'organise majoritairement autour d'une iconographie historique réifiée.

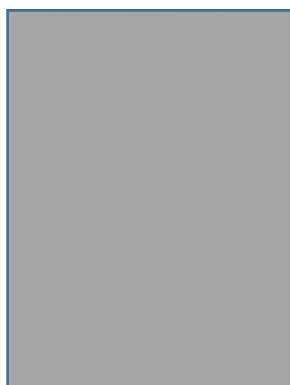
III.2.2.1) Visibilité croissante de l'Allemagne comme pays de production et stratégie de qualité

La comparaison des affiches afférentes à *Cours, Lola, cours* (1998) et à *Oh Boy* (2013), à quinze ans d'intervalle, permet ainsi tout d'abord de détecter la revalorisation de la catégorie de « film allemand » en tant que « genre dont on parle », pour reprendre les termes

⁸²⁸ Michaël PINO, *Pourquoi est-on déçu par un film au cinéma ? op cit.*, p. 43

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 43

d'Ethis : la nationalité allemande n'est désormais plus considérée comme un obstacle majeur au succès du film. Les deux films, s'ils diffèrent par leurs traitements filmiques – *Cours, Lola, cours* se présente comme un film énergique et dynamique expérimental, tant que *Oh boy* s'attache à l'errance « artiste » de son personnage – ont en effet des décors similaires : ils se déroulent tous deux dans le Berlin contemporain, présente une image de la ville valorisée, comme théâtre d'aventures individuelles, et s'attachent à un personnage particulier.



Cependant, en ce qui concerne *Cours, Lola, cours*, la nationalité du film et le décor berlinois ont été « volontairement » dissimulés, selon notre enquête de l'Institut Goethe, car ils pouvaient nuire à la carrière du film étant donné la mauvaise réputation du cinéma allemand en France à la fin des années 1990 : « Et à l'époque on se disait ici : "mais il n'y a rien qui soit intéressant". Par exemple le film *Cours, Lola, cours*, qui a été un succès en Allemagne et dans beaucoup de pays sauf en France, il est sorti avec un titre... On faisait tout pour montrer que ce n'était pas un film allemand. Parce que ça avait mauvaise réputation, il ne se passait rien... » La stratégie publicitaire adoptée a été proche de celle d'un blockbuster américain : *Cours, Lola, cours* a été présenté comme un film d'action standardisé, ainsi que le souligne notre enquête de l'Institut Goethe. Elle souligne ainsi que c'est le succès de *Good bye Lenin!* en tant que film allemand – et non en tant que blockbuster apparenté à Hollywood – qui a permis de « débloquer » l'apparition de la nationalité du cinéma allemand sur les affiches.

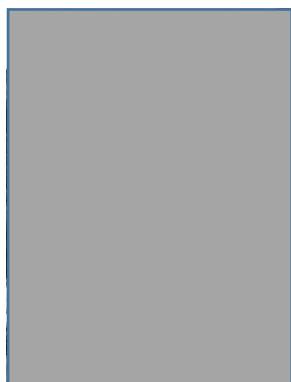
Cette analyse est par ailleurs reprise par le service marketing de *German Films*. Après le succès de *Good bye Lenin!* en France en effet, *German Films* commande une étude marketing spécifique destinée à analyser les éléments de publicité ayant optimisé sa visibilité au sein du marché du film français. Il s'agit notamment de comparer le succès de *Good bye Lenin!* et l'échec de *Cours Lola cours* en France. Cette étude vise alors à capitaliser ses éléments dans une optique de rendement renforcé : « Il importe particulièrement de savoir comment tirer profit à l'avenir du succès de *Good bye Lenin!*, et de la visibilité qu'il a engendrée pour de la sortie d'autres films allemands dans le pays voisin »⁸³⁰. La déclaration d'intention de *German Films* indique ainsi qu'il s'agit de déterminer si « l'horizon d'attente du public français par rapport aux productions allemandes »⁸³¹ a pu être modifié par le

⁸³⁰ Ibid, p. 72

⁸³¹ Ibid, p. 72

succès de *Good bye Lenin !*. Elle souligne que s'il n'existe pas de « *formules magiques* » permettant de déterminer le succès d'un film, ce dernier ne correspond pas non plus à un « *hasard pur* »⁸³². Par conséquent, cette étude dénote une volonté active, de la part de *German Films*, d'enclencher les logiques cumulatives et sérielles de l'industrie culturelle autour de ce succès. Il s'agit ainsi de participer à la mise en place d'une spirale performative autour du cinéma allemand. Ces logiques de répétitions, guidées par approche économique du marché du film, témoignent de nouveau des mécanismes de rationalisation de l'industrie culturelle. La quête d'efficacité et de performance dans le domaine culturel incite ainsi les instances d'exportation et de distribution à préconiser des méthodes et à rechercher des « recettes » qui tendent à standardiser leurs actions. L'étude de *German Films* reflète alors le tournant lobbyiste et entrepreneurial évoqué ci-dessus.

Dans le cadre de la comparaison entre *Good bye Lenin !* et *Cours, Lola, cours*, cette étude évoque elle aussi une mauvaise stratégie publicitaire en ce qui concerne le film de Tom Tykwer : « *La campagne de marketing concentrée à Paris déploya des affiches publicitaires dans toute la ville comme pour un gros blockbuster américain* »⁸³³. Cette stratégie « blockbuster » s'est notamment traduite par la distribution exclusive de versions doublées, et du développement de nombreuses copies destinées aux multiplexes. Elle est alors analysée par *German Films* comme une erreur d'estimation destinée à masquer l'origine allemande du film : « *Les membres de l'industrie cinématographique attirèrent l'attention sur une erreur marketing : on avait essayé de masquer l'origine allemande du film* »⁸³⁴. Le succès de *Good bye Lenin !* est alors présentée comme une opportunité de revalorisation de cette origine allemande en tant qu'élément de qualité et d'originalité.



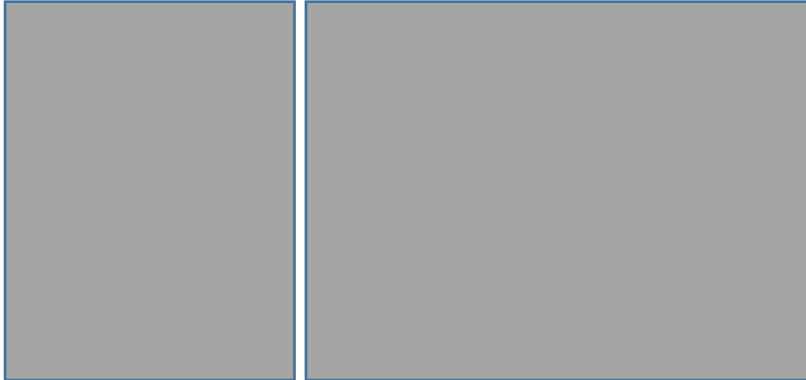
La campagne publicitaire de *Oh Boy* joue ainsi directement la carte du « phénomène allemand » en indiquant en haut de son affiche : « *la révélation 2013 du cinéma allemand* » et en sous-titrant « *24 heures à Berlin* ». Le potentiel attractif de Berlin semble en outre revalorisé en 2013. L'affiche porte par ailleurs un « *cachet de qualité* », pour reprendre les termes de Pino : elle souligne les récompenses festivières et cérémonielles obtenues par le film, alors que l'affiche de *Cours, Lola, cours* en 1998 est neutre. La visibilité croissante de l'Allemagne

⁸³² *Ibid*, p. 74

⁸³³ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », *op cit.*, p. 119 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁸³⁴ *Ibid*, p. 119

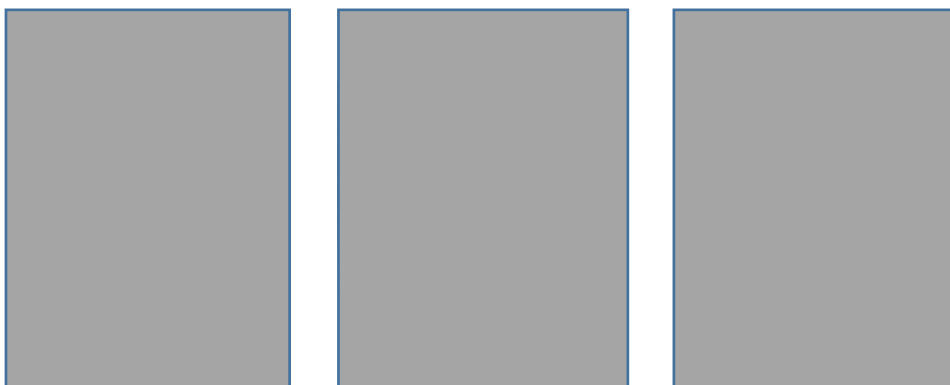
comme pays de production indique ainsi que la germanité n'est plus considérée par les distributeurs comme un obstacle à la réception des films allemands par le public français.



De même, l'affiche de *Hannah Arendt*, quelques mois plus tôt, avait été complétée, quelques jours après la sortie du film, par une banderole indiquant : « *Le plus grand succès du*

cinéma allemand en France depuis La Vie des autres ». L'affiche, elle aussi, porte les récompenses festivières obtenues par le film. Le gage de qualité élaboré autour de la mention des prix et récompenses est ainsi complété par la mention d'une interfilmicité spécifique au cinéma allemand, puisque la deuxième version de l'affiche utilise désormais *La Vie des autres* comme une labellisation, une marque de succès.

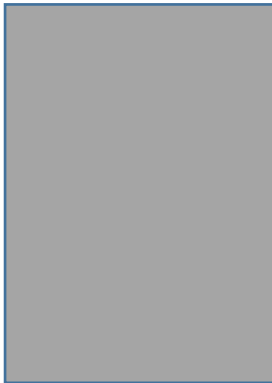
Les affiches de *D'une vie à l'autre* et de *De l'autre côté du mur*, sortis tous deux en 2014, témoignent également de cette revalorisation de l'interfilmicité allemande. Elles évoquent également le « label » de *La Vie des autres* – mais aussi de *Barbara* (2012) (« *Le croisement réussi entre La Vie des autres et Borgen* » pour le premier, « *un film [...] qui évoque La Vie des autres et Barbara, et s'en démarque habilement* » pour le second) en insistant d'une part sur la récurrence des motifs filmiques, d'autre part sur la nationalité cinématographique. Par ailleurs les affiches de *D'une vie à l'autre*, *De l'autre côté du mur* et de *Barbara* signalent également les récompenses obtenues par les films comme un élément de marketing, témoignant de nouveau d'une stratégie en termes de qualité filmique. L'affiche de *Barbara* signale par ailleurs le contexte du film « *Allemagne de l'Est, 1980* ».



III.2.2.2) Standardisation de l'iconographie historique comme phénomène sémiotique

Ainsi la sérialité élaborée autour du Nouveau cinéma allemand regroupe des objets filmiques dont le point commun thématique est présenté – et se présente – peu à peu comme une spécialisation du cinéma allemand autour de la mise en scène de l'histoire. Ce mécanisme de publicisation peut alors orienter la perception de ce cinéma et dirige les différentes interprétations que l'on peut en fournir. Le service marketing de *German Films* indique, dans cette lignée, que « *l'intérêt des Français pour l'histoire allemande [...] doit être utilisé* »⁸³⁵ comme stratégie de communication.

A titre d'exemple, Margarethe von Trotta, à l'occasion de la sortie de son film *Hannah Arendt* en France, déclarait lors d'une table ronde⁸³⁶ que c'était son distributeur hexagonal, *Sophie Dulac Distribution*, qui avait insisté pour représenter, sur l'affiche du film pour le marché français, la philosophe devant la représentation d'une énorme croix gammée. Elle ajoutait ne pas avoir été d'accord avec cette représentation, qui réduisait son film à une confrontation avec le nazisme, alors que, selon elle, la thématique principale de *Hannah Arendt* était la représentation d'une pensée philosophique en action. Le distributeur français lui aurait rétorqué qu'il fallait que l'affiche évoque le nazisme pour que le film interpelle les spectateurs français, puisqu'« *en France, les seuls films allemands qui ont du succès sont les films sur le nazisme ou sur la RDA* »⁸³⁷.



La cinéaste expliquait alors que cette image était impossible en Allemagne, où la croix gammée est interdite de représentation publique, et que parallèlement l'affiche allemande, qui représentait *Hannah Arendt* une cigarette à la main, était également impossible en France, en raison de l'interdiction de représentation de la cigarette. Elle précisait cependant que cette affiche – cf. ci-contre – correspondait davantage à son appréhension personnelle de la thématique de son film.

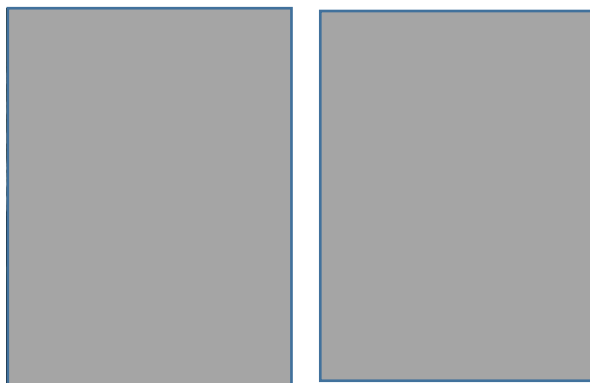
Le Nouveau cinéma allemand, selon les logiques de distributions françaises, se démarque par rapport aux autres cinématographies, de présenter une spécialisation construite en grande partie autour de son rapport à l'histoire. Les autres productions distribuées par *Sophie Dulac Distribution*, *D'une vie à l'autre* et *De l'autre côté du mur*, mais aussi *Le*

⁸³⁵ *Ibid*, p. 128

⁸³⁶ Table ronde du 29 avril 2013 à la Fondation de l'Allemagne de Paris

⁸³⁷ *Ibid*

Labyrinthe du silence et, prochainement *Esler, un héros ordinaire*, reprennent également cette iconographie historique, à la fois nazie et est-allemande. Alors que l’affiche de *D’une vie à l’autre* présente à la fois l’aigle nazi et le symbole de la RDA – un marteau et un compas sur un épi de blé, *De l’autre côté du mur* met en évidence le drapeau est-allemand.



Les affiches du *Labyrinthe du silence* et d’*Esler*, quant à eux, utilisent également la même iconographie que *Hannah Arendt* en reproduisant la croix gammée, interdite de représentation en Allemagne. Les similitudes de ces affiches, leur caractère typifié et sériel – qui, par ailleurs mettent l’accent sur la confrontation d’une personne individuelle par rapport au nazisme ou à la RDA – indiquent ainsi une forme de standardisation des stratégies publicitaires visant à valoriser le cinéma allemand comme produit consommable. Par ailleurs l’affiche d’*Esler* mentionne non pas « un film de Oliver Hirschbiegel », mais « par le réalisateur de *La Chute* », indiquant de nouveau que la notoriété du cinéma allemand repose désormais davantage sur les objets filmiques en eux-mêmes que sur la réputation de leurs protagonistes. La standardisation iconographique repose sur une logique de qualité festivalière, sur le renforcement du caractère authentique et sérieux des productions – représenté par un choix de couleurs sombres et grises ; par l’exposition d’un personnage grave ; et surtout par l’utilisation du passé comme phénomène sémiotique, pour reprendre les termes de Kaes. L’aigle nazi rouge, présent sur les affiches du *Labyrinthe du silence* et de *D’une vie à l’autre*, s’apparente ici presque à une estampillation, à un tampon validant le caractère historique authentique de l’objet filmique exposé.

En ce sens, ces affiches concrétisent et objectivent les logiques d’industrie culturelle des films de patrimoine [*Heritage-Film*] décrites au niveau de la sphère d’exportation. L’imagerie historique se présente comme un « *logo de premier plan de la production nationale* », pour reprendre les termes de Koepnick : « *Les films de patrimoine [Heritage-Filme] exposent la texture de l’histoire nationale comme logo déterminant la création cinématographique nationale* »⁸³⁸. Le succès du cinéma allemand à l’étranger est alors en partie construit autour de cette image de sérieux, de véracité, et d’authenticité.

⁸³⁸Lutz KOEPNICK «Nochmal! Nochmal! – Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart» in Margrit FRÖLICH, Hanno LOEWY, Heinz STEINERT (dir.), *Lachen über Hitler*, op.cit, pp. 315-334, p. 330

Notre enquêtée de la Berlinale, à cet égard, cite un contre-exemple. Elle indique que selon elle, l'échec à l'international du film *Juif Süß, un film sans conscience* (2010)⁸³⁹, qui retrace la genèse du célèbre film de propagande nazi de Veit Harlan, est du à son traitement trop « caricatural », trop « expérimental » et « ludique » de la thématique historique, traitement qui ne serait pas accepté à l'étranger :

« *Le Juif Süß est, par exemple, un film qui a des problèmes à l'étranger avec sa représentation du passé allemand. Il s'agit d'une tentative de traiter le passé allemand de façon ludique, joueuse, et cela a été perçu à l'étranger comme une caricature, ça ne passe pas qu'un film comme ça vienne d'Allemagne. Mais c'était une expérience.* » (Berlinale / BKM)

III.2.2.3) Procédés de confidentialité et de niches : l'élaboration du bouche-à-oreilles

L'exemple de *Oh boy* souligne d'autre part que la publicisation du cinéma allemand contemporain élabore également une stratégie d'événementialisation et de confidentialité autour de ce cinéma. La référence à l'Allemagne, si elle n'est ni systématique, ni exclusive, apparaît toutefois comme un critère de singularité au service de la stratégie du « phénomène allemand ».

La publicisation du cinéma allemand contemporain depuis le début des années 2000 s'inscrit ainsi en partie dans la lignée des analyses de l'industrie culturelle. Le service marketing de *German Films* indique en effet que c'est le succès de *Good bye Lenin* qui a indiqué que désormais, la nationalité allemande des objets filmiques pouvait être utilisé comme partie prenante d'une tactique commerciale en termes de rareté et d'originalité. Le cinéma allemand étant « inexistant » pour le public français avant *Good bye Lenin !*, la nationalité filmique des productions exportées était volontairement dissimulée : « *Des experts avancent même qu'avant Good bye Lenin !, le cinéma allemand n'existait pas pour les Français. Les Français n'avaient pas envie de voir des films allemands* »⁸⁴⁰.



L'affiche de *Good bye Lenin !*, en ce sens, est encore « mixte » : si la nationalité du film n'est pas directement mise en avant, elle n'est pas dissimulée mais utilisée, comme l'indique *German Films*, comme indice « secondaire » de sa rareté, et donc comme potentiel de différenciation – notamment au niveau de ses couleurs et de son « style » : « *La labellisation comme film allemand*

⁸³⁹ *Juif Süß, un film sans conscience [Jud Süß - Film ohne Gewissen]* – 2010 – Oskar Roehler – Mélodrame, Biographie

⁸⁴⁰ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », *op cit.*, p. 82 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

n'est pas si évidente qu'il n'y paraît à priori. L'origine allemande n'avait cependant pas du tout été tue »⁸⁴¹. *German Films* précise également que, dès les premiers chiffres de fréquentation positifs du film, le distributeur *Océan* utilise précisément la « surprise » relative aux bons scores d'un film allemand comme partie prenante d'une stratégie de bouche-à-oreilles : « *Cela faisait déjà si longtemps que des films allemands n'étaient pas passés dans les salles françaises qu'un film allemand étonnamment bon méritait déjà un gros titre (ou justement une conversation dans le cadre du bouche à oreille)* »⁸⁴². La mauvaise réputation du cinéma allemand, jusqu'ici obstacle à sa diffusion et à sa commercialisation, est ici renversée et, précisément, utilisée comme argument au service de la rhétorique de surprise et de « phénomène ». La contradiction inhérente à ce calcul de l'effet, caractéristique des logiques d'industrie culturelle, indique ainsi que progressivement, la nationalité allemande de l'objet filmique acquiert une valeur commerciale destinée à mettre l'accent sur l'originalité de cet objet, sur sa différence attractive.

Cette logique paradoxale de popularisation du Nouveau cinéma allemand sous l'angle de la confidentialité et de la « niche » est ainsi présentée par les instances d'exportation allemandes elles-mêmes comme un critère « d'efficacité » au service d'une meilleure valorisation du cinéma allemand contemporain en France. Les logiques de singularisation et les stratégies de qualité mises en place par les distributeurs français sont alors saluées et adouées comme des stratégies à consolider, renforçant la réification même de ces mécanismes.

Le service marketing de *German Films* préconise en effet explicitement de labelliser et de publiciser les films allemands en France non comme des superproductions grand public – suite, nous l'avons évoqué, à l'échec de cette stratégie pour *Cours, Lola, cours* – mais comme des films rares, insolites et singuliers. Les résultats de l'étude autour du succès de *Good bye Lenin!* en France confirment, selon *German Films*, l'intérêt de développer une stratégie de mise en valeur du Nouveau cinéma allemand en termes de cinéma certes exigeant, mais de plus en plus accessible. Un film allemand, pour avoir du succès en France, ne devrait pas être présenté comme un film commercial et grand public, mais comme une rareté, une curiosité, un « bon plan confidentiel » [*Geheimtipp*]⁸⁴³ de qualité. L'étude salue alors la stratégie mise en place par le distributeur de *Good bye Lenin!*, *Ocean Film*, autour de l'alimentation du bouche-à-oreilles [*Mundpropaganda*], et indique que dans le cadre de cette stratégie, ce

⁸⁴¹ *Ibid* p. 108

⁸⁴² *Ibid*, p. 118

⁸⁴³ *Ibid*, p. 98

bouche-à-oreille est plus important que la publicité directe. Paradoxalement, la « *professionnalisation* » des mesures de communication autour du cinéma allemand doit alors consister à « *provoquer cet effet* »⁸⁴⁴, pensé à l'origine comme spontané. Il s'agit de mettre en scène la singularité d'un objet culturel afin de provoquer facticement un phénomène de bouche-à-oreilles confidentiel, dont l'apparente spontanéité est en réalité construite en amont par un mécanisme hétéronome instrumentalisant la quête d'autonomie individuelle. L'échec de *Cours, Lola, cours* confirme alors parallèlement, selon l'étude de *German Films*, que la stratégie en termes de blockbuster ne fonctionne pas pour améliorer la visibilité du cinéma allemand. La recommandation de la stratégie « bon plan confidentiel » rejoint alors les analyses de Morin relatives à la dialectique répétition/innovation propre à l'industrie culturelle :

« Aussi la publicité doit-elle jouer du nouveau, non seulement au niveau de sa propre efficacité où elle doit se renouveler pour éviter que l'effet de saturation domine l'effet d'incitation dans la répétition, mais au niveau même du produit, et il arrive qu'elle doive imaginer des pseudo-innovations-progrès dans un même produit [...] afin de résoudre la contradiction dialectique entre l'identité et l'altérité – c'est-à-dire présenter un produit toujours le même, mais mieux »⁸⁴⁵.

Cette mise en scène stratégique de la différence répond, tout en l'instrumentalisant, au besoin anthropologique des spectateurs d'affirmer leur individuation par le biais de leur pratique culturelle. Brogowski, dans un article consacré à Dilthey et au « nouveau » dans l'art, reprend ainsi une analyse de Walter Benjamin quand à cette « *stratégie de la nouveauté* », qui se positionne « *au fondement du mercantilisme déroutant de notre culture* » : « *en visant des objectifs commerciaux, le marché tente de nous enivrer en permanence avec l'illusion de la nouveauté* »⁸⁴⁶. Marc Jimenez, dans son analyse des études sur l'art d'Adorno, remarque également que l'industrie culturelle « *homogénéise* » cette sémantique de l'originalité et de la nouveauté : « *La connotation homogénéisée par l'industrie culturelle de termes comme "génie", "imagination", "inspiration", "originalité" etc. permet de sauvegarder le statu quo en évitant toute mutation* »⁸⁴⁷.

Cette stratégie du bon plan confidentiel, axée sur cette sémantique de l'originalité, repose ainsi sur une approche et une présentation du Nouveau cinéma allemand comme un cinéma de qualité mais cependant accessible. *German Films* souligne alors de nouveau l'intérêt de l'exportation d'un cinéma « mixte », médian, rejoignant en cela la valorisation des

⁸⁴⁴ *Ibid*, p. 97

⁸⁴⁵ Edgar MORIN, « Sociologie du cinéma », *op cit.*, p. 410

⁸⁴⁶ Leszek BROGOWSKI, « Dilthey et le problème du "nouveau" dans l'art et dans l'histoire » in *Critique* n°647, Paris, avril 2001, pp. 326-342, p. 341

⁸⁴⁷ Marc JIMENEZ, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Union générale d'éditions, Paris, 1973, p. 186

divertissements de qualité mise en évidence au niveau de la coordination des actions des différents acteurs de la sphère d'exportation : « *Il ne s'agit donc pas de diffuser des films intellectuels et dénués d'humour au cinéma, mais des films qui ont les deux : de l'esprit et une dimension de divertissement* »⁸⁴⁸. *German Films* indique en outre que la stratégie de la qualité est alors intimement corrélée, dans le cas des films historiques, à leur appréhension en termes de « véracité » de d'authenticité par rapport au contexte allemand : « *Pour qu'un film soit perçu en France comme une production de bonne qualité, l'important est qu'il raconte une histoire en rapport avec le pays d'où il vient. [...] Pour les Français, Good bye Lenin ! raconte une vérité historique* »⁸⁴⁹.

Les mécanismes de la sphère d'exportation et de distribution rejoignent ici les positionnements des protagonistes de la branche productive allemande en termes d'authenticité et de véracité recherchées, notamment au niveau des partis pris de réalisation. Cette authenticité fait alors partie intégrante de la « jaquette », du « packaging » du film, pour reprendre les termes de notre enquête de l'Ufa, de son « look » qui, dans le cas de *Good bye Lenin !*, joue également sur l'iconographie rétro de la RDA et sur la valorisation de Berlin en tant que décor cinématographique. *German Films* souligne alors la « force esthétique » des images de « l'ancien/nouveau Berlin »⁸⁵⁰, et la présente comme un appui supplémentaire pour la commercialisation du film. L'iconographie de l'Allemagne de l'Est la transforme en exotisme attractif, plus-value commerciale et objet d'investissement. Elle devient, pour reprendre les termes d'Adorno dans son article « Critique de la culture et société », « *une pièce rare dans laquelle on peut investir* », perceptible par le biais de « *l'exaltation des grandes civilisations inconnues* »⁸⁵¹. Cette différence perçue, indique Adorno, transforme les objets culturels en « *curiosités, vendables à leur tour* »⁸⁵².

Ainsi la stratégie de qualité authentique déployée par les logiques distributives – notamment par le biais des campagnes d'affichage - vient appuyer la valorisation de l'« exigence populaire » préconisée au niveau des instances d'exportation allemande.

Cette exigence populaire médiane correspond par ailleurs selon *German Films* à la définition spécifiquement française de la catégorie du cinéma « art et essai », plus large que la catégorie du cinéma d'auteur, mais s'en approchant et l'englobant. La catégorisation du

⁸⁴⁸ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », *op cit.*, p. 106

⁸⁴⁹ *Ibid*, p. 91

⁸⁵⁰ *Ibid*, p. 93

⁸⁵¹ Theodor W. ADORNO, « Critique de la culture et société » in *Prismes*, Payot, Paris, 2003, pp. 7 – 23, p. 10

⁸⁵² *Ibid*, p. 13

cinéma allemand en termes de cinéma « art et essai » participe alors pleinement de la stratégie de qualité élaborée autour du cinéma allemand. *German Films*, dans ces enquêtes sur la réception du cinéma allemand en France, remarque en effet que la prise en compte de cette catégorie « art et essai » doit désormais intervenir en amont de l'exportation des films allemands en France. Elle se présente ainsi comme un élément du calcul des effets du passage du Nouveau cinéma allemand en France, comme une anticipation de la nouvelle forme acquise par ce dernier lors de son exportation.

Cette forme est alors liée à l'élaboration d'une rumeur cinématographique méliorative autour de ce cinéma, dont la labellisation « art et essai » constitue l'un des éléments. Nous présentons à présent les différents facteurs intervenant dans la mise en place de cette rumeur cinématographique, appréhendée comme l'instance de médiation ultime entre le Nouveau cinéma allemand et la sphère de réception spectatorielle individuelle.

III.2.3) La rumeur cinématographique méliorative autour du cinéma allemand contemporain

III.2.3.1) Exploitation du label « art et essai » : une majoration de qualité pour le cinéma allemand

German Films souligne ainsi l'efficacité performative de la labellisation typiquement française de « l'art et essai » et l'intérêt, pour le Nouveau cinéma allemand, de s'appuyer sur cette labellisation spécifique. *Good bye Lenin !* a en effet été reconnu par l'instance en charge de la labellisation, l'AFCAE (Association Française des Cinémas d'Arts et d'Essai), comme un film « art et essai ». Au sein de la balance entre cinéma commercial et cinéma d'auteur qui traverse la branche productive des divertissements de qualité, cette catégorisation tend alors à réorienter le film davantage vers son pan auteuriste que vers son pan commercial. Comme l'expose Mosig, des films « commerciaux » peuvent ainsi devenir « art et essai » lors de leur exportation, ce qui modifie leur définition et rehausse leur qualité perçue : « *Même des films considérés comme commerciaux en Allemagne sont perçus le plus souvent comme des films culturels d'art et d'essai à l'étranger* »⁸⁵³.

Dans son enquête de 2008 sur la présence du cinéma allemand à l'étranger *German Films*, tout en constatant une visibilité renforcée du cinéma allemand en France⁸⁵⁴, souligne ainsi la particularité du marché hexagonal, qui accorde une place importante aux films

⁸⁵³ Tobias MOSIG, *Goethe-Institut e.V.: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, op cit., p. 131 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁸⁵⁴ Étude coordonnée par Josef WUTZ, *Der Deutsche Film im Ausland: Eine Marktanalyse*, Munich, *German Films Service + Marketing GmbH*, p. 146.

d'auteur de l'École de Berlin, peu exportés par ailleurs. Cette caractéristique révèle alors, selon l'auteur de l'enquête, un intérêt spécifiquement français pour la catégorie auteuriste du cinéma allemand.

L'auteur de l'enquête, Joseph Wutz, souligne ainsi la contradiction accompagnant la présence du cinéma allemand en France : alors que la palette des films allemands sortant sur les écrans français est « *de plus en plus large* »⁸⁵⁵ – il cite précisément la présence plus « *commerciale* » des divertissements de qualité –, la visibilité critique du cinéma d'auteur, et plus largement du cinéma d'art et d'essai, doit être prise en compte dans la valorisation et la publicisation de l'ensemble des productions allemandes diffusées en France. La logique des cercles vertueux qui se mettent en place entre le pan des divertissements de qualité et le pan du cinéma d'auteur est alors ici inversée : ce n'est plus la visibilité du premier qui favorise celle du second, mais la qualité perçue du second qui permet de rehausser la visibilité et la qualité mise en scène du premier. Le caractère performatif de la catégorie « art et essai », spécifique à la France, est également mentionné comme une modalité spécifique des *Arthouse-Filme*, déjà présenté par Mosig comme la focale principale du travail de coordination des instances d'exportation. Le biais de l'exportation mis en avant par Mosig, qui rend à majorer la diffusion et la valorisation d'objets filmiques « mixtes », commerciaux et culturels, les « films de niche », est ainsi renforcé en France par le fonctionnement de la labellisation « art et essai ». Cette logique, comme l'expose Mosig, ne s'applique pas spécifiquement au cinéma allemand, mais plus généralement aux cinématographies étrangères minoritaires sur un marché du film.

Le fonctionnement du label art et essai en France témoigne en effet de ce renforcement quasi-automatique de la qualité perçue des cinématographies étrangères minoritaires – c'est-à-dire, nous l'avons évoqué, principalement les cinématographies non anglo-saxonnes. Ce label, mis en place sous le ministère Malraux en 1955, vise originellement à promouvoir la distribution et la visibilité des films innovants d'un point de vue cinématographique et ne disposant pas des moyens médiatiques et publicitaires des superproductions commerciales, dans un souci de respect de la diversité culturelle⁸⁵⁶. Il se présente ainsi, à l'instar de la promotion culturelle de l'Institut Goethe, comme un moyen de compléter – voire de contrecarrer – les logiques marchandes de l'industrie culturelle qui écartent les œuvres cinématographiques les moins adaptées à un traitement commercial et publicitaire industriel. Le label soutient notamment les films « *n'ayant pas obtenu l'audience qu'ils méritaient* » et

⁸⁵⁵ Interview de Josef Wutz pour la Deutsche Welle, « Deutsches Kinos im Ausland », 18/09/2009

⁸⁵⁶ Cf Présentation du site Internet de l'AFCAE [<http://www.art-et-essai.org>]

« œuvre » en faveur de la « *diversité cinématographique* »⁸⁵⁷. Le décret de 2002 définit ainsi ce label comme un outil au service de la cinématographie de pays « *dont les productions sont peu diffusées en France* » : il se veut ainsi une vitrine du cinéma mondial, « *reflétant la vie* » de ces pays. Les cinématographies nationales minoritaires sur le marché français sont ainsi, de par leur rareté même, davantage susceptibles de recueillir la labellisation « art et essai ». Cette logique de segmentation partielle par origine géographique affecte alors notamment le cinéma allemand, en tant que cinématographie minoritaire sur le marché du film français.

Dans cette optique, au-delà du cinéma allemand, c'est l'ensemble de ces cinématographies, amalgamées en tant que « cinéma étranger », qui tend à se présenter effectivement comme un cinéma « art et essai » singulier : d'une part parce que les logiques de distribution en France contribuent à exclure les productions commerciales grand public issues de ces cinématographies, d'autre part parce que les mécanismes de publicisation et de labellisation de ces œuvres étrangères diffusés en France renforcent leur visibilité en tant que cinéma singulier, original, exigeant et apparenté à la mouvance auteuriste. La popularisation de ces cinématographies étrangères s'opère alors paradoxalement par leur valorisation en tant que niche art et essai, en tant que modes filmiques dont la qualité perçue – et mise en scène – est présentée comme supérieure aux productions commerciales grand public. L'étude de la présence du Nouveau cinéma allemand en France semble ainsi paradigmatique de ce sous-bassement contradictoire de l'industrie culturelle, qui affecte en particulier les cinématographies étrangères en tant que productions minoritaires sur le marché du film français. Le label « art et essai » entretient alors un rapport ambivalent à la catégorie spectatorielle : d'une part la distinction mise en place oriente la diffusion des œuvres labellisées vers des circuits plus indépendants et confidentiels, d'autre part cette distinction épaulé également l'élargissement du public de ces œuvres, précisément en leur garantissant une certaine visibilité au sein de ces circuits.

La catégorie « art et essai », notamment parce qu'elle développe un rapport ambivalent à la catégorie de grand public – entendu à la fois comme représentant d'une logique commerciale à contrecarrer et destinataire d'un objectif de démocratisation à atteindre – apparaît ainsi plus large que la catégorie auteuriste. Au-delà de son engagement affiché en faveur du cinéma d'auteur, l'AFCAE soutient ainsi des objets filmiques affichant une logique

⁸⁵⁷ *Ibid*

mixte, à la fois commerciale et auteuriste, accessible et spécialisée, d'où la conformité des films allemands issus de cette logique intermédiaire avec la catégorie « art et essai ».

La labellisation « art et essai » se présente ainsi, à l'instar des campagnes d'affichage, comme une instance de médiation entre sphère distributive et sphère de réception, comme un élément de la rumeur cinématographique qui aiguillonne les choix individuels et participe de la visibilité et de l'attrait d'un élément filmique, objet visuel qui se métamorphose paradoxalement en vecteur de parole et de discours. Le label « art et essai » constitue, en ce sens, un indice non déterministe pour le spectateur, il s'apparente à un médiateur entre sphère de diffusion collective et sphère de réception individuelle et établit une liaison entre ces sphères.

La convergence entre les mécanismes exportateurs et la logique de labellisation art et essai témoigne, une fois encore, de l'intégration et la cohérence des rouages de l'industrie culturelle, qui s'autoalimentent pour diffuser et présenter en France une cinématographie allemande condensée autour d'un positionnement « art et essai » et historique. La circulation du cinéma allemand en France semble ainsi accroître *de facto* sa qualité perçue, l'exportation étant présentée par les acteurs de son instauration, allemands comme française, comme un filtre permettant de rehausser sa valeur perçue.

III.2.3.2) La « nouvelle vague allemande » : paradoxes d'une appellation journalistique

Ces mécanismes tautologiques, qui favorisent une catégorisation du cinéma allemand en termes de cinéma de qualité majoritairement historique, sont de plus redoublés d'une part par la mise en scène et la valorisation des films exportés au sein de l'espace public français, d'autre part par les discours d'expertise édifiés autour du Nouveau cinéma allemand.

Nous présentons ici désormais une étude non exhaustive de ces discours d'expertise, centrée autour de l'analyse des critiques de presse des principaux succès publics du cinéma allemand en France – succès présentés en introduction de cette partie consacrée à la sphère d'exportation. Parce qu'elles se conçoivent comme une rhétorique d'expertise à destination d'un public *a priori* profane, les critiques peuvent également être comprises, tout comme la labellisation art et essai, en tant qu'intermédiaires entre sphère de diffusion et sphère de réception individuelle, public initié et non-initié. Les critiques de presse constituent ainsi une catégorie de réception double : elles représentent d'un côté une forme de réception en soi –

une rencontre avertie et spécialisée avec le Nouveau cinéma allemand – et interfèrent par ailleurs avec la sphère de réception profane – en tant que critère plus ou moins souple de choix de visionnage et/ou en tant que guide dans la formation d'un jugement concernant le film perçu : « *la critique agit comme un indice et non comme un message* »⁸⁵⁸. La rencontre entre le film et le spectateur peut ainsi être potentiellement influencé à ces deux niveaux, en ce qui concerne la perception *a priori* et *a posteriori* du film. Les critiques de presse sont, en ce sens, à la fois un indice du degré de popularisation d'une cinématographie et un vecteur de celle-ci.

Depuis le début des années 2000, nous l'avons évoqué en introduction, les discours des médias, généralistes comme spécialisés, tendent à révéler des mécanismes de valorisation du cinéma allemand équivalents à sa popularisation auprès des exportateurs et des distributeurs. L'image de marque globale du cinéma allemand auprès de la presse s'est améliorée, sa visibilité s'est renforcée, mais cette reconnaissance s'accompagne d'une focale auteuriste et historique qui oriente et nivelle cette diversité en l'uniformisant. Les discours de la presse sont notamment à l'origine de l'appellation « nouvelle vague allemande ».

Ce phénomène médiatique reflète les mécanismes de consolidation de la réputation du cinéma allemand au sein des médias. Il contraste alors avec la sémantique de sensation et d'étonnement qui accompagne les premiers succès du cinéma allemand contemporain au début des années 2000 : le retentissement de *Good bye Lenin !* auprès des spectateurs est ainsi présenté en 2003 par la presse française comme une « surprise », un « événement », voire un « choc » : « *Incroyable ! Un cinéaste allemand, en l'occurrence Wolfgang Becker, s'est installé à la seconde place du box-office. [...] Qui l'eût cru ! [...] Jamais depuis Wolfgang Petersen et son Bateau, Wim Wenders et son Paris Texas, soit dans les années 1983-1984, on n'avait vu un cinéaste d'outre-Rhin à pareille fête* »⁸⁵⁹. Le quotidien suisse *Le Temps*, quant à lui, souligne que la renommée du film s'étend non seulement à la Suisse alémanique, mais également à la Suisse romane et à la France. Ce succès, présenté comme une « *résurrection du cinéma allemand* », est alors présenté comme une « *réussite étonnante* », car il ne touche pas seulement « *les contrées germaniques, mais également francophones* »⁸⁶⁰. Cette sémantique du saisissement s'applique ainsi principalement à la nationalité allemande du film,

⁸⁵⁸ Dominique PASQUIER, Valérie BEAUDOIN, Tomas LEGON, « *Moi je lui donne 5/5* » *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Presses des Mines, Paris, 2014, p. 144 [Conclusion collective]

⁸⁵⁹ Gwen DOUGUET, « Un Allemand au sommet », in *Le Figaro* du 17 septembre 2003

⁸⁶⁰ Laetitia GUINAND, « Good bye Lenin ! Critique » in *Le Temps* du 08 juillet 2004

et à son succès auprès du public : elle témoigne ainsi du fossé creusé, avant le début des années 2000, entre les spectateurs français et le cinéma allemand, difficilement assimilé à une cinématographie accessible à un grand public. *German Films* met ainsi en avant que l'accueil critique de *Good bye Lenin !* est d'autant plus valorisé que la période antérieure était perçue en France comme un « désert » : « *Il est important aussi de souligner que Good bye Lenin! a profité du fait qu'il était un film allemand qui, pour la première fois depuis très longtemps, faisait parler de lui en tant que tel. Dans l'opinion publique, la période d'avant était considérée comme un désert* »⁸⁶¹. La rumeur cinématographique, en ce sens, bénéficie de cette impression de nouveauté rehaussée par la crise réceptive à l'international du cinéma allemand dans les années 1990. Paradoxalement, *German Films* préconise ainsi de populariser ce cinéma en le maintenant dans ce statut de rareté, qui lui permet de demeurer dans la sphère attractive de la mode. L'entrée du cinéma allemand au sein d'une rumeur cinématographique de *mainstream* nuirait *a contrario* à son attractivité en termes de « curiosité vendable », pour reprendre les termes d'Adorno. La rumeur cinématographique « précaire » autour du cinéma allemand, pourrait-on dire, renforce son caractère de marchandise exploitable, car elle permet à l'individu, pour reprendre l'analyse de Simmel, de satisfaire à son besoin de distinction : « *C'est justement parce que la mode en tant que telle n'est pas encore universellement diffusée que l'individu tire la satisfaction de disposer par elle d'un signe particulier, distinctif* »⁸⁶². Comme l'expose Morin, la rumeur cinématographique devient alors elle-même un élément de l'industrie culturelle à l'heure de la culture de masse : « *Jamais la culture [...] n'était entrée à ce point dans le circuit marchand et industriel, jamais les murmures du monde [...] n'avaient été à la fois fabriqués industriellement et vendus mercantilement* »⁸⁶³.

Les succès commerciaux de *Good bye Lenin !*, et par la suite de *La Chute* (2004) et de *La Vie des autres* (2007), deux autres films atteignant la barre du million d'entrées, confirment progressivement le potentiel populaire, mais cependant fragile, du Nouveau cinéma allemand. Ils transforment peu à peu cette impression d'étonnement en une rhétorique autour d'une « nouvelle vague allemande » : « *Il se dessine en Allemagne de manière de plus en plus précise et consistante une nouvelle vague bien décidée à en découdre de la caméra* »⁸⁶⁴. La sémantique de l'éphémérité événementielle se métamorphose et se consolide

⁸⁶¹ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », *op cit.*, p. 93 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁸⁶² Cf. Georg SIMMEL, *Philosophie de la mode*, *op cit.*, p. 24

⁸⁶³ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I*, *op cit.*, p. 25

⁸⁶⁴ Monique NEUBOURG, « Lumière d'un réveil allemand », *op cit.*

en une sémantique de la confirmation et de la réification, elle-même limitée par son lien à sa sémantique de la fugacité, de la « vague », qui la désigne *a priori* comme mode passagère. La réception du cinéma allemand au sein des médias français tend alors à amalgamer sous une même référence germanique – « nouvelle vague allemande » donc, ou le « nouveau cinéma allemand » – des tendances et des mouvements cinématographiques originellement distincts. Pascal Mériageu, dans *Le Nouvel Observateur*, titre ainsi en 2007 « *Un cinéma jeune et ambitieux – La Nouvelle Vague allemande* »⁸⁶⁵. Il cite alors une série de films qu'il associe à cette « nouvelle vague », en assimilant divertissements de qualité – *Good bye Lenin !*, *Sophie Scholl*, *La Vie des autres* – et cinéma d'auteur – *Lucy*, *L'imposteur*, *Requiem*.

> Lucy – 2006 – Henner Winckler– Drame – b.o (F) : 6 730

Maggy, 18 ans, vit à Berlin avec sa fille Lucy et sa mère. Encore lycéenne, elle s'occupe peu de l'éducation de sa fille. Un soir, elle rencontre Gordon en discothèque : ce dernier, bien que guère plus âgé qu'elle, vit seul dans un appartement indépendant et possède un travail stable. Maggy et Lucy emménagent chez Gordon. Mais la responsabilité paternelle pèse bientôt sur les épaules de ce dernier, qui délaisse de plus en plus Maggy et Lucy. La jeune femme se retrouve de nouveau isolée avec sa fille.

L'appellation de « nouvelle vague allemande » est ainsi employée avant tout pour souligner l'essor de l'exportation du cinéma allemand en France : Julien Welter, dans *L'Express* du 7 février 2005, titre son article par le biais de cette dénomination mais indique qu'elle ne recoupe pas une « *pensée artistique commune* » et correspond à « *la preuve d'une régénérescence artistique et économique du cinéma germanique* »⁸⁶⁶. François Forestier, en 2005, titre également « *Allemagne : leur Nouvelle Vague* », tout en précisant que cette vague est « *pour l'instant une vaguelette* »⁸⁶⁷, et évoque également un « *nouveau cinéma allemand* » : « *Après Good Bye Lenin ! et Le Bois lacté, voici donc le nouveau cinéma allemand.* »

En outre, cette rhétorique autour de la « nouvelle vague allemande » traduit et catalyse dans le même temps la formation d'un horizon d'attente d'une partie de la critique française autour du cinéma allemand, puisque par sa forme sérielle en elle-même présuppose un mouvement en devenir. Elles participent en ce sens à la production même de la valeur de ce cinéma, comme l'expose Bourdieu : « *Les discours critiques contribuent à la production de la valeur de l'œuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer* »⁸⁶⁸. Annie Coppermann, dans *Les Echos* du 16 mai 2007, témoigne ainsi de cet intérêt renouvelé de la sphère de réception experte pour

⁸⁶⁵ Pascal MERIGEAU, « Un cinéma jeune et ambitieux – La Nouvelle Vague allemande », in *Le Nouvel Observateur* du 25 janvier 2007

⁸⁶⁶ Julien WELTER, « La nouvelle vague allemande » in *L'Express* du 7 février 2005

⁸⁶⁷ François FORESTIER, « Allemagne : leur Nouvelle Vague » in *Le Nouvel Observateur* du 10 février 2005

⁸⁶⁸ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op cit.*, p. 320

le Nouveau cinéma allemand : « *La nouvelle vague allemande a-t-elle de l'avenir ? Depuis l'extraordinaire maîtrise de La Vie des autres, un premier film, on reste à l'affût* »⁸⁶⁹. Cette sémantique de la « nouvelle vague allemande » se décline par ailleurs parfois en termes de « nouvel âge d'or » du cinéma allemand, attestant alors de la visibilité renforcée de la cinématographie allemande à l'étranger : « *Le cinéma allemand, annoncé moribond il y a peu encore en France, fait son grand retour. Toute une génération née dans les années soixante le renouvelle, voire crée les conditions d'un nouvel âge d'or* »⁸⁷⁰. L'évocation du « nouveau » s'accompagne alors d'une part souvent d'une comparaison avec la génération du Jeune cinéma allemand des années 1970, jugée plus « austère » et critiquée : « *Une génération en rupture avec l'austérité de la précédente, capable d'interroger l'histoire récente en cherchant davantage à comprendre qu'à condamner* »⁸⁷¹. Cette référence au Jeune cinéma allemand traduit ainsi une catégorisation du cinéma allemand contemporain en termes d'interfilmicité patrimoniale. La notion de nationalité filmique est alors utilisée pour donner sens à un phénomène social en tant que représentant culturel allemand. Patrice Drouin, dans son article des *Echos* consacré au « nouveau » du cinéma allemand, compare directement ce nouveau au deuxième âge d'or : « *la relève des Werner Herzog, Rainer Fassbinder, Volker Schlöndorff, etc. est prête* »⁸⁷². Il mentionne auparavant le succès en Allemagne du *Miracle de Bern* (2003), qu'il associe à un « regain de nationalisme ». Son interprétation renvoie alors à la perception du Nouveau cinéma allemand en tant que hiéroglyphe d'une République de Berlin traversée par un « patriotisme positif », homologie que nous avons évoqué au niveau de la sphère de production de ce cinéma.

Un article du *Monde* en 2005⁸⁷³ apparaît également caractéristique de cette revalorisation, par certains observateurs de la sphère de réception experte, du caractère représentatif du Nouveau cinéma allemand : l'article mentionne en effet une « affirmation » de l'Allemagne « *sur la scène internationale* », marquée entre autres par un « *grand dynamisme dans la création, principalement cinématographique et littéraire* ». L'essor de l'exportation allemande est alors présenté comme le signe le plus visible de ce nouveau culturel : « *L'autre élément de dynamisme réside dans le nouveau culturel, constaté depuis plusieurs années à travers le succès international de films allemands comme Good Bye Lenin!, de Wolfgang Becker, ou La Chute* ». Le nouveau cinématographique est ici

⁸⁶⁹ Annie COPPERMANN, « Critique de *Tout ira bien* de Robert Thalheim », in *Les Echos* du 16 mai 2007

⁸⁷⁰ Robert MIGLIORINI, « Le cinéma allemand vit-il un nouvel âge d'or ? » in *La Croix* du 16 janvier 2008

⁸⁷¹ *Ibid*

⁸⁷² Patrice DROUIN, « Le cinéma allemand en plein nouveau », *op cit.*

⁸⁷³ Jacques-Pierre GOUGEON, « Allemagne qui s'émancipe, Allemagne qui doute » in *Le Monde* du 16 septembre 2005

directement lié au renouveau même de l'Allemagne depuis la réunification, il est présenté comme un phénomène de surface permettant de rendre ce renouveau préhensible. En ce sens cette analyse rejoint les discours de la sphère de production autour de l'homologie entre cinéma et société en Allemagne : il s'agira notamment de questionner si cette analyse présentant le cinéma allemand comme un hiéroglyphe privilégié d'une « nouvelle Allemagne », détectable au sein des discours experts, se retrouve au sein des discours spectatoriels profanes.

L'accueil réservé au cinéma allemand en France, comme l'expose Gras, semble par ailleurs très attendu en Allemagne, notamment, nous l'avons évoqué, parce que la perception de ce cinéma à l'étranger contribue à sa revalorisation en Allemagne même, et conditionne extrinsèquement les termes de sa production : « *Il faut remarquer un intérêt fort de la critique française pour cette nouvelle floraison de films [...] dont l'accueil a été largement commenté en Allemagne par les professionnels du cinéma attentifs aux commentaires de la presse française* »⁸⁷⁴. Ce regard croisé entre les deux pays transparait effectivement au sein des discours de nos enquêtés berlinois, qui témoignent d'un intérêt pour les logiques d'exportation et de réception, à la fois experte et profane, du cinéma allemand en France. Nos enquêtées de *235 Filmproduktion*, de la Berlinale, du FFA et de *Medienboard* indiquent ainsi toutes les quatre connaître l'appellation française de « nouvelle vague allemande », tout en soulignant que ce phénomène critique est fortement contradictoire, car il correspondrait à l'École de Berlin mais est en réalité élargi lors de l'exportation.

La « nouvelle vague allemande », en effet, s'applique initialement à l'École de Berlin, qui voit son appellation modifiée lors de l'exportation en référence au mouvement auteuriste français des années 1960 et 1970 qui était déjà un phénomène médiatique. Elle vise ainsi, par ses effets performatifs, à souligner une spécificité allemande reconnaissable, et apparaît en ce sens caractéristique des effets de niche de l'industrie culturelle. Le référent régional de cette mouvance du cinéma d'auteur – qui était une construction exogène de la presse allemande – s'étend ainsi géographiquement, lors de son passage de la frontière, à l'Allemagne dans son intégralité, et se transforme en un référent national favorisant précisément l'assimilation de tendances cinématographiques non exclusivement auteuristes à cette bannière élargie. La « nouvelle vague allemande » comprend alors fréquemment non seulement la mouvance

⁸⁷⁴ Pierre GRAS, *Good bye Fassbinder, op cit.*, p. 15

auteuriste berlinoise, mais également le pan productif des divertissements de qualité à logique plus commerciale.

L'appellation « nouvelle vague allemande », au sein de la presse française, se présente ainsi comme un label journalistique modelé sur une référence française présumée connue, reconnue et reconnaissable par les spectateurs français, mais englobe en réalité des objets filmique variés, dont ces divertissements de qualité qui revendiquent leur affiliation au cinéma commercial. La nouvelle vague allemande participe alors de la marchandisation globale du cinéma allemand en termes de cinéma de qualité. Cette dénomination se consolide en outre suite aux succès critique et public de ces derniers, qui agissent encore une fois comme locomotives, déclencheurs pour l'ouverture de l'espace de réception du cinéma allemand, ici au sein de la sphère médiatique. La visibilité accrue d'un cinéma apparenté à l'approche productive commerciale favorise ainsi la visibilité d'un cinéma d'auteur jusque-là plus confidentiel, et détermine dans le même temps l'avènement d'une dénomination globalisante qui l'identifie précisément à cette approche auteuriste.

Notre enquêtée de la Berlinale souligne ainsi que si cette dénomination est exogène, elle agit avant tout comme instance de visibilité pour le cinéma allemand car elle indique qu'« *il existe un phénomène allemand qui fait ses films.* » L'appellation même de nouvelle vague allemande renforce en ce sens la germanité perçue de ses réalisations, alors même que selon elle leur approche auteuriste et esthétique les désigne comme « *non allemands* » [*undeutsch*] car proche du cinéma français de la nouvelle vague des années 1960 et 1970. L'assignation « *allemande* », cependant, implique de reconsidérer la catégorisation des films lui étant associée en termes de germanité dont on parle. Notre enquêtée de l'Institut Goethe expose ainsi l'intérêt sériel et performatif de cette appellation. La référence au groupe permet d'augmenter la visibilité des réalisations et d'attirer l'attention à la fois des distributeurs et des spectateurs : « *Avec cette nouvelle vague, on regarde peut-être plus... Et puis souvent, quand c'est un groupe et non un seul réalisateur, c'est plus facile de les remarquer. On remarque : "Ah, il y a encore un film qui appartient plus ou moins à la nouvelle vague allemand."* Et donc ça donne plus d'attention. C'est comme l'époque de la nouvelle vague en France : *c'était plus facile en tant que groupe.* » Elle souligne alors également le caractère exogène de cette appellation, élaborée par les critiques de presse, et évoque elle-même indifféremment une « *École berlinoise* » ou un « *Nouveau cinéma* ».

Ainsi l'appellation journalistique de « nouvelle vague allemande » acquiert une dimension effective quant à la concrétion de la définition d'une germanité filmique contemporaine, produite par la sphère d'exportation, de distribution et de réception experte. L'émergence de la catégorie filmique de « nouvelle vague allemande », par le biais d'un mouvement de concrétion sérielle, réunit en effet des objets filmiques dont le point commun principal, *in fine*, est le pays de production, analogue ici à une nationalité filmique. Le Nouveau cinéma allemand emprunte alors ici une nouvelle forme : celle d'un discours médiatique et critique recelant des potentialités performatives. Cette performativité peut notamment s'exprimer au niveau des sphères de diffusion allemandes et françaises, qui reconnaissent l'efficacité de ce phénomène discursif de la « nouvelle vague allemande » et qui orientent partiellement leurs pratiques autour de cette catégorie. La société *ASC Distribution* commercialise ainsi les DVDs des films de l'École de Berlin sous l'appellation « nouvelle vague allemande ». Plus largement, cette sémantique de la nouveauté est régulièrement reprise comme argument marketing pour la marchandisation des DVDs : *Ocean Film* propose ainsi un coffret double incluant *La Vie des autres* (2007) et *Good bye Lenin !* (2003), et annonçant « *A l'Est du nouveau !* », tandis que la pochette DVD de *The Edukators* (2005) indique que le film « *s'impose comme une référence incontournable du nouveau cinéma allemand* ». La rhétorique de la nouveauté comme effet de mode acquiert ici un caractère effectif. Kracauer, qui prolonge les analyses de Simmel, note alors le caractère contradictoire de ces effets de mode : « *Toute mode se comporte comme si lui était allouée une vie éternelle, bien que le transitoire soit obligatoirement son destin* »⁸⁷⁵.

La rhétorique médiatique autour de la « nouvelle vague allemande » accompagne ainsi le mouvement d'exportation en confirmant et en catalysant dans le même temps la concentration opérée par les instances de diffusion allemandes et françaises autour de la catégorie mixte « art et essai ». Une fois encore, elle ne cause pas directement ce mécanisme mais l'accompagne et le recoupe : la corrélation entre exportation, discours de presse et rumeur cinématographique est souple, concomitante mais non déterministe. Les stratégies d'exportation, de distribution et d'expertise se recoupent ainsi progressivement pour définir et constituer dans le même temps le Nouveau cinéma allemand et ses attributs de popularité au sein l'espace public français.

⁸⁷⁵ Siegfried KRACAUER, « Georg Simmel » in *L'ornement de la masse, op cit.*, pp. 195-227, p. 217

L'exportation favorise une approche qualitative et historique de ce cinéma populaire allemand ce qui incite les acteurs de la publicisation et les discours de presse à valoriser la visibilité de ces catégories et, par conséquent, à concourir au mouvement même de l'exportation par un phénomène rétroactif d'auto-confirimation classificatoire. L'industrie culturelle adapte ainsi les moyens de publicisation et de valorisation des objets culturels à leurs canaux d'exportation, et alimente des cercles vertueux autour de la définition même de la popularité du Nouveau cinéma allemand, plus restreinte en France qu'en Allemagne. Les sphères individuelles de réception *a priori* et *a posteriori* du cinéma d'Outre-Rhin sont alors en partie conditionnées par sa métamorphose intrinsèque lors du processus d'exportation.

En effet, au-delà de l'identification du cinéma allemand à une catégorie auteuriste par le biais de la référence aux « nouvelles vagues » des années 1960, l'exposition du cinéma allemand au sein de la presse française tend à se concentrer autour de la présentation des films historiques, notamment parce que ces derniers constituent un support privilégié pour évoquer les tendances socio-historiques allemandes, un point d'accroche accessible pour aborder des thématiques plus vastes.

La réceptivité de la critique française est renforcée dans le cas des thématiques historiques, comme le souligne l'étude de *German Films* autour de la réception critique de *Good bye Lenin !* : « Il semble que dans le cas précis des films allemands "historiquement importants", le public français s'intéresse au succès du film en Allemagne »⁸⁷⁶. Elle indique ainsi que la sortie du film en France est l'occasion, pour les organes de presse mais aussi pour les journaux télévisés, de présenter le phénomène ostalgique, la nostalgie de l'Est, en France. L'attachée de presse allemande du film souligne ainsi que deux questions principales jalonnent les demandes des journalistes français :

« Il semble que dans le cas précis des films allemands « historiquement importants », le public français s'intéresse au succès du film en Allemagne. D'après l'attachée de presse Eva Simmonet, les conversations téléphoniques avec la presse ont tourné particulièrement autour de deux questions: le succès important du film en Allemagne et l'effet ostalgique dans l'opinion publique allemande. Libération et Le Monde avaient déjà publié des articles sur le phénomène de l'ostalgie cet été. Des reportages ont aussi été diffusés à la télévision »⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ Malte BEHRMANN, « Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », *op.cit.*, p. 125 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 115 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

III.2.3.3) BILAN : La visibilité renforcée du cinéma allemand, une étape vers la réception spectatorielle

Le tour d’horizon des mutations de la sphère d’exportation, en Allemagne comme en France, révèle ainsi plusieurs mouvements convergents favorisant un placement plus efficace du cinéma allemand au sein de l’offre cinématographique française.

Cette évolution est tout d’abord marquée, au niveau des politiques étatiques allemandes, par une aspiration à une coopération renforcée destinée à mettre en place un lobby de visibilité autour du cinéma allemand. Cet engagement renforcé des différentes instances de passage de ce cinéma à l’étranger, qui fait écho au volontarisme plus marqué de l’État en ce qui concerne les politiques de soutien à la production, s’accompagne d’autre part en France d’une mutation des stratégies distributives et publicitaires. Celles-ci tendent à catégoriser les films allemands comme objets art et essai historique, rejoignant en cela les mécanismes productifs détectés au sein de la sphère de production. Le cheminement du cinéma allemand entre l’Allemagne et la France, par le biais de ces différentes instances de circulations se caractérise en outre par une revalorisation générale de la réputation du cinéma allemand, revalorisation qui se traduit notamment par l’émergence, au sein des discours experts de la presse, de l’appellation « nouvelle vague allemande » ou « nouveau cinéma allemand ».

Le Nouveau cinéma allemand, en tant que catégorie de distribution, semble alors se métamorphoser en genre dont on parle, *potentiellement* plus visible en tant que tel au sein de la rumeur cinématographique. Il s’agira ainsi désormais de confronter ce genre dont on parle aux horizons d’attentes des spectateurs français : la nationalité allemande de ce cinéma constitue-t-elle un critère de choix de visionnage ? Si oui, en quoi reflète-t-elle et catalyse-t-elle dans le même temps une germanité filmique perçue ?

Ainsi, les modalités d’exportation du Nouveau cinéma allemand reflètent également, tout comme ses modalités de production, le passage d’un statut de latence à un statut d’effectivité. Désormais, le cinéma allemand est en effet revalorisé, redynamisé en tant que marchandise exploitable, visible, alors même que son existence en tant qu’objet exporté était compromise dans le courant des années 1990. La catégorie de « cinéma allemand », au sein de la sphère d’exportation et de distribution, acquiert une signification positive, elle renvoie désormais à un contenu connu et reconnu, après une période que l’on pourrait, ici aussi, qualifier « d’hibernation ». Le changement de dénomination de l’union exportatrice en 2004, son utilisation même de l’expression *German Films* semble ancrer cette résurgence de la

catégorie de « cinéma allemand » au sein même du langage institutionnel. L'essor productif favorise le passage du travail d'exportation d'une modalité potentielle à une modalité actualisée, qui se traduit notamment par une revalorisation du travail de promotion et de soutien au cinéma allemand par les protagonistes de la sphère d'exportation. Nos enquêtés de *German Films*, de l'Institut Goethe et de la Berlinale mentionnent ainsi tous cette évolution accompagnant la possibilité, désormais, de « réellement » soutenir un cinéma allemand visible à l'international. Leurs propos révèlent ainsi que ces logiques réconciliatrices avec la catégorie même de « cinéma allemand » participe de la quête de sens individuelle des protagonistes de l'exportation du Nouveau cinéma allemand par rapport à leurs pratiques professionnelles.

Le contexte socio-historique du tournant [*Wende*], une fois encore, présente des affinités électives avec ce renouvellement des modalités de circulation entre la France et l'Allemagne. Ces affinités électives se déploient aux différentes étapes de cette circulation, de son exportation à sa réception en passant par sa diffusion au sein de l'offre cinématographique.

Elles s'expriment au niveau des structures d'exportation en Allemagne même tout d'abord : la centralisation et le volontarisme plus marqué de l'État en matière de politiques cinématographiques se traduit par une revalorisation du cinéma allemand en tant que bien culturel marchand exportable. La diversification du paysage cinématographique allemand, ainsi que le traitement renouvelé des motifs historiques, interpellent en effet les instances de diffusion en France, et semble attiser la curiosité spectatorielle pour la cinématographie d'un pays désormais réunifié. Ces mutations, qui se recourent partiellement mais ne se déterminent pas causalement, convergent alors pour catalyser désormais un renouvellement des formes et thématiques du paysage cinématographique allemand en France.

La restriction de la catégorie du populaire allemand tend paradoxalement à élargir son public français selon une logique de niches orientées. Ces boucles autoalimentées tendent notamment à exclure certains genres et formes filmiques perçus de la définition même du Nouveau cinéma allemand : les catégories de « cinéma allemand grand public » et de « comédie allemande », par exemple, sont minorées par les logiques d'exportation et de valorisation des objets filmiques en France.

Ce phénomène de limitation concourt, par la suite, à alimenter une définition réduite du cinéma allemand auprès des spectateurs français, pour qui ces catégories s'apparentent à

des « non-sens » sémantiques : le cinéma allemand « grand public » et « humoristique » est souvent dépourvu de signification, voire inexistant, car le public français a *de facto* peu d'occasions d'expérimenter ces catégories.

Cependant, la diversification de la présence du cinéma allemand en France et le maintien de succès réguliers au box-office témoigne de sa popularisation auprès du public hexagonal : ce cinéma n'apparaît plus systématiquement à la recherche d'un public, mais semble désormais appréhendée comme une cinématographie plus accessible et parlante.

Si une partie de la production du Nouveau cinéma allemand peut établir une connexion avec le public français, c'est avant tout parce qu'elle suscite un intérêt et une curiosité en France : en quoi cette attention renouvelée pour les objets filmiques allemands témoigne-t-elle – ou non – d'un « désir d'Allemagne » *apriori* ? En quoi la réception et la perception de ces films, parallèlement, favorise-t-elle une matérialisation de cet intérêt *a posteriori*, se traduisant par une image *potentiellement* renouvelée de l'Autre ? La circularité des motifs populaires, analysée par Kracauer comme la possibilité d'augmenter les facteurs objectifs favorisant un portrait plus complet des « types nationaux », est désormais questionnée à l'aune des discours spectatoriels recueillis en France. Il s'agit ici de questionner l'aspiration à la rencontre cinématographique avec le cinéma allemand sous l'angle de sa germanité, entendu comme catégorie réceptive dans la lignée des études de sociologie de la réception.

Les mécanismes d'exportation, de distribution et de visibilisation du Nouveau cinéma au sein de l'espace public français reflètent et catalysent dans le même temps des horizons d'attente autour de ce cinéma, notamment en termes d'interfilmicité et de genre dont on parle. Les termes de la réception spectatorielle contractuelle, en ce sens, sont aiguillonnés mais non pas directement conditionnés par ces mécanismes de médiation. Il s'agit ainsi de saisir les mécanismes de ces rencontres filmiques entre spectateurs et Nouveau cinéma allemand en tenant compte de ce qu'Ethis nomme le « *principe héraclitéo-wébérien* »⁸⁷⁸ des contradictions propres à la carrière de spectateur. Ces antagonismes déterminent alors, nous le verrons, des visions du monde complexes et dissonantes autour du Nouveau cinéma allemand, à la fois allemand et universel, significatif et neutre, populaire et spécialisé.

⁸⁷⁸ Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps, op cit.*, p. 195

Il s'agit ainsi de s'interroger sur la nature des liens corrélatifs entre la rumeur cinématographique, généralement favorable au cinéma allemand contemporain, et la réception *a priori* et *a posteriori* de ce cinéma par les spectateurs français : quel est l'effectivité du discours en termes de « nouvelle vague allemande » et de « nouveau cinéma allemand » auprès de nos enquêtés ? Quelles sont les modalités de popularisation du cinéma d'Outre-Rhin auprès du public français profane, non spécialiste de l'Allemagne, depuis les années 1990 ?

Comme l'expose Esquenazi, la réception d'un objet cinématographique s'opère au sein d'un « *espace déjà organisé selon un réseau d'opinions ou de représentations établies* »⁸⁷⁹. En ce sens, la rumeur cinématographique méliorative autour du cinéma allemand, ainsi que les horizons d'attentes individuels et collectifs autour de ce cinéma, questionnent les modalités de sa visibilité et de son succès auprès des spectateurs français. Si ce cinéma « trouve » son public, c'est avant tout parce qu'il se présente, pour reprendre les termes de Kracauer, comme un succès observable reflétant une « *expérience sociologique réussie* » témoignant du « *goût des masses* » : « *Le succès est le signe d'une expérience sociologique réussie [...] la preuve qu'on a réussi une nouvelle fois un mélange d'éléments correspondant au goût des masses de lecteurs anonymes* »⁸⁸⁰.

Il s'agit ainsi désormais de déterminer en quoi la réception élargie du cinéma allemand contemporain correspond précisément à une « *expérience sociologique réussie* », porteuse d'un renouvellement *potentiel* des visions du monde individuelles.

⁸⁷⁹ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 97

⁸⁸⁰ Siegfried KRACAUER, « Les livres à succès et leur public » in *Le voyage et la danse, op cit.*, pp. 149-159, p. 151

Partie 4 : Sphère de réception individuelle du cinéma allemand – Entre concrétisation, renouvellement et reproduction d'une image de l'Allemagne

Nous questionnons ici la place de la nationalité filmique en général, et de la germanité filmique en particulier, au sein des pratiques cinématographiques : en quoi est-elle susceptible d'orienter ces pratiques *a priori*, lors du choix de visionnage, et *a posteriori*, lors de l'intégration de l'objet filmique au sein des visions du monde ? En quoi le rapport au Nouveau cinéma allemand est-il conditionné par la catégorisation indigène polysémique, par les spectateurs eux-mêmes, du cinéma « populaire » ? Dans quelle mesure son ambiguïté intrinsèque, qui se caractérise par une tension entre son appréhension méliorative et péjorative, intervient-elle au sein des pratiques cinématographiques et influence-t-elle à la fois la réception et la perception du cinéma allemand contemporain ?

Nous présentons ici tout d'abord le Nouveau cinéma allemand comme genre dont on parle, en amont de la pratique filmique : le cinéma allemand est alors appréhendé diachroniquement et synchroniquement par le biais des catégorisations spectatorielles. Nous questionnerons alors les éléments définitionnels de ce cinéma en tant que genre abstrait et générique. Nous verrons notamment que le Nouveau cinéma allemand fait rarement sens en tant que tel au sein des visions du monde individuelles. La germanité filmique, qui intervient rarement en tant que critère de visionnage, est cependant souvent décrite *ex negativo*, en comparaison avec d'autres formes filmiques, notamment le cinéma de patrimoine allemand et les autres cinématographies étrangères. La germanité filmique contemporaine, confrontée à ces doubles catégoriels, prend alors peu à peu corps en tant que cinéma principalement historique et authentique, fiable et sérieux. Il est valorisé pour son caractère accessible et émotionnel, « intelligent et intelligible » : les propos spectatoriels, nous le verrons, reflètent alors la définition catégorielle des « divertissements de qualité » détectée au sein de la sphère de production et d'exportation. Cette définition générique conditionne alors la rencontre cinématographique établie par le Nouveau cinéma allemand avec les spectateurs français interrogés. L'expérience cinématographique est souvent présentée par ces derniers comme le vecteur d'un surplus de sens, qu'il s'agira de disséquer dans son lien aux formes réceptives individualisées et conformistes.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons ainsi à la germanité filmique comme genre perçu, en aval de la rencontre cinématographique. Il s'agira d'explorer les logiques sous-tendant cette appréhension d'un Nouveau cinéma allemand porteur d'un surplus de sens, en mobilisant notamment les analyses de Kracauer autour des fonctions matérialisantes du médium-film. Nous questionnerons les modalités du contrat cinématographique établi par le Nouveau cinéma allemand avec son public en France : nous verrons que la réception et la perception de ce dernier oscille entre germanité et universalité. Le consensus exprimé autour de la « qualité » de ce cinéma, et de son caractère « fiable », indique notamment que sa réception favorise *a priori* une perception jugée vraisemblable des différents phénomènes mis en scène, qu'ils soient considérés sous l'angle de leur germanité ou de leur universalité. Le moi spectatorial (Sorlin) revalorise alors le pacte fictionnel constitué par le Nouveau cinéma allemand, et le moi didacticiel, qui adopte une posture réflexive d'apprentissage cognitif, est interpellé par rapport à sa catégorisation des figures de l'altérité mise en place par ce cinéma. Celles-ci, nous le verrons, sont alors principalement représentées par le biais de contextes historiques autoritaires, renforcement la perception de l'Allemagne comme société mémorielle exemplaire, responsable d'une injonction généralisée au devoir de mémoire.

Chapitre 1 - Le Nouveau cinéma allemand comme genre spectatorial : entre concrétisation sémantique et non-sens

IV.1.1) Les paradoxes de la nationalité cinématographique, entre insignifiante et représentativité

IV.1.1.1) La germanité filmique comme critère de visionnage : entre neutralité et originalité

La germanité filmique est tout d'abord analysée comme genre dont on parle, en amont de la pratique filmique. Avant de nous intéresser à sa définition spectatorielle générique, nous questionnons ici son statut *potentiel* de critère de visionnage efficient : en quoi la nationalité allemande d'un objet filmique oriente-t-elle les pratiques filmiques et détermine-t-elle des raisons d'agir ?

Les discours des spectateurs interrogés dévoilent que la nationalité allemande des films est souvent connue – voire reconnue – *avant* la rencontre cinématographique, notamment parce qu'elle est mise en avant par la rumeur cinématographique. Cette connaissance, cependant, n'est pas nécessairement porteuse de sens, et peut s'apparenter à une simple information neutre.

Les spectateurs, s'ils manifestent une connaissance renforcée des films allemands contemporains – et soulignent leur meilleure valorisation médiatique – ne les appréhendent pas nécessairement sous l'angle de leur nationalité filmique. Celle-ci fait plus ou moins sens au sein des pratiques cinématographiques et des visions du monde. Elle apparaît avant tout liée, au sein des visions du monde individuelles, à l'appréhension d'un exotisme et d'une altérité qui peuvent alors être soit attractives, soit répulsives. La nationalité filmique intervient dans les choix de visionnage lorsqu'elle est en rapport avec une définition ou une redéfinition du *hic et nunc*, de la dialectique proche / lointain. Sa connaissance fait sens pour le spectateur si elle est couplée à une différence perceptible et perçue. Elle est en ce sens liée aux critères d'originalité et de confidentialité évoqués au sein de la sphère d'exportation.

Lorsque la germanité filmique de par sa rareté à la fois effective et mise en scène apparaît comme un objet de curiosité à visionner, cet exotisme est rarement présenté comme la cause première du choix de visionnage. L'Allemagne et sa société sont, précisément, présentées par nos enquêtés comme trop « proches », trop « connues » pour provoquer directement une volonté de connaissance par le biais de la découverte filmique. Si

l'exploration d'une société presque « inconnue » peut être avancée comme une motivation première du choix de visionner un film iranien, ou thaïlandais par exemple, ce lien direct entre critère de prédilection et film allemand est très souvent écarté, voire nié par nos enquêtés :

« C'est peut-être traître, mais quelque part, pour moi, l'Allemagne c'est à côté, donc la culture... Tu prends l'avion, tu prends le train, et tu vas voir en direct. Pour moi, la proximité géographique fait que si tu veux savoir, si tu veux découvrir, tu peux. C'est comme : je n'irai pas voir un film anglais pour découvrir la culture anglaise. » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

Yvonne nous indique ainsi qu'elle va « systématiquement » voir tous les films étrangers, en précisant que ses films privilégiés sont avant tout des films de « *pays lointains qu'elle ne connaît pas* ». Elle présente ainsi cette stratégie de recherche d'exotisme et d'inconnu comme un moyen sûr de contrevenir à la standardisation cinématographique :

« Quand il y a un film d'un pays lointain que je ne connais pas, genre la Mongolie, l'Azerbaïdjan, j'essaye d'aller systématiquement le voir. Parce que je me dis que dans le pire des cas, je n'aime pas, ce n'est pas grave, j'aurai découvert autre chose, de différent. Tout ce qui est étranger, tous les pays que je ne connais pas, s'il y en a un, par chance, qui arrive à Paris, j'y vais. » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

L'analyse des discours spectatoriels en termes de nationalité filmique permet alors de questionner la signification et la validité heuristique des catégories « d'étranger » et « d'altérité » au sein des visions du monde individuelles. L'attractivité d'une nationalité filmique à un moment donné est également conditionnée par la perception d'un contexte social « problématique », par exemple autoritaire, qui favorise pour le spectateur l'impression d'être confronté à un traitement filmique différent, porteur de nouveautés par rapport à une situation connue. Cette logique d'intérêt non pas par rapport à une situation particulière, mais par rapport à son traitement renouvelé, rejoint alors les analyses de Kracauer en termes de poésie de la visibilité. Nos enquêtés citent par exemple très souvent le cas d'*Une séparation*⁸⁸¹, film iranien consacré à une thématique universelle, le divorce, mais dont le « contexte » autoritaire promet un nouvel angle de vue :

« La situation du film, quand même, ça m'intéresse. De voir ce qu'un réalisateur, une réalisatrice iranienne peuvent se permettre, ou comment ils arrivent à déjouer les codes, parce qu'au final nous, on est dans une société où on peut tout se permettre » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

« Le film m'avait intéressé, parce que c'est vrai que l'Iran, ça a été une actualité qui avait été très compliquée. Ça m'intéressait, finalement, de voir comment tu pouvais être inventif dans un cadre archi-contraint. La part de liberté que tu pouvais avoir, finalement. Donc je suis plutôt allée voir le film par rapport au contexte. C'est-à-dire : voir un film

⁸⁸¹ *Une séparation (Jodaeiye Nader az Simin)* – 2011 – Asghar Farhadi – Drame

iranien dans le contexte qu'on connaît. Ou politiquement... » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

Dans le cas du cinéma allemand, cette attractivité exotique conditionnant un choix de visionnage se déplace alors sur les motifs et thématiques appréhendés comme étant « typiquement » allemands et instaurant une différence visible avec la société française. Les contextes allemands « problématiques », suscitant un intérêt en termes d'innovation, sont alors rapportés principalement non pas à l'Allemagne contemporaine, mais à son histoire mouvementée. L'Allemagne contemporaine, qui ne comporte pas de caractère « problématique » directement perçu, ne suscite pas un intérêt immédiat par rapport à son contexte de production actuel. Une de nos enquêtées, Anouk, nous explique ainsi que si elle était très attentive au cinéma des années 1970, parce qu'il reflétait selon elle un contexte social en ébullition, dominé par les exactions de la RAF, son intérêt pour le cinéma allemand s'est tari, car elle privilégie désormais les « problèmes actuels », notamment la Palestine :

« J'étais allée voir l'Allemagne en automne, avec tous les cinéastes allemands de l'époque qui ont fait ce film, qui ont montré l'enterrement de Baader, ils montraient la police, les jeunes qui étaient là... J'étais allée le voir, ça oui, à l'époque ! Mais le film récent, ça non. Parce qu'après... Maintenant, le problème, pour moi, c'est plus la Palestine etc. Je vais plus m'intéresser à ça, et plus à l'Allemagne. Maintenant, le cinéma allemand, j'y suis beaucoup moins sensible. Les années 70, c'était particulier. Il y avait tout un climat qui faisait qu'on avait envie de voir ces films-là. Tous ces jeunes, après mai 68... ça, ça relie aussi. » [Anouk, 62 ans, Enseignante retraitée, Villejuif (94)]

La différence perçue concernant la germanité filmique concerne alors principalement les motifs historiques, surtout les thèmes liés à la RDA et au Mur de Berlin qui, par définition, ne peuvent être transposés au contexte sociétal français. Kevin nous explique ainsi s'être intéressé aux films allemands récents pour cette spécificité historique :

« Je suis allé voir tous ces films allemands parce que l'histoire me paraissait intéressante. Parce que je m'intéresse aussi à l'histoire avec un grand « H », et que souvent, quand même, les films allemands sont rattachés à l'histoire. Même The Edukators, La Bande à Baader, parce que derrière... De toute façon, je pense que les films allemands sont toujours rattachés aux grands événements de l'histoire de l'Allemagne. Plus que les films italiens, les films français, et du coup c'est ce qui les rend intéressants » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

Ces phénomènes et motifs, cependant, sont présentés par les enquêtés certes comme exotiques et dignes d'intérêt, mais connus *a minima*, de par la proximité des deux sociétés. Cette pré-connaissance des différences perçues de l'Allemagne, cependant, est souvent présentée par nos enquêtés comme « vague », « floue ». Les motivations du choix de visionnage se déplacent alors vers la reconnaissance de phénomènes déjà connus, mais pas nécessairement concrétisés ni matérialisés. La fonction exploratrice du cinéma s'applique ici à

des phénomènes connus, familiers mais demeurant indéterminés, indistincts : la praxis heuristique du cinéma s'apparente alors à une activité dialectique de connaissance par la reconnaissance, à une expérience se déroulant sur le mode de la confirmation, de la corroboration davantage que sur le mode de la découverte pure et de l'initiation. La germanité filmique contemporaine apparaît ainsi discrète, pas assez frontalement exotique pour provoquer un choix de visionnage orienté directement par rapport à cette volonté de découverte de l'Autre, mais guidé par une aspiration à l'exploration. La nationalité allemande du film, lorsqu'elle est connue, intervient ainsi comme critère secondaire au sein des pratiques filmiques.

En outre le caractère accessoire de la nationalité filmique, renforcé dans le cadre de cinématographies considérées comme « proches », souligne que les pratiques et les choix de visionnage ne se polarisent pas autour d'une éventuelle fonction didactique du cinéma en termes de connaissances de l'Autre et de l'étranger. Les discours récoltés auprès des spectateurs se situent en ce sens dans la lignée des analyses de Jauss autour de la réception de l'art comme praxis sociale : cette praxis sociale, orientée vers l'ouverture des visions du monde et des espaces de compréhension individuels, est précisément plus large que la « *primaauté traditionnelle de la connaissance conceptuelle [...] par l'intellect* »⁸⁸². Le cinéma, comme l'expose Kracauer, est une « *antichambre* » entre savoir intuitif et savoir livresque, un entre-deux-ouverts.

Les enquêtés soulignent ainsi que le choix de se rendre au cinéma n'est pas guidé *avant tout* par une visée didactique, même si cette dernière peut constituer un critère secondaire et, par la suite, interpellier le spectateur après le visionnage. Florian nous indique ainsi ne pas être allé voir *Une séparation* pour « *apprendre un truc sur l'Iran* », mais « *par curiosité* », tout en expliquant que la rencontre avec le film, *a posteriori*, l'a amené à s'interroger sur le contexte social iranien, et donc à relier le film à sa société d'origine. La nationalité filmique intervient alors ici davantage en tant que genre perçu qu'en tant que genre dont on parle, et intervient comme une forme de valeur ajoutée, de plus-value cognitive et réflexive par rapport à la réception du film :

« *La nationalité du film, ce n'est pas ce qui fait mon choix. Donc je ne le retiens pas. En fait, je ne vais pas au cinéma pour... En fait, c'est plutôt en sortant d'un film. Une séparation... Je ne suis pas allé le voir en me disant que j'allais apprendre un truc sur l'Iran. Vraiment pas ! C'est en sortant que je me suis dit : " Je suis super content d'avoir vu ce film-là, parce que j'ai découvert quelques petites clefs pour comprendre..." Mais je ne suis pas*

⁸⁸² Hans-Robert JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, op cit., p. 40

allé le voir en me disant... Non, je suis juste allé le voir par curiosité parce que j'en ai entendu parler, ou parce qu'on m'a proposé, ou... Sophie Scholl, je ne me suis pas dit : "Je vais aller le voir parce que je vais apprendre quelque chose". Non ! J'y suis allé parce qu'on m'a dit que c'était un bon film, on m'a dit : "Va le voir, c'est magnifique !"» [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

En outre cette conception spectatorielle rejoint également les analyses de Kracauer autour du cinéma comme *art à part*, art non artistique : l'expérience spectatorielle n'est pas orientée directement vers une fonction didactique de connaissance, mais avant tout motivée par une aspiration à l'accroissement des expériences matérielles du monde-de-la-vie. L'investissement personnel et l'expérience de participation favorise la fonction de révélation du médium-film, qui n'est pas une fonction de cognition directe. Kracauer, dans sa *Théorie du film*, indique ainsi que les films mettant en scène des raisonnements conceptuels, des composants du continuum mental, ne correspondent selon lui pas aux propriétés de révélation et de matérialisation du médium-film, orientées vers le dévoilement d'une réalité sous-jacente, précisément non explicable. Le spectateur, nous dit Kracauer, « *ne vient pas au cinéma pour écouter des explications* »⁸⁸³, mais bien plutôt pour « voir » des phénomènes invisibles.

Le choix d'aller voir un film est ainsi rarement guidé par une visée pédagogique immédiate : la nationalité filmique intervient davantage, au sein des critères de choix, comme un gage d'originalité favorisant une diversification perçue de la pratique sous un angle individualisé. La prise en compte de la nationalité filmique, lorsqu'elle est considérée comme minoritaire, permet alors aux spectateurs interrogés de valoriser leur personnalité culturelle, la spécificité de leur « être spectateur » pour reprendre les termes d'Ethis. Le choix d'une nationalité filmique exotique, en ce sens, valorise la perception que le spectateur élabore de sa propre pratique en termes d'affirmation de soi et de liberté individuelle. Les enquêtés associent ainsi les films étrangers « *de petits pays* », pour reprendre les termes d'une de nos enquêtées, Anne-Marie, à une résistance par rapport aux « *grosses machines* ». Celle-ci témoigne ainsi d'une réserve spectatorielle par rapport aux logiques de standardisation, tout en reconnaissant que sa pratique peut être associée volontairement à une stratégie de différenciation. Elle rapporte alors les propos moqueurs d'un de ses fils par rapport à cette stratégie :

« Je vais plus voir les films étrangers. Les films de petits pays qui sortent comme ça, et qui ne restent pas longtemps en salles. Parce qu'en général, ça me plaît davantage que les

⁸⁸³ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit., p. 376

grosses machines... C'est beaucoup plus confidentiel. J'avais un enfant qui se moquait de moi quand il était petit, il me disait : "Tu vas voir des films soviétiques, pas sous-titrés", le genre en noir et blanc... » [Anne-Marie, 60 ans, Retraitée, Paris 5ème]

Les propos de Pauline témoignent encore plus explicitement de cette double conscience spectatorielle quant aux mécanismes de choix de visionnage en termes d'originalité. Elle indique ainsi que le choix d'aller voir *Good bye Lenin !* par exemple n'était pas directement orienté vers sa nationalité allemande, mais que celle-ci a peut-être « inconsciemment » participé d'une démarche « originale » :

*« C'est vrai que quand on aime bien aller au cinéma, inconsciemment, il y a quand même toujours un truc qui... c'est sympa de se dire : "Je vais aller voir un film coréen, ou je vais aller voir un film allemand, iranien..." Parce qu'il y a un petit côté original, qui n'est pas forcément assumé ou conscientisé à ce moment-là. Mais qui fait peut-être parti de la démarche. Après, je ne peux pas dire qu'au moment d'aller voir *Good bye Lenin !*, je me suis dit : "Waouh, je vais aller voir un film allemand, super !" » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d'études, Les Lilas (93)]*

Les propos de Victor, quant à eux, témoignent de cette inclusion de la nationalité filmique au sein d'une stratégie « d'originalité » tournée à la fois vers la valorisation de soi et vers la volonté de « sortir des carcans » habituels tout en s'intéressant à l'histoire d'un pays méconnu. Il prend l'exemple du film tchadien *Un homme qui crie*⁸⁸⁴ : la justification de son choix de visionnage révèle alors des logiques cinématographiques mixtes, à la fois individuelles et collectives, favorisant une perception d'une nationalité filmique minoritaire sur le marché du film en termes d'individuation et de distinction :

« Un homme qui crie, je suis allé le voir parce que ça traite de l'histoire du Tchad, qu'on ne connaît pas du tout. Et parce que pour une fois, c'est extrêmement original d'aller voir un film tchadien. Savoir comment ces gens-là, dans leur culture, pensent le cinéma. Sortir des carcans qu'on connaît, d'Hollywood et du cinéma français. » [Victor, 21 ans, Etudiant, Ivry-sur-Seine (94)]

En ce sens, ces logiques spectatorielles rejoignent les stratégies de « bon plan confidentiel » mises en évidence au sein de la sphère d'exportation et de distribution, qui utilisent en partie la germanité filmique produite des films allemands pour rehausser leur valeur différenciatrice. L'exemple de Pauline témoigne de l'inclusion *potentielle* de la nationalité allemande des films au sein des démarches spectatorielles en termes d'individualisation. Ces stratégies d'industrie culturelle, nous l'avons évoqué, ne s'élaborent cependant pas uniquement autour de cette germanité filmique, mais également autour de la qualité et de l'authenticité affichées de ces productions.

⁸⁸⁴ *Un homme qui crie* – 2010 – Mahamat-Saleh Haroun – Guerre, Drame

Les films d'une nationalité minoritaire sur le marché du film, comme nous l'expose Florian – qui prend l'exemple des films coréens – doivent avoir été « *promus* », d'une certaine manière, pour « *sortir du lot* ». Il explique cependant que « *l'habitude* » le pousse à aller voir des films français. Au sein du catalogue de films proposés par l'industrie culturelle, pour reprendre les termes d'Adorno et Horkheimer, la probabilité d'aller voir un film « inhabituel » est donc renforcée par une rumeur cinématographique méliorative :

« *Je vais aller voir des films français par habitude... Parce que j'ai vu un film coréen il n'y a pas longtemps... Effectivement, après, ces films-là, il faut qu'ils aient été promus quelque part. Pour sortir du lot, pour que tu les remarques.* » [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

Ces stratégies de différenciation s'apparentent alors, *in fine*, à des mécanismes conformistes de l'industrie culturelle, puisque le consensus de la rumeur cinématographique en termes d'originalité et de différenciation conduit précisément les enquêtés à développer des logiques d'imitation. Nicole nous indique ainsi être allée voir *La Vie des autres* sur insistance de sa tante, qui pour « *parler dans les déjeuners mondains* » s'attache à aller voir « *tout ce qui est différent* ». Cette différence est alors rapportée selon elle à la nationalité des films, ainsi qu'à leur valorisation par un journal spécialisé considéré comme sérieux, *Télérama* :

« *C'était ma tante qui voulait absolument aller voir ça. Pour elle, tout ce qui est différent, c'est très bien. Histoire de parler dans les déjeuners mondains. Elle est vraiment comme ça ! Donc moi je me suis dit : bon, je vais l'accompagner. En fait ce genre de films, même les films iraniens ou israéliens, je vais les voir en famille. Les films un peu "différents", c'est en famille. Tous les films qui sortent un peu du lot... les films dont ils parlent un peu dans Télérama etc.* » [Nicole, 32 ans, Secrétaire, Paris 20ème]

La popularisation du Nouveau cinéma allemand auprès des spectateurs français, en ce sens, ne se catalyse pas obligatoirement ni uniquement autour de leur caractérisation allemande, mais autour de la qualité intrinsèque perçue *a priori* de chaque objet filmique, et autour de son potentiel de différenciation qui s'inscrit au sein d'une logique souterraine conformiste. La rumeur cinématographique conditionne des horizons d'attente préalables qui « *quadrillent* » la réception, pour reprendre les termes de Sorlin. Le spectateur, interpellé par cette rumeur, déploie des logiques de choix à la fois autonomes et hétéronomes, inscrit dans un ensemble social surplombant valorisant l'imitation, que cela soit pour « *vérifier* » ou « *contredire* » la rumeur : « *Nous sommes venus voir le film parce qu'on en parle, parce qu'il faut y être allé, parce que tel ou tel y figure, parce qu'on a besoin de vérifier – contredire – discuter les jugements qui courent déjà, parce qu'on y trouvera un sujet de conversation [...]* »

Le film est d'avance quadrillé, recouvert des opinions préalables et des avis futurs. Assister – ne pas assister – à une séance : le choix dépasse l'objet qu'il s'agit de voir »⁸⁸⁵.

Les discours de nos enquêtés illustrent alors « l'éthique du loisir » qu'Edgar Morin, à la suite des études sur l'industrie culturelle, analyse comme une réponse individuelle inconsciente à la servitude sociale : « *l'éthique du loisir est née des besoins nouveaux du XXème siècle, elle oriente l'affirmation de la personnalité hors de la zone maudite du "travail en miettes", dans l'exaltation des activités qui font oublier et contrebalancent cette servitude »⁸⁸⁶. Morin, tout comme les penseurs de l'École de Francfort qui se sont penchés sur le statut du *Kulturgut*, questionne ainsi d'un point de vue critique le caractère effectivement « libre » des pratiques traditionnellement associées au « temps libre ». Dans ce cadre contextuel de l'éthique du loisir, associée à l'industrie culturelle, la catégorie de « populaire » pour les films étrangers minoritaires est ainsi réévaluée sous l'angle paradoxal du conformisme individualisé. Le visionnage d'un film allemand, en ce sens, découle en partie d'un consensus collectivement partagé, mais est appréhendé comme un instrument d'individualisation et d'appropriation. Comme l'expose Jan Spurk, qui reprend Adorno, « *l'homme d'aujourd'hui vit dans l'illusion de savoir ce qu'il veut ; en réalité il ne veut faire que ce qu'il devrait faire selon l'opinion des autres [...]. Nous sommes devenus des conformistes qui vivent dans l'illusion d'être des individus »⁸⁸⁷. Le « temps libre », tel que l'analyse Adorno, est en réalité contraint par des logiques hétéronomes. Le conformisme des pratiques cinématographiques, dans ce cadre précis, est cependant revalorisé comme un élément du vivre-ensemble, retrouvant dans le même temps sa signification étymologique première⁸⁸⁸. L'approbation sociale autour d'un objet filmique est perçue comme un garant de sa qualité : son visionnage permet ainsi d'une part d'affirmer sa personnalité individuelle, d'autre part de se sentir intégré à une instance sociale plus vaste, d'être « *in* » pour reprendre les termes d'une de nos enquêtés.**

Ainsi la distinction entre une réception perçue sur un mode individualisé, émancipé et autonome et une réception considérée comme conformiste, aliénée et hétéronome apparaît, lors de l'analyse de nos entretiens, comme une des différenciations les plus actives en ce qui concerne la pratique cinématographique et les visions du monde rattachées à cette pratique. Elle se manifeste en tous les cas comme une dialectique particulièrement opérante par rapport

⁸⁸⁵ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 13

⁸⁸⁶ Edgar MORIN, *Les stars*, Galilée, Paris, 1984, p. 166

⁸⁸⁷ Jan SPURK, *Du caractère social, op cit.*, p. 76

⁸⁸⁸ Le terme de « con-formisme », étymologiquement, signifie en effet « constituer une forme commune ».

à la perception *a priori* et *a posteriori* du Nouveau cinéma allemand, et notamment quant à sa popularisation qui s'effectue, nous l'avons évoqué, sur le mode paradoxal de la confidentialité. D'un côté le cinéma d'Outre-Rhin est considéré comme original, insolite : il satisfait alors la quête de différenciation individuelle car il n'est, précisément, pas « populaire » selon la signification péjorative de ce terme. D'un autre côté, la rencontre spectatorielle avec le Nouveau cinéma allemand s'effectue précisément sur un mode conformiste, puisqu'elle correspond partiellement à un effet de mode, d'imitation, de bouche-à-oreille autour de sa qualité intrinsèque. En ce sens le Nouveau cinéma allemand se présente comme une mouvance « populaire » selon, cette fois-ci, la définition méliorative de ce terme : sa valorisation, et le consensus de qualité dont il est auréolé, sont considérés comme justifiés et valables. Il est apprécié d'une part parce qu'il se démarque des autres cinématographies, d'autre part parce qu'il est constitué d'objets filmiques « dont tout le monde parle », « qu'il faut avoir vu ». L'analyse des discours de nos enquêtés dévoile ainsi cette dialectique inhérente à la réception cinématographique, tout en soulignant ses mécanismes dans le cadre d'une filmographie minoritaire et méconnue.

Les propos de nos enquêtés, en ce sens, témoignent d'une revalorisation non pas nécessairement de la nationalité des objets filmiques, mais avant tout de leur caractère accessible et identifiable et, dans le même temps, exigeant. Arabelle nous indique ainsi être allée voir *Head On* car le film avait l'air « sympa » :

« *Head-on*, quand je suis allée le voir, ça ne m'a pas tilté avant que c'était spécialement allemand. Pendant la projection oui, parce que ça se passe en Allemagne et que ça parle allemand. Mais avant je ne me suis pas dit : "Tiens, un film allemand, je vais aller le voir." Je me suis dit : "Tiens, un film qui a l'air sympa." » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14ème]

De même, Sophie indique que son choix de visionner *Soul Kitchen* avec son compagnon, s'il a pris en compte le caractère « exotique » de la scène allemande proche de l'underground, était avant tout motivé par son aspect humoristique. L'horizon d'attente – dessiné dans le cas de Sophie par la bande-annonce – concerne alors ici la catégorie de comédie avant celle de « film allemand ». Le film se déroule en partie dans les quartiers encore en friche de Hambourg, et met en scène une bande d'amis cherchant à maintenir à flot leur restaurant, tout en profitant de la vie nocturne de la ville. Il renferme en ce sens un potentiel comique et décalé exploité par une bande-annonce dynamique :

« On voulait aller le voir à cause de la bande-annonce. Ça avait l'air rigolo, on avait vu la bande-annonce au cinéma. Au départ, on voulait plus aller le voir comme un film

comique que comme un film allemand. Après, c'est plus sur la scène... pas underground, mais sur la scène allemande... Moi je trouve que ça m'a appris... bon des choses que je savais, il y a beaucoup de bâtiments qui sont réhabilités etc. Mais après, ce sont des jeunes qui s'éclatent, tant mieux ! » (rires) [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13ème]

IV.1.1.2) Les âges d'or, représentants réifiés du cinéma allemand auprès du public

La recherche d'une unité de sens autour du cinéma allemand, parce que les choix de visionnage ne procèdent généralement pas d'une catégorisation germanique *a priori*, apparaît ainsi souvent comme « forcée », délicate. Cette difficulté indique notamment un manque de distance par rapport au cinéma allemand contemporain, une absence de recul préjudiciable à la mise en place du geste définitoire, qui rejoint les difficultés de catégorisation évoquées au niveau de l'état de l'art relatif au Nouveau cinéma allemand.

Brice nous explique ainsi que la catégorisation du cinéma contemporain, selon lui, ne s'opère pas sous l'angle de sa nationalité. La connaissance de la nationalité du film est alors secondaire :

« Le cinéma allemand actuel, c'est un cinéma qu'on vit, qui est contemporain... Mais il y a beaucoup de films que je ne considère pas comme étant des films allemands. En tout cas moi je ne vais pas mettre une étiquette, ou construire une catégorie comme ça. Après qu'on me dise : "C'est un film allemand", je dis : "Tant mieux, c'est bien". » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Pour contrecarrer cette absence de distanciation, les spectateurs interrogés recherchent alors souvent des références, des repères autour de cette cinématographie. Cette exploration comporte alors généralement deux étapes : tout d'abord une définition comparative, *ex-negativo*, ensuite une définition explicite, positive, reposant sur des aide-mémoires, des associations d'idées autour du Nouveau cinéma allemand, que nous appelons ici des « béquilles mémorielles ». Nous verrons que ces béquilles mémorielles s'organisent, dans le cas de cette cinématographie, non pas autour de la renommée de ses protagonistes, mais autour de ses motifs et de ses thématiques. L'exploration de la catégorie de « cinéma allemand » par nos enquêtés, dans le cadre de nos entretiens, s'apparente alors à une forme de « barbarie douce »⁸⁸⁹, pour reprendre les termes d'Ethis qu'il emprunte à Le Goff. Cette « barbarie douce » est, selon lui, caractéristique des méthodes qualitatives en sociologie du cinéma. Le spectateur, lorsqu'il questionne sa pratique filmique, devient linguiste, il déstructure sa conception habituelle du langage pour développer sa réflexivité autour de cette

⁸⁸⁹ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 152

pratique. Cette réflexivité langagière, parce qu'elle « *érode les critères habituels du sens commun et du jugement, [...] déstructure le langage, les significations qui rendent le monde humain* », peut « être caractérisée comme barbarie »⁸⁹⁰.

Ainsi, la définition sérielle du « Nouveau cinéma allemand » est rarement nette et discriminante : nos enquêtés en proposent souvent une définition « en creux », négative, par rapport à ce que ce cinéma « n'est pas » – il est différent du cinéma allemand de patrimoine, ou différent du cinéma français par exemple. Elle se construit ainsi par comparaison – voire en concurrence – avec les autres cinématographies perçues : d'une part diachroniquement, relativement aux cinématographies allemandes antérieures ; d'autre part synchroniquement, par rapport aux autres cinématographies « étrangères ». Les tentatives de définition spectatorielle recourent alors soit à l'analogie historique – et caractérisent la filmographie allemande récente en fonction de l'histoire du cinéma d'Outre Rhin – soit à la comparaison internationale. Les parallèles énoncés par nos enquêtés révèlent alors la popularité respective de ces différentes cinématographies, leur ancrage au sein des visions du monde individuelles.

La catégorisation spectatorielle du Nouveau cinéma allemand comme genre dont on parle, c'est-à-dire catégorie usuelle, repose ainsi tout d'abord sur une catégorisation de la notion même de « cinéma allemand » en termes d'interfilmicité et d'horizons d'attentes. La définition de la germanité filmique contemporaine par les spectateurs interrogés est alors souvent mise en relation avec les autres formes connues de cette germanité cinématographique, à savoir principalement les deux âges d'or du cinéma allemand. Alors que la réception de ces âges d'or atteste de leur fonction de représentativité culturelle allemande auprès de nos enquêtés, qui les associent « spontanément » à la catégorie de cinéma allemand, ce lien représentatif, dans le cadre de la cinématographie contemporaine, apparaît beaucoup plus distancé, voire inexistant. Ces logiques de comparaison attestent ainsi tout d'abord de la puissance performative des mécanismes de classicisation, de leur force évocatrice auprès des spectateurs. Avant de détailler les éléments définitoires du « Nouveau cinéma allemand » pour nos enquêtés, il s'agit avant tout de questionner leur rapport initial à la catégorie plus générale de « cinéma allemand », afin de déterminer les mécanismes présidant à sa transformation en tant que « genre dont on parle », et déterminer la place de la production contemporaine au sein de cette catégorie.

⁸⁹⁰ *Ibid*, p. 152

Comme l'expose Esquenazi, ce travail sur le genre peut alors être associé à celui sur les stéréotypes : « *Des processus de sélection, de combinaison et de décodage conduisent le lecteur à faire apparaître ces stéréotypes et à y appuyer son interprétation* »⁸⁹¹. Il indique notamment que la « *nationalité du produit peut aussi jouer un rôle générique, comme dans l'expression "série américaine"* », et ainsi participer de cette étude croisée entre genre et stéréotypes. Les enquêtés associent en effet souvent le cinéma d'Outre-Rhin à « l'expressionnisme allemand », ou au « cinéma d'auteur de Fassbinder, de Wenders etc », sans avoir nécessairement vu les productions rattachées à ces mouvances filmiques, ni même parfois connaître leurs caractéristiques désignées. Victor par exemple indique « *connaître* » les « *films expressionnistes allemands* ». Il se présente par ailleurs lui-même comme « *cinéphile passionné depuis peu de temps* », et a développé à cet égard une connaissance encyclopédique de l'histoire du cinéma. Il est ainsi capable de citer les représentants de l'expressionnisme allemand, et s'est documenté à leur sujet car ce sont des « *classiques* », mais il admet ne pas saisir la signification du terme « *expressionnisme* ». Il cite de même les cinéastes du deuxième âge d'or comme représentants du cinéma allemand :

« *Je connais d'autres films allemands, mais c'est vrai que je n'en ai jamais vus. Donc par exemple les films expressionnistes. Je ne les ai pas vus. Et d'ailleurs, je me suis toujours demandé pourquoi "expressionniste". Je n'ai jamais vu M le maudit, ni Metropolis... Mais j'en ai entendu parler. En fait, j'ai lu sur eux. J'ai lu des bouquins. Ça m'attire clairement. Tout le cinéma m'attire ! Donc voilà ce que je connais du cinéma allemand. Pareil, je n'ai jamais vu L'ange bleu avec Marlene Dietrich. Je sais que ce sont des classiques. Je sais qu'il y a Fassbinder aussi non ? Mais je n'en ai pas vu non plus. Il y a Fassbinder, Werner Herzog, Schlöndorff... Je ne les ai pas vus, malheureusement.* » [Victor, 21 ans, Etudiant, Ivry-sur-Seine (94)]

Les noms des réalisateurs, des acteurs, des mouvances, s'ils sont alors populaires en tant que représentants du cinéma allemand, et reconnus en tant que, précisément, « allemands », ne sont cependant pas systématiquement populaires en tant qu'objets filmiques réellement visionnés, concrétisés par la rencontre filmique. Marx nous indique ainsi ne pas se rappeler avoir vu les films de Fassbinder ou Wenders, ou simplement en avoir « entendu parler » au sein de la rumeur cinématographique :

« *Je sais qu'il y a Fassbinder aussi... Enfin Fassbinder et Wim Wenders, je ne sais pas si on en a juste beaucoup parlé, ou si je les ai vraiment vus. Et aussi Le tambour, ça me dit quelque chose... Mais je crois que je ne l'ai pas vu.* » [Marc, 42 ans, Physicien, Marc, 42 ans, Physicien, Saint-Cyr la rivière (91)]

⁸⁹¹ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 18

La présence de ces représentants du cinéma de patrimoine au sein des visions du monde individuelles, lorsque leur teneur formelle et/ou thématique est en réalité inconnue, atteste alors de l'efficacité représentative des désignations « officielles » et réifiées des « âges d'or » du cinéma allemand. Cette connaissance de la germanité filmique « classique », parfois inconsistante et insignifiante car non concrétisée, reflète le biais classificatoire « national » opéré par le processus de patrimonialisation cinématographique. Alors même que la nationalité filmique apparaît comme un critère secondaire, voire anodin au sein des pratiques cinématographiques, le phénomène de classicisation s'opère majoritairement autour de ce même critère de nationalité. Cette référence à l'origine filmique – « expressionnisme allemand », « réalisme poétique français », « comédie à l'italienne », « films noirs américains » etc – oriente alors la réception *a posteriori* de ces objets filmiques. Ils mettent en effet l'accent d'une part sur leur appartenance à un courant collectif – désigné par des codes et des thématiques à la fois plus précis et plus restreints que ceux détectés par la perception individuelle profane –, d'autre part sur leur origine nationale et leur caractère représentatif de leur pays de production.

Brice nous explique ainsi que le caractère de « *classiques* » des films expressionnistes les reliait « à la base » à leur germanité, en indiquant que lui-même relie très peu de films à la catégorie de « *cinéma allemand* », mais que dans le cas précis de ces « *classiques* », cette catégorisation est un allant-de-soi naturalisé appartenant aux horizons d'attente, elle participe de la culture cinématographique commune. Il précise que cette catégorisation germanique est « *objective* », « *indépendante de lui* » :

« *Les films muets en noir et blanc, je savais que c'était des films allemands. Des classiques. Mais je savais à la base que c'était des films allemands... Et il y a peu de films que je considère allemand. Très peu. Bon les expressionnistes c'est comme ça, parce que de toute façon on me l'a toujours dit. C'est indépendamment de moi. On m'a dit : "Ça, c'est du cinéma allemand", "Ça c'est du cinéma russe des années...". Voilà, moi je ne peux pas avoir une vision objective la dessus, parce que de toute façon on me l'a dit. C'est comme lorsqu'on m'a dit : "Ça, c'est la nouvelle vague". Donc ok, c'est comme ça.* » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Cette hétéronomie de la catégorisation allemande des films de patrimoine correspond alors, au niveau spectatorial, à l'acquisition du caractère de représentants culturels allemands de ces filmographies exposé au sein de la sphère d'exportation. Cette acquisition est également réifiée auprès des spectateurs, comme en témoignent les propos en termes d'extériorité de Didier et Fabien, qui évoquent un « *genre de référence* » :

« *On a parlé "d'expressionnisme allemand", ce n'est pas moi qui a inventé le mot. Donc je sais que ces films sont allemands, forcément, et qu'ils correspondent à une période historique de l'Allemagne.* » [Didier, 63 ans, Employé de bureau retraité, Vanves (94)]

« Il y a le cinéma expressionniste allemand aussi, de la première moitié du XX^{ème} siècle. C'est un truc de référence ça : l'expressionnisme allemand, c'est un genre de référence. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17^{ème}]

Le spectateur est alors plus ou moins influencé par cette pré-catégorisation extrinsèque, qui réduit la part de son interprétation subjective au sein des catégorisations indigènes, comme l'expose Brice. Ce mécanisme hétéronome est notamment saisissable, au sein de nos entretiens, par le biais de discours construits et argumentés par rapport au cinéma de patrimoine. Ce caractère organisé et affirmé s'accompagne de plus d'une concordance de contenu entre ces définitions spectatorielles et les définitions expertes de la sphère cinématographique. Victor, qui n'a jamais vu un film expressionniste, est ainsi tout de même capable de citer les caractéristiques des films de Fritz Lang, et le désigne comme une « parabole de la République de Weimar », reproduisant les discours en termes d'homologie historique autour du cinéma allemand :

« J'ai entendu dire que Fritz Lang... Donc c'est les années 20-30... J'ai entendu dire que c'était un peu un révolutionnaire à l'époque. Un des premiers à introduire des effets spéciaux très originaux, au niveau visuel. Et c'était un peu une parabole, aussi, de la société... de la république de Weimar, non ? » [Victor, 21 ans, Etudiant, Ivry-sur-Seine (94)]

Les propos recueillis par rapport à la germanité filmique comme genre dont on parle peuvent alors s'apparenter à une récitation de ces discours extérieurs, par rapport auxquels les enquêtés se sont renseignés et qu'ils ont *in fine* intégré au sein de leurs visions du monde sous une forme plus ou moins figée. Le caractère hétéronome de ces visions du monde est au demeurant parfois dévoilé, voire souligné par les enquêtés eux-mêmes, qui exposent leurs définitions filmiques sous le mode du discours rapporté, puisque Victor indique que sa connaissance des films expressionnistes provient des *Cahiers du cinéma*. Ces discours « repris », mais que les enquêtés s'approprient selon des modalités plus ou moins autonomes, s'apparentent à des « recettes », pour reprendre les termes de Schütz qui, tout en réduisant la part d'interprétation subjective, la guide, la complète et la pondère. Le spectateur se transforme en « demi-expert »⁸⁹² par le biais du développement de la culture de masse, comme l'expose Benjamin, car le dépassement du rapport culturel à l'objet artistique favorise un rapprochement de cet objet qui « transforme chaque spectateur en expert »⁸⁹³.

⁸⁹² Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art... op cit.*, p. 46

⁸⁹³ *Ibid*, p. 55

La popularisation et la diffusion du cinéma de patrimoine semblent ainsi opérer une pondération renforcée du critère de nationalité au sein des critères de perception filmique individuelle *a priori* : le spectateur est davantage incité à considérer les films « classiques » sous l'angle de leur nationalité, celle-ci participant souvent de la désignation même des courants cinématographiques. La nationalité filmique, lors de sa patrimonialisation, acquiert ainsi un statut de « genre dont on parle ». Cette acquisition, nous l'avons évoqué, ne signifie pas nécessairement que ce genre « dont on parle » *a priori* se métamorphose en genre « perçu » *a posteriori* par le spectateur. Ce dernier n'accorde pas automatiquement de signification à cette nationalité filmique, connue et reconnue mais pas toujours éloquente.

Manon nous indique ainsi que si elle « sait » que *Le dernier des hommes* de Murnau (1924)⁸⁹⁴ est un film allemand, son universalité ne le désigne pas pour elle comme un « *film allemand* », mais simplement comme un « *film de nationalité allemande* ». Cette différence perçue indique que la germanité filmique ne renvoie ici pas à l'Allemagne, mais à une simple information juridique :

« Il a quelque chose d'universel quand même, Murnau. C'est pareil : tu ne sais pas trop où ça se passe, et puis tu t'en fiches. Ce que tu as besoin de savoir, c'est que c'est un gars qui travaille dans un hôtel de luxe, et qui rentre chez lui dans son quartier pauvre, et qui se fait licencier. Donc pour moi ce n'est pas un film allemand, disons qu'il est de nationalité allemande. » [Manon, 28 ans, Intermittente du spectacle, Paris 20ème]

Le genre dont on parle renvoie bien ici à un « objet abstrait », comme l'expose Ethis : son seul but est « *de circuler dans nos échanges communicationnels langagiers avec une valeur "économiquement stable"* »⁸⁹⁵. La popularité des mouvances, des noms et des protagonistes cinématographiques ne correspond ainsi pas nécessairement à la popularité des objets filmiques liés à ces différentes instances. Le patronyme de Fassbinder, par exemple, est souvent cité, il constitue une forme de médiation entre le cinéma allemand et le public français, mais le contenant de ses films est souvent ignoré. La popularité filmique se décompose alors ici selon plusieurs modalités : la popularité nominale se distingue de la popularité effective des objets filmiques : un film peut être connu par un grand nombre de spectateurs tout en n'ayant pas été réellement visionné. Cette distorsion entre ce que nous pourrions nommer popularité « potentielle », c'est-à-dire présente en germe dans les discours, et popularité « réelle », c'est-à-dire liée à une pratique de visionnage concrète, révèle ainsi le

⁸⁹⁴ *Le dernier des hommes* (*Der letzte Mann*) – 1924 – Friedrich Murnau – Drame. N.B. : Le film relate l'histoire de la déchéance sociale d'un portier d'un hôtel berlinois qui, jugé trop âgé, est affecté à l'entretien des toilettes. Il tente de dissimuler cette déchéance auprès de son entourage et de son voisinage, mais sa supercherie est dévoilée, et son humiliation renforcée.

⁸⁹⁵ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 54

poids de la rumeur cinématographique. Un objet cinématographique peut, en ce sens, acquérir un statut de phénomène populaire discursif avant d'accéder au statut effectif de film populaire⁸⁹⁶.

Les productions allemandes entretiennent ainsi différents types de médiation populaire avec le public français, que l'on pourrait classer selon une échelle oscillant d'un type de popularité en puissance, potentielle, à un type de popularité en acte, réelle. La mention fréquente, par nos enquêtés, des titres et des trames du Nouveau cinéma allemand – même si ses films n'ont pas forcément été vus – atteste ainsi d'un renforcement de la popularisation potentielle – sinon effective – de ce cinéma d'Outre Rhin. Ce dernier, cependant, est rarement directement appréhendé, nous l'avons vu, sous l'angle de sa germanité, même lorsque les objets filmiques ont été réellement visionnés.

Le « Nouveau cinéma allemand », en tant qu'unité discriminante, fait moins sens pour les enquêtés que le cinéma de patrimoine, pourtant moins visionné mais perçu comme plus cohérent. Ce paradoxe, qui découle en partie, nous l'avons vu, des mécanismes de patrimonialisation, résulte également d'une logique intrinsèque à la perception individuelle. La connaissance accrue d'un objet et de ses multiples facettes ne facilite pas sa description phénoménologique, mais peut au contraire l'entraver en accentuant sa complexité au regard des visions du monde individuelles. Kracauer expose cette contradiction par le biais du « *principe d'économie mentale* » : « *Le fait que le surcroît d'intelligibilité entraîne une diminution de l'information est un cas spécial du "principe d'économie mentale" qui semble régir notre univers social et intellectuel* »⁸⁹⁷. Facultés heuristiques et facultés compréhensives ne se développent ainsi pas nécessairement dans la même direction : l'accumulation de connaissances par rapport à une filmographie peut freiner sa compréhension, car l'immersion partielle au sein d'un phénomène culturel dévoile sa polysémie et sa plurivocité, et freine d'autre part la distanciation nécessaire à une compréhension *a minima* cohérente et homogénéisée de ce phénomène.

Une meilleure connaissance d'un mouvement cinématographique peut ainsi soit favoriser sa description positive, soit la freiner selon ces mécanismes de multiplication de points de vue. L'analyse de nos entretiens indique ainsi que paradoxalement, il est souvent

⁸⁹⁶ Presque tous nos enquêtés, par exemple, ont entendu parler de *La Chute*, et connaissent son sujet. Tous ne l'ont cependant pas vu, soit par choix affirmé, refus moral, soit par manque d'opportunités de visionnage ou omission. La rumeur cinématographique, même si elle est attractive, ne constitue pas nécessairement une raison d'agir.

⁸⁹⁷ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, *op cit.*, p. 195

plus facile pour les enquêtés de décrire un objet cinématographique peu familier, éloigné et « étranger » que de caractériser une filmographie à laquelle on est accoutumé, habitué et dont on a visionné de nombreux représentants. Certains de nos enquêtés sont ainsi à même de proposer un portrait de cinématographies étrangères peu visionnées – « le cinéma asiatique », « le cinéma sud-américain » – mais signalent leur indétermination en ce qui concerne le cinéma français par exemple, à la fois trop coutumier et trop assimilé pour pouvoir faire l'objet d'une description unifiée.

Damien évoque ainsi une difficulté à « *s'analyser soi-même* », « *parce qu'on est environné* », tandis que François parvient à décrire le cinéma israélien comme un « *cinéma militant* », mais indique qu'il ne peut catégoriser le cinéma français parce qu'il est trop familier, qu'il appartient au cercle du monde-de-la-vie quotidien. Son caractère non exotique, en ce sens, bloque sa catégorisation :

« *Je vais avoir du mal à définir le cinéma français, parce qu'en fait c'est un peu comme les gens qu'on connaît : on a du mal à juger parce qu'on fait tous parti du même monde, et finalement on ne se voit plus. On se connaît mais... Par exemple je pourrais dire du cinéma israélien que c'est un cinéma militant, ou du cinéma iranien. C'est soit il est complètement inféodé au pouvoir, et il est incolore, soit il est tourné à l'étranger par des metteurs en scène maudis dans leur pays et ils sont revendicatifs.* » [François, 48 ans, Informaticien, Melun (77)]

Cet écart entre aptitudes heuristiques, compréhensives et descriptives permet également de saisir la contradiction apparente entre les discours des spectateurs interrogés. Alors que certains enquêtés ont visionné très peu de films allemands contemporains, ils fournissent tout de même une description subjective assurée du Nouveau cinéma allemand. Tandis que d'autres, qui ont pourtant davantage d'expériences en ce qui concerne cette filmographie, ne parviennent pas à en déduire une unité cohérente, ou bien se refusent à amalgamer et à regrouper sous une même « étiquette » des entités qu'ils considèrent indépendantes les unes des autres. Anne, qui n'a vu que *Good bye Lenin !*, décrit ainsi le cinéma allemand comme « *historique* » et « *autocritique* », tandis que Anne-Marie, qui a visionné les principaux divertissements de qualité sortis en France, mais aussi les films de l'École de Berlin – notamment *Le bois lacté*, *Marseille* et *Contrôle d'identité*, se refuse à élaborer une catégorisation en termes de germanité contemporaine. La formulation d'une cohésion homogène lui apparaît alors factice, et le « Nouveau cinéma allemand », en tant qu'expression idiomatique, ne fait pas sens individuellement.

Ainsi l'absence de description affirmative et positive d'une cinématographie par certains de nos enquêtés est contradictoire : elle renvoie soit à un déficit cognitif et référentiel,

soit au contraire à une familiarité trop importante contrariant la prise de distance nécessaire au geste définitoire. La référence au cinéma de patrimoine traduit en partie la nécessité de cette prise de distance, qui revêt un double caractère heuristique. En effet ce référencement permet d'une part d'établir un discours cognitif par rapport à ce cinéma en lui-même, et d'autre part de contrevenir à la contemporanéité du Nouveau cinéma allemand en en proposant une définition *ex-negativo*, comparativement aux catégories antérieures de la germanité filmique connue. L'interfilmicité élaborée par nos enquêtés autour de la nationalité filmique, participe alors de leur quête de sens réflexive autour de la classification du cinéma allemand contemporain.

IV.1.1.3) Nouveau cinéma allemand et patrimoine filmique : comparaisons spectatorielles

Ainsi, lorsque cette connaissance du cinéma allemand « classique » dépasse le cadre formel et factuel et que les enquêtés rattachent effectivement un contenu et une signification à cette germanité filmique patrimoniale – soit parce qu'ils ont visionné ces films, soit parce qu'ils ont été documentés à leur sujet – ils sont alors généralement en mesure de caractériser le Nouveau cinéma allemand par le biais des points communs et des différences qui le relient à ce cinéma de patrimoine. Le Nouveau cinéma allemand serait, tout comme l'expressionnisme et le Jeune cinéma des années 1970, un cinéma introspectif, sérieux, et lent, mais désormais dense et prenant, émotionnel, plus accessible et consensuel.

Les films du Jeune cinéma, surtout, sont apparentés à des films « *durs* », comme l'expose Didier, qui se rappelle « *du gamin du Tambour qui criait* ». Ils sont alors « à l'antipode des films drôles », pour reprendre l'expression d'Yvonne, « *trop difficiles* » et, en ce sens, non attractifs par rapport à la catégorie même du cinéma allemand :

« *C'était des films d'adulte. Et ce n'était pas rigolo du tout ! C'était aux antipodes du film hollywoodien, c'était aux antipodes du film drôle... Ca parlait beaucoup, les personnages s'expliquaient beaucoup de choses... Du coup, ça ne m'a pas donné tellement envie de voir des films allemands. En tout cas, pas à cette époque.* » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

Cette impression d'un cinéma allemand « difficile » et « dur », si elle persiste au sein des discours de certains de nos enquêtés, semble désormais cependant réévaluée en termes d'ouverture, de « *lumière* » pour reprendre les termes de Fabien :

« *Le cinéma allemand, maintenant, ce n'est pas sinistre glauque. C'est noir, c'est tragique, mais il y a de la lumière dedans. Fassbinder, il n'y a avait pas de lumière.* » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

Anne-Marie compare ainsi les films des années 1970 au cinéma contemporain en indiquant que la « chape de plomb sociale » reflétée par les films de Fassbinder ne se ressent plus dans les films contemporains, moins « *plombants* ». Elle relie cette forme de légèreté au renouvellement générationnel et au détachement des réalisateurs par rapport à une forme de responsabilité, rejoignant en cela les analyses du Nouveau cinéma en termes de hiéroglyphe d'une Allemagne « décomplexée » :

« *Et puis les films de Fassbinder, il y a une pesanteur terrible quand même, dans ces films-là. Une pesanteur sur la société, une espèce de chape, comme ça... Un manque de liberté en fait. On le sent, dans les films de Fassbinder. Maintenant, dans les films allemands, il y a quelque chose qui ne plombe pas direct le sujet, avec quelque chose dont le réalisateur, ou les gens qui vont le voir, ne sont pas responsables directement.* » [Anne-Marie, 60 ans, Retraitée, Paris 5ème]

Cette analyse en termes de « déresponsabilisation » du cinéma allemand souligne ainsi que le cinéma allemand contemporain est appréhendé comme plus consensuel que son aîné, moins « *contestataire* » pour reprendre les termes de Didier :

« *Il me semble que le cinéma allemand actuel est moins contestataire qu'il l'a été. Il se réfère moins à des situations révolutionnaires que les précédents.* » [Didier, 63 ans, Employé de bureau retraité, Vanves (94)]

L'interfilmicité entre le cinéma de patrimoine révèle cependant chez certains enquêtés des constantes, notamment autour de la « *lenteur* » des films allemands, repérée tant au niveau des films de patrimoine que des films contemporains. Cette lenteur perçue est notamment soulignée par Julia, qui la mentionne alors comme l'un des éléments principaux de sa catégorisation du « cinéma allemand » comme genre perçu, tout en s'excusant de son « *racisme* » envers ce dernier :

« *La Vie des autres, c'est lent. D'ailleurs, je me demande un truc... Il y avait un film que j'avais vu, un vieux film en noir et blanc, M le maudit. M le maudit, par exemple, ça aussi j'ai trouvé ça long aussi. L'histoire, on pourrait la mettre en... En une heure, on peut conclure quoi ! Surtout à la fin, le moment où il fait son monologue, moi j'ai passé en accéléré. Parce qu'il parle trop ! Tout ça pour dire : "Je suis innocent, je suis fou, c'est la schizophrénie". Pourquoi faire long quand on peut faire court. Je suis désolée si je suis raciste ! (rires). Les films allemands, leur spécialité, c'est que c'est lent... Même Derrick... C'est toujours ça qu'on a en tête.* » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

Son interprétation des films récents, en ce sens, semble guidée *a priori* par cet horizon d'attente et cette expérience préalable du « genre allemand ». Elle analyse ainsi une scène de *Good bye Lenin !* par rapport à cette lenteur perçue. Les films allemands ne vont alors pas « *droit au but* » :

« *Good bye Lenin !, ça me fait penser à quelque chose : je revois une scène où le fils est devant la fenêtre, filmé de dos, et la caméra reste là. Normalement, c'est : ok, tu le*

montres, et tu passes à autre chose. Là non, on reste... Et ça, c'est chiant et c'est long. Et c'est ça qui me reste en tête quand on me dit : "les films allemands". Ça ne va pas droit au but. » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

En outre le cinéma allemand continue à être marqué par une perception en termes de dureté et de sévérité, bloquant son appréhension en termes de cinéma attractif. Diane évoque ainsi son « cliché » d'un cinéma allemand dépressif et déprimant qui tend à freiner son désir spectatorial :

« C'est-à-dire que les films allemands sont rarement... En tout cas ceux sur lesquels je tombe, ils sont rarement drôles. Et comme moi... Mais comme ça, de moi-même, je vais avoir du mal si je vois : "Martina, 14 ans, se remet de la relation incestueuse avec son beau-père". C'est un cliché que j'ai sur le cinéma allemand, je le sais... Mais je ne m'inflige pas ça à moi-même. » [Diane, 45 ans, Secrétaire, Arrancourt (91)]

Les « clichés » perçus par rapport au cinéma allemand tendent ainsi à être énoncés dans l'optique de la typologie de la mise entre guillemets d'Umberto Eco. Les spectateurs interrogés soulignent souvent eux-mêmes le caractère stéréotypique de leur catégorisation du cinéma allemand comme genre. Leurs discours de légitimation par rapport à ces clichés indiquent cependant, comme l'expose Ruth Amossy, qu'il s'agit avant tout de s'intéresser non pas aux stéréotypes en eux-mêmes, mais à leur mode d'énonciation⁸⁹⁸. Si les propos de nos enquêtés dévoilent ainsi certains lieux communs par rapport au cinéma allemand, ces lieux communs sont cependant fréquemment revalorisés dans le cas du cinéma contemporain. L'exemple le plus paradigmatique de ce réinvestissement actif d'anciens clichés concerne la mention fréquente de la figure audiovisuelle de Derrick, qui intervient comme point de comparaison « repoussoir » par rapport au Nouveau cinéma allemand. Les enquêtés soulignent ainsi fréquemment la « bonne qualité » de la production contemporaine, qui contrasterait avec l'image « cheap » et peu attractive de Derrick. Ces propos rejoignent alors les logiques productives et exportatrices favorisant un dépassement de la perception dichotomique du cinéma allemand en termes de cinéma d'auteur intellectualisé d'une part et production de mauvaise qualité d'autre part. La circularité de la rhétorique d'un renouveau qualitatif s'applique ainsi ici à la sphère spectatorielle.

Brice indique ainsi que pendant longtemps, cette « image à la Derrick », « vieillot » bloquait son « envie » de films allemands, et souligne alors une nette amélioration, selon lui, de la qualité des films allemands :

« Au niveau de leurs films, je trouve qu'il y a une bonne qualité. Avant, c'est clair que je serais moins allé voir un film allemand. ... Avant, bon, le cinéma allemand c'était un peu

⁸⁹⁸ Cf Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, op cit.

“Derrick” pour les gens quoi ! C’était surtout au niveau de l’image. Tout le monde disait : “Il y a une image à la Derrick”. Ce n’était pas Derrick en tant que tel, mais il y avait une image passée... Tu voyais un film, tu te disais : “Ah, c’est allemand !”. C’est vrai ! Il y avait un truc cheap dans l’image. Il faut dire ce qui est ! C’est une image qui est restée, pour moi aussi. Et avant, quand je voyais un truc allemand, je trouvais que ce n’était pas terrible... les années 80-90, ça me paraissait très vieillot par rapport à ce que je voyais ! Du coup on n’était pas très sensibilisés au cinéma allemand. » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Il mentionne alors *L’expérience* (2001)⁸⁹⁹, film de Oliver Hirschbiegel, le réalisateur de *La Chute*, comme un élément déclencheur de son envie de cinéma allemand, car la qualité du film lui aurait permis de dépasser cette perception d’un cinéma allemand démodé et lent. Le film relate une expérience comportementaliste impliquant des jeux de rôles entre de « faux » prisonniers et de « faux » gardiens de prison, afin de tester les mécanismes de l’autorité. La recherche, cependant, dégénère rapidement :

« Je trouve qu’ils se sont bien redressés ! En 10 ans ou 15 ans. A partir de 2000. J’ai vu surtout *L’Expérience*, au début des années 2000, j’avais trouvé ça super, et je me suis dit : “Tiens, la prochaine fois qu’il y aura un film allemand, j’irai le voir”. Parce qu’avant, pour moi, c’était : “C’est bon, laisse tomber”. En fait moi c’était : c’est allemand, donc ça va être cheap. C’était vraiment l’image que j’en avais : ça va être cheap, on va se retrouver avec un truc un peu vieillot. Quand j’ai vu le film, je me suis dit : “Ah non en fait c’est bien, ça a changé !” » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Pauline, quant à elle, mentionne *La Vie des autres* comme une « bonne surprise », le signe pour elle que le cinéma allemand était désormais capable de proposer des films de qualité en salle. La présence récente du cinéma allemand en France fait alors émerger pour elle cette catégorie en tant que catégorie sémantiquement existante, puisqu’elle indique qu’avant les années 2000, ce cinéma n’existait même pas au sein de ses visions du monde :

« En fait, pour être honnête, c’était un retour à... c’était une bonne chose de découvrir ce que le cinéma allemand pouvait faire actuellement. Pouvait donner au cinéma. Dans les salles... Et ça, c’était une bonne surprise quoi. C’était vraiment une belle surprise. Mais je pense que ça m’a peut-être encore plus bluffée par le fait que je n’en ai peut-être pas vu des masses, et que c’était peut-être une découverte du cinéma allemand. Mais c’est vrai qu’au début des années 2000, je n’avais jamais considéré la question du cinéma allemand. Et puis tout d’un coup, en l’espace de quelques années, il y a eu quand même des films qui se sont bien démarqués. En fait, ce que je pourrai dire, c’est : “Oui, il y a un cinéma allemand.” Alors que je n’y pensais pas spécifiquement il y a quelques années. » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d’études, Les Lilas (93)]

Elle compare alors elle aussi le cinéma allemand contemporain à Derrick, mais « en bien », indiquant dans le même temps que cette référence tutélaire tend à se réifier en tant que qu’élément essentiel de la caractérisation du genre cinématographique allemand. Ses propos témoignent ainsi à la fois de la prégnance d’une image « lente » de la germanité filmique, tout

⁸⁹⁹ *L’expérience* (*Das Experiment*) – 2001 – Oliver Hirschbiegel – Thriller

en soulignant une revalorisation de cette lenteur et son intégration au sein d'une « *identité cinématographique allemande* » perçue, reflétant une densité et un impact fort. Le cinéma allemand contemporain, en ce sens, est valorisé pour son caractère marquant et éloquent :

« *En tout cas, ce qui est sûr, c'est que les acteurs... Je vais dire une chose que tout le monde a dû dire, mais... c'était vraiment des acteurs à la Derrick, mais en bien ! De vrais acteurs. A la Derrick, c'est-à-dire que ce sont souvent des pièces, avec des gens, et ils ne bougent pas beaucoup... Mais sinon, ce sont des gens qui vont être posés, assis, à discuter. Et en quoi pour moi c'est Derrick, c'est parce que Derrick, c'est quand même... c'est un truc de flic, mais c'est super lent ! Et là, dans ce film, il y a aussi cette sorte de lenteur, qui est aussi caractéristique de... ce que je pense être allemand, dans l'identité cinématographique de ces films. Assez sobre, mais dont l'impact est assez fort.* » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d'études, Les Lilas (93)]

Les propos de Nicole témoignent alors également d'une revalorisation du cinéma allemand en tant que genre dont on parle *potentiellement* attractif. Elle indique un a priori négatif par rapport à ce cinéma, qui se serait « débloqué » lors du visionnage de *La Vie des autres*, et qui l'aurait alors incité à demeurer attentive au cinéma allemand – sans pour autant que cette velléité ne débouche systématiquement sur une pratique concrète :

« *La Vie des autres, ça m'a surtout donné envie de voir d'autres films allemands. Je me suis dit : "Ah ben oui, ce n'est pas si mal que ça !" Alors est-ce que je suis allée voir des films, ça c'est encore autre chose, mais quand je vois l'annonce d'un film allemand, je me dis : "Tiens, j'irai le voir". Mais après, je ne le fais pas forcément. En tout cas les films récents que j'ai vus m'ont marquée. Ça m'a donné envie de voir autre chose.* » [Nicole, 32 ans, Secrétaire, Paris 20ème]

Ce caractère accessible du Nouveau cinéma allemand est également mentionné par les enquêtés lorsqu'ils le comparent aux autres cinématographies étrangères. Le lien entre cette accessibilité perçue et la nationalité filmique se déploie alors à deux niveaux. Elle questionne d'une part le rapport établi par les enquêtés entre proximités spatio-géographiques des pays de production filmique et possibilités heuristiques de description des cinématographies issues de ces pays ; et interroge d'autre part la revalorisation de la catégorie indigène du cinéma « populaire » dans le cadre des cinématographies étrangères. Cette double exploration s'inscrit en outre ici dans le cadre de l'appréhension spectatorielle des filmographies minoritaires : nous verrons en quoi l'appartenance du cinéma allemand à cette catégorie de cinéma minoritaire conditionne son appréhension même en tant que cinéma étranger.

IV.1.2) Le cinéma allemand et ses doubles étrangers : vers une spécialisation historique

IV.1.2.1) Le parallèle hollywoodien : une germanité filmique modeste et discrète

Le Nouveau cinéma allemand est ainsi à la fois plus proche, plus accessible que certaines cinématographies lointaines : celles-ci sont présentées comme plus exotiques car reflétant des tendances et des codes sociaux plus éloignés, plus différents que ceux du cinéma allemand, *in fine* assez proche du cinéma français. Cependant le lien, une fois encore, entre facultés heuristiques et descriptives en ce qui concerne le cinéma étranger n'est pas direct. Il apparaît parfois plus aisé de décrire une cinématographie lointaine, peu connue, précisément parce qu'elle est plus distante qu'un cinéma plus proche, plus familier et ainsi plus équivoque. Le *hic et nunc* de l'altérité et ses délimitations spatio-temporelles sont, ici encore, re-questionnés et redéfinis par les enquêtés.

Le cinéma considéré comme « vraiment » étranger est alors assimilé aux cinématographies inaccoutumées, inhabituelles, auxquelles leur rareté même confère leur caractère d'originalité et d'étrangeté. Le terme « étranger » retrouve ici sa polysémie intrinsèque : il désigne à la fois une filmographie insolite, « étrange », différente, et un cinéma méconnu, situé en dehors des critères de familiarité. Le cinéma allemand, en ce sens, peut être doublement étranger : il est à la fois exotique et inexploré, dépaysant et atypique, mais s'apparente également à cette familiarité « connue ». Nous retrouvons ici l'analyse développée par Georg Simmel dans son analyse de la figure de « l'étranger » : si j'évoque l'étranger en tant qu'étranger, c'est qu'il m'est familier. Les peuples trop éloignés de mon quotidien ne font même pas partie de mon univers : ils n'existent pas au sein de mes visions du monde. Ils ne sont pas, en ce sens, des étrangers : Simmel définit l'étranger comme une forme sociale, un Autre à la fois lointain et proche. Il prend l'exemple fictif des habitants de Sirius :

« Les habitants de Sirius ne sont pas exactement des étrangers pour nous, du moins ne le sont-ils pas dans le sens sociologique du terme tel que nous sommes en train de l'analyser. En ce sens, ils n'existent pas du tout pour nous : ils sont au-delà de la distance et de la proximité. L'étranger est un élément du groupe lui-même, tout comme le pauvre et les divers « ennemis de l'intérieur », un élément dont la position interne et l'appartenance impliquent tout à la fois l'extériorité et l'opposition »⁹⁰⁰.

⁹⁰⁰ Georg SIMMEL, *Digressions sur l'étranger* : Flammarion, Paris, 2004, p. 54

La médiation filmique induit ainsi un glissement sémantique *a posteriori* de la notion d'étranger, d'exotisme et de différence, redéfinie par rapport à une impression d'accoutumance et d'appartenance à un même cercle, ce que Kracauer définit comme le *in group*.

L'énonciation de dissemblances entre nationalités filmiques varie ainsi en fonction de la focale spectatorielle par rapport à cette différenciation : alors que les cinématographies asiatiques sont souvent amalgamées et présentées sous une étiquette commune, celle du cinéma contemplatif ou celle du cinéma d'arts martiaux, les cinémas européens, quant à eux, ne sont plus définis comme une unité mais par nationalités singulières. Sophie distingue ainsi par exemple les « *films asiatiques* » des films européens, beaucoup plus « *esthétiques* » selon elle et dénotant une approche des relations sociales différente des cinémas occidentaux :

« *Les films asiatiques, au niveau de la mise en scène, les personnages, ça n'a rien à voir. Il y a beaucoup de photographies, de lenteur dans les films asiatiques. Notamment dans les films coréens super chiant... Mais il y a aussi vachement de photographies. Enfin je trouve que ce n'est pas du tout la même façon d'aborder les relations entre les gens dans les films européens.* » [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13ème]

Patrice énonce aussi cette caractéristique « *esthétique* » des films asiatiques, en remarquant qu'elle permet de les différencier du reste des films proposés, parce qu'elle favorise une « *évasion* ». La catégorisation filmique en termes d'origine géographique est alors reliée à une expérience d'exotisme, de dépaysement :

« *Par exemple, on avait bien vu un film asiatique, Le secret des poignards volants⁹⁰¹, c'était pas mal ! Bon c'est assez théâtral, mais ça change. C'est beaucoup dans l'esthétique. Il y en a qui disent que c'est un peu trop dans l'esthétique, mais bon... Mais moi je trouve que ça change, justement ! Le cinéma, c'est une évasion.* » [Patrice, 53 ans, Ingénieur informaticien, Orsay (91)]

Adrien, quant à lui, souligne la « *finesse* » et la « *délicatesse* » des films asiatiques, en les opposant à la lourdeur des « *films américains* » : l'échelle de comparaison élargie permet alors de distinguer des caractéristiques spécifiques à des genres désormais continentaux :

« *Et puis ça a ce côté asiatique tout en finesse, tout en délicatesse, en subtilités. Ce n'est pas martelé comme ça pourrait l'être dans le cinéma américain par exemple. Là, c'est plus par petites touches.* » [Adrien, 30 ans, Employé administratif, Evry (91)]

Les catégorisations par rapport aux provenances géographiques s'étendent alors aux différences continentales. Les définitions *ex-negativo* du cinéma allemand s'opèrent non pas par rapport à toutes ces cinématographies étrangères, mais par rapport aux plus « connues »

⁹⁰¹ *Le secret des poignards volants (Shi mian mai fu)* – 2004 – Zhang Yimou – Action, Drame, Historique

et, *in fine*, à la différenciation entre Occident et Orient, Nord et Sud. Cette différenciation géographique est présentée comme une différence culturelle conditionnant des types de cinématographies pouvant être isolées les unes des autres.

Selon cette échelle définitoire, la sphère de définition *ex-negativo* du cinéma allemand se restreint alors principalement au cinéma occidental. La comparaison du cinéma allemand avec d'autres cinématographies ne concerne pas des cinématographies « totalement différentes », avec lesquelles on ne pourrait trouver de points communs, mais des cinématographies plus ou moins proches, semblables, avec lesquelles il est possible d'établir une liste *a priori* de points communs et de différences. Le cinéma allemand, en tant que cinéma occidental, est alors tout d'abord comparé au cinéma occidental le plus connu et le plus répandu, le cinéma américain, avant d'être comparé à ses voisins européens. Cette comparaison, nous le verrons, aboutit à une définition *ex-negativo* d'un cinéma intelligent, respectueux de ses spectateurs.

Le cinéma américain occupe une place à part au sein des discours de nos enquêtés, en tant que cinéma majoritaire sur le marché du film. Cette différenciation marquée par rapport aux autres cinématographies étrangères découle principalement de son caractère extrêmement répandu, voire hégémonique. Ainsi la prédominance sur le marché du film, l'étendue de sa présence et de sa visibilité conditionnent, selon nos enquêtés, une perception filmique en termes de familiarité et de promiscuité : le cinéma américain est si présent, voire omniprésent, qu'il n'est plus catégorisé comme cinéma « étranger ». De par sa nature commune et habituelle, il engendre une impression d'accoutumance qui, progressivement, le détache de la sphère des filmographies « étrangères ».

Kevin indique ainsi que dans un souci de diversification de sa pratique, il essaye d'aller voir des films « étrangers », qu'il isole alors des films « français », mais aussi « américains » et même « anglais », reproduisant les catégories statistiques des cinémas majoritaires sur le marché du film en France :

« J'essaye de... d'aller voir un peu des films étrangers, pour ne pas aller voir que des films français, anglais, américains. Mais j'essaye d'aller voir des films italiens, des films tchèques... » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

Sa popularité, parce qu'elle se rapporte à une série d'objets filmiques répandus, établis, est alors appréhendée par les spectateurs sous un angle péjoratif. Le cinéma américain, tel qu'il est perçu par les enquêtés, est certes populaire et accessible, mais « dans le mauvais sens du terme ». Le cinéma allemand, en comparaison avec ce cinéma, est considéré comme « moins facile », « plus intelligent », « moins manichéen », mais cependant accessible et

compréhensible. La comparaison entre les deux cinématographies révèle la vision ambiguë et contradictoire de la catégorie de « populaire » qui se présente, tel le buste du dieu Janus, comme un concept à deux têtes, deux connotations. La face négative, péjorative du populaire s'applique alors majoritairement au cinéma américain en tant que cinéma majoritaire, voire envahissant, tandis que l'accessibilité du cinéma allemand est valorisée et appréhendée sous un angle mélioratif. La popularité du cinéma américain repose également sur ses attributs consensuels, mais cette capacité fédératrice repose selon les enquêtés sur sa banalité, sa facilité, sa complaisance, ses concessions aux lieux communs et aux poncifs. Son caractère prévisible permet au spectateur de se divertir « sans danger », de se détendre en « gobant »⁹⁰² des recettes cinématographiques connues et reconnues, pour citer Anne [*« je m'affale sur le canapé et je mets mon cerveau en pause, je gobe tout ce qui passe, que des débilités américaines. »*]. En outre, alors que Manon catalogue le film américain comme une « caricature du film à gros budget, avec des effets spéciaux... », toujours dans la « surenchère », Nicole quant à elle assimile le cinéma américain à un « bourrage de crâne » jalonné de « happy ends ».

Le cinéma allemand, par rapport au cinéma américain, est considéré moins « abêtissant », plus « complexe », plus « nuancé », moins « directif ». Cette perception du cinéma allemand penche ainsi vers une conception méliorative du rapport instauré entre le public et ces filmographies. Le cinéma américain, mais aussi le cinéma français, sont souvent dévalorisés comme genres dont on parle, parce que trop « commerciaux », régis par des recettes économiques « toutes prêtes ». Les films étrangers, principalement non américains, sont perçus comme étant moins directifs, à la fois plus émancipés et plus émancipateurs par rapport aux codes et aux lieux communs cinématographiques. Encore une fois, au-delà de la perception de différences filmiques tangibles entre les cinématographies nationales, les démarcations opérantes au sein des visions du monde spectatorielles se polarisent avant tout autour du type de relation instaurée par l'objet filmique avec le spectateur : autour, *in fine*, des formes de la rencontre filmique qui conditionnent les modalités de l'expérience cinématographique individuelle.

⁹⁰² Ce terme de « gober » apparaît caractéristique des logiques de l'industrie culturelle et de la « double conscience » avancée par Adorno comme nuance à la domination de cette industrie. L'enquêtée se positionne certes en position de passivité par rapport à l'objet cinématographique, mais cette passivité ne l'empêche pas d'avoir conscience de son hétéronomie, tout en l'acceptant dans le même temps.

Ainsi le cinéma allemand en particulier, est appréhendé comme un cinéma au service du spectateur, s'adressant à ce dernier comme à une individualité émancipée. Nicole indique notamment que *La Vie des autres* n'aurait pas pu être un film américain, car il est « *plus subtil, moins direct* », tandis que les films américains sont « *un peu téléphonés : on sait tout de suite ce qu'il va se passer* ».

Cette perception, nous l'avons vu, est en partie liée à la structuration du marché du film, qui en minorant les cinématographies étrangères – en dehors, donc, de la cinématographie américaine – leur confère par la même des attributs mélioratifs de rareté, de qualité et de confidentialité. Le discours de nos enquêtés, s'ils évoquent rarement la catégorie « art et essai » – qui ne fait souvent pas sens en tant que telle au sein des visions du monde individuelles – expose cependant des caractéristiques similaires en termes de définition cinématographique. Le cinéma allemand participerait de la diversité culturelle de par son originalité, intrinsèque à sa rareté, et proposerait une relation innovante et ouverte au spectateur, en dehors du « conventionnalisme » dominant. Les correspondances observées entre les catégorisations expertes et les catégorisations spectatorielles indigènes témoignent ainsi de la transversalité de la logique de diversité culturelle, structurée, au sein de la sphère cinématographique, autour de la logique de confidentialité et de découverte.

Ainsi, alors que la popularité du cinéma américain est, pour les spectateurs, souvent imméritée et superficielle – voire, lorsque les discours s'infléchissent vers la sphère de la morale et de l'éthique, « malhonnête » et « immoral » – la popularité *en amont* du cinéma allemand au sein de la rumeur cinématographique est, quant à elle, justifiée et fondée.

Ainsi la catégorie de « populaire », dans le cadre du cinéma étranger, est réévaluée, et tend vers une définition en termes de qualité et de confidentialité : si le Nouveau cinéma allemand est reconnu comme plus consensuel, accessible et compréhensible à un public élargi – recouvrant alors les aspects mélioratifs de la popularité filmique – il demeure associé à la sémantique de la rareté, de la confidentialité et de l'exotisme, notamment dans son rapport à la catégorie majoritaire du cinéma américain. Cette sémantique, détectée au sein des entretiens, rejoint alors la stratégie de publicisation de la sphère d'exportation et de distribution du Nouveau cinéma allemand – centrée, nous l'avons vu, autour de la logique du « bon plan confidentiel » [*Geheimtipp*] –, et favorise l'instauration d'une plus-value par rapport à cette même catégorie de « populaire ».

Le cinéma allemand, comparé au cinéma américain, est alors très rarement considéré comme un cinéma « à gros budget », à un cinéma produisant des blockbusters onéreux

typiques du cinéma américain, et déployant des moyens techniques dispendieux – effets spéciaux, décors et costumes somptueux etc – mais à un cinéma modeste et discret, redéployant ainsi la sémantique de la confidentialité vers celle de l'intime, de la simplicité, de la sobriété. L'accessibilité perçue du Nouveau cinéma allemand ne correspond ainsi pas immédiatement aux attributs les plus évidents du « grand public », ce-dernier étant souvent associé par les spectateurs à ces « gros » films proposant une « débauche » de moyens visuels et techniques. Cette catégorie la plus « évidente » du grand public est alors principalement associée au cinéma américain ; ainsi qu'au cinéma asiatique, dont les spectateurs soulignent la capacité à produire de « grandes fresques historiques » visuellement marquantes, nécessitant un budget très conséquent. Cette appréhension d'un cinéma asiatique populaire et grand public – et, en outre, doté d'une plus-value exotique – est véhiculée d'une part par l'image d'exubérance bollywoodienne ; d'autre part par l'opulence des fresques historiques chinoises ; et enfin par la notoriété du cinéma d'action et d'art martiaux de Hong-Kong. Or la définition du cinéma allemand par les spectateurs exclut toutes ces catégories populaires axées sur l'éclat et le faste visuel, la beauté des images et de la cinématographie, pour se centrer sur son apparence *a contrario* modeste, « sans esbroufe ».

Eloïse souligne ainsi que les films allemands sont « *plus fins* » que les films américains, centré sur « *l'esbroufe* », tandis que Brigitte souligne que les films allemands sont « *plus subtils* ». Selon elle, les films allemands récents n'auraient pas pu être américains, de par leur « *manière d'aborder les choses* » :

« Ces films, ils n'auraient pas pu être américains par exemple. Ça ne correspond pas du tout à l'état d'esprit américain. Ils n'ont pas la même façon d'aborder les choses du tout. Je suis désolée de le dire, mais la façon allemande d'aborder les choses me paraît plus fine. Plus subtile... Sans vouloir faire de... Mais bon, on est bien obligé d'émettre un jugement à un moment ou à un autre. Je ne sais pas, ça me paraît plus subtil, la manière d'aborder les choses. » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Pour les spectateurs, un « blockbuster allemand » apparaît ainsi comme un non-sens sémantique, un genre inexistant, absurde. Cette interprétation rejoint alors les stratégies de confidentialité élaborées autour du Nouveau cinéma allemand, et présentées par *German Films* comme un moyen d'éviter de reproduire « l'erreur » de *Cours, Lola, cours*, dont la présentation en tant que blockbuster au sein de l'espace public français aurait freiné la réception. En outre, cette image d'un cinéma allemand moins « spectaculaire » que le cinéma américain est également attestée par l'enquête de la FFA destinée à explorer l'image du cinéma d'Outre-Rhin auprès des spectateurs allemands. Les résultats de cette enquête précise en effet que le cinéma allemand est perçu par ces derniers comme « *proche de la réalité* », et

« *de qualité* », « *bien dialogué* », tandis que les films américains sont jugés « *plus spectaculaires* », « *plus axés sur l'action* »⁹⁰³. Plus généralement, cette définition en termes d'intimité et de « petits » films s'applique ainsi également aux cinémas européens minoritaires – à l'exception du cinéma anglais, souvent associé au cinéma américain. Le cinéma européen est considéré comme « moins spectaculaire », « plus calme », « plus sensible » que le cinéma américain notamment.

Franck catégorise ainsi le cinéma américain comme un cinéma manichéen, doté de « *gros effets spéciaux* », tandis que les films européens sont beaucoup moins « *spectaculaires* » et se déroulent dans « *un petit quartier* ». Il indique ainsi que cette différence perçue conditionne *de facto* son appréhension du genre d'un film *a priori* : un film « sobre » et « lent » est relié, pour lui, au cinéma européen. Il souligne cependant, selon lui, le caractère stéréotypé de sa perception, attestant alors du double discours spectatoriel en ce qui concerne les catégories filmiques :

« *C'est peut-être con, ce que je vais dire, mais si je vois un film en noir et blanc un peu lent, où il ne se passe pas grand-chose, j'aurai plus tendance à dire que c'est un film européen qu'américain. Je ne sais pas pourquoi ! Mais parce que je me dis que les Américains, ça pète dans tous les sens, il y a de la lumière, des spots... Alors que nous, on est peut-être plus à faire des films... mais qui peuvent être vachement bien aussi ! Mais des films plus sobres. On se dit : "On ne va peut-être pas tout foutre dans les pétards et on va peut-être réfléchir un peu au scénario et faire un truc qui tient la route."* » [Franck, 30 ans, Ingénieur, Paris 14ème]

IV.1.2.2) Analogies européennes : humour anglais VS sérieux allemand

D'autre part, au sein de cette famille de comparaison du cinéma européen, le cinéma allemand est isolé des autres cinématographies car il apparaît, de nouveau, exclus d'une catégorie filmique traditionnellement reliée aux catégories de cinéma populaire et grand public, à savoir la catégorie des comédies. Alors que les cinémas italien ou espagnol, par exemple, peuvent être associés au genre humoristique, le cinéma allemand, quant à lui, demeure assimilé à un cinéma plus sérieux, plus appliqué, plus grave.

Les catégorisations européennes soulignent ainsi une prégnance des archétypes nationaux : alors qu'Irène définit le cinéma italien comme très « *commedia dell'arte* », Damien, quant à lui, rapproche le cinéma espagnol de la corrida – « *c'est très « olé torero !* ». La catégorisation du cinéma anglais notamment est très fréquemment associée à « *l'humour*

⁹⁰³ Enquête disponible sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>] , rubrique « Studien und Publikationen » : « Der „deutsche Film“ unter der Lupe Akzeptanz – Image – Stärken und Schwächen » (2008) / Communiqué de presse du 20 avril 2010 relatif à la parution de l'étude, disponible sur le site du FFA [<http://www.ffa.de/>], intitulé « Le FFA publie la deuxième édition de « l'étude d'image du cinéma allemand » : plus solide dans les consciences et toujours plus populaire ».

anglais », qui se présente comme un genre dont on parle en lui-même, dont on sait bien « *qu'il est spécial* », pour reprendre les termes de Julia. Céline indique ainsi que si pour elle le cinéma allemand n'est « *pas un genre* », pas plus que le « *cinéma français* », « *l'humour anglo-saxon* » constitue un genre à part entière, qu'elle peut exprimer en tant que tel : « *je peux dire "l'humour anglo-saxon"* ».

Le genre humoristique anglais se présente ainsi comme un vraisemblable filmique réifié, qui induit un rapport au cinéma beaucoup plus « *léger* » que le cinéma allemand selon Brigitte. Elle attribue ainsi cette différence au caractère « *réel* » et historique des films allemands, soulignant ainsi que leur authenticité perçue – et construite, nous l'avons évoqué, par la sphère de production et d'exportation selon des mécanismes caractéristiques de l'industrie culturelle – les exclue *de facto* de la sphère de la légèreté et de l'humour :

« *Le cinéma anglais, c'est le côté humoristique aussi. L'humour complètement dingue, c'est ça que j'aime bien aussi chez les Anglais. L'atmosphère qu'il crée. C'est totalement différent. C'est plus léger, les thèmes sont plus légers. Les sujets sont plus légers, tout simplement. Parce que les thèmes sont de pure fiction. Alors que là, dans le cinéma allemand, ce sont plus des thèmes réels. Tu retouches à l'histoire, à ce qui s'est passé réellement.* »
[Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Cette appréhension est alors souvent liée à la prédominance perçue des thématiques historiques liées aux guerres du XX^{ème} siècle, qui sont plus difficilement associées à un traitement humoristique et/ou léger. Sa perception première en termes de cinéma « grand public » est de nouveau freinée par ce biais des genres cinématographiques *a priori* liés au « populaire ». Par rapport aux autres cinématographies européennes, la filmographie d'Outre-Rhin serait ainsi moins insouciance, plus réflexive, plus critique – voire, selon une appréciation plus dépréciative, austère, dure et sévère. Cette modulation peut également prendre un tournant gratifiant : par rapport au cinéma latin par exemple – qui inclut généralement le cinéma français – le cinéma allemand est moins « bavard », moins superficiel, moins frivole, moins affecté et maniéré, et donc plus humble, plus honnête, plus fiable. Cette catégorisation rejoint alors un pan perceptif stéréotypé de l'Allemand en tant qu'Autre que l'on retrouve déjà, au début du XIX^{ème} siècle, au sein des écrits de Mme de Staël sur l'Allemagne. Celle-ci, en 1810, écrit ainsi : « *L'esprit allemand s'accorde beaucoup moins que tout autre avec cette frivolité calculée, il est presque nul à la superficie ; il a besoin d'approfondir pour comprendre ; il ne saisit rien au vol* »⁹⁰⁴.

Ces définitions spectatorielles semblent ainsi s'accorder avec des stéréotypes plus généralement associés à l'Allemagne et aux Allemands, notamment en ce qui concerne

⁹⁰⁴ Germaine DE STAËL, *De l'Allemagne, Tome I*, Flammarion, Paris 1968, p. 95

« l'esprit de sérieux allemand ». Potamkin, critique de cinéma cité par Kracauer, note déjà en 1930 que la réception du cinéma allemand, et sa prise en compte par l'espace public international, se centre sur cet « *esprit de sérieux* » qui inciterait les Allemands à traiter de « *sujets importants* » : « *Certaines choses indiquent qu'en Allemagne, l'esprit de sérieux forcera le cinéma allemand à [...] traiter de sujets importants* »⁹⁰⁵.

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot débute quant à elles leur ouvrage consacré à l'analyse sémiotique des stéréotypes et des clichés par un exemple lié à ce manque d'humour communément perçu et accepté des Allemands. Cette image, précisent-elles, est intériorisée par les Allemands eux-mêmes, conscients du regard de l'extérieur sur leur « type national », pour reprendre les termes de Kracauer : « *Certains Allemands se plaisent à raconter cette blague : Quel est le livre le plus court du monde ? – Quatre mille ans d'humour allemand* »⁹⁰⁶. Les propos de certains de nos enquêtés témoignent alors de la persistance, même latente, de cette imagerie en termes « d'esprit de sérieux ». Adrienne Monnier, lorsqu'elle rencontre Walter Benjamin à Paris, le décrit par exemple par le biais de cette même image de « sérieux », de « politesse », qu'elle relie directement à sa nationalité : « *Allemand, Walter Benjamin l'était surtout par son maintien et par sa façon de parler ; fort sérieux et fort poli, naturellement, et d'un abord cérémonieux* »⁹⁰⁷. Jean Selz, à propos du même Benjamin, évoque sa « *lourdeur en somme assez germanique* »⁹⁰⁸, témoignant du caractère stéréotypique communément acceptée de cette imagerie en terme de sérieux et de gravité, et que l'on retrouve au sein des propos de nos enquêtés.

Julia par exemple questionne la capacité même des Allemands à « *avoir de l'humour* » : elle reconnaît que *Good bye Lenin !* était « *marrant* », mais que cette drôlerie n'était pas « *pure* » mais réflexive. Les films allemands, selon elle, ne permettraient pas de détecter un « *humour allemand* » spécifique, totalement détaché d'un rapport sérieux à l'intellect. L'absence des comédies populaires allemandes sur le marché du film français, en ce sens, tend à catalyser une image archétypale préformée, puisque la logique de cercles vertueux entre motifs populaires et matérialisation de ces motifs mise en évidence par Kracauer ne peut s'enclencher :

⁹⁰⁵ Potamkin cité par Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, op cit.*, p. 241

⁹⁰⁶ Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés, op cit.*, p. 9

⁹⁰⁷ Citée in Walter BENJAMIN, *Ecrits français, op cit.*, Section « Témoignages », p. 461

⁹⁰⁸ Cité in Walter BENJAMIN, *Ecrits français, op cit.*, Section « Témoignages », p. 471

« Est-ce que les Allemands ont de l'humour ? C'est la question que je me pose aussi. Ils doivent en avoir ! Good bye Lenin !, c'était marrant. Mais en fait ce n'est pas marrant dans le sens où tu te plies en 4, ça fait plus réfléchir en fait. C'est plus ironique peut-être... Mais c'est vrai que l'humour allemand, je ne connais pas du coup. Dans les films ça se voit pas trop en tout cas. »[Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

La concordance entre ces lieux communs et les caractéristiques définitionnelles du Nouveau cinéma allemand par nos enquêtés révèle ainsi le caractère circulaire de ces représentations collectives plus ou moins figées. La réception et la perception de ce cinéma reflètent et confirment dans le même temps les préjugés traditionnellement liés à l'Autre.

Ainsi, même lorsque l'exclusion des comédies allemandes est interprétée comme un biais de l'exportation, et non comme l'inexistence absolue de comédies allemandes, les enquêtés tendent à considérer ce biais de l'exportation comme naturel et « normal ». Les propos de Fabien sont à cet égard significatifs : il ne considère pas la catégorie de « comédie allemande » comme inexistante, mais indique qu'elle ne fait pas partie des vraisemblables filmiques au sein de l'espace public français, qu'elle ne correspond pas à un genre dont on parle. Il est « évident » que « *personne* » n'irait voir une « *grosse* » comédie allemande, considéré comme « *trop lourde* » :

« J'imagine qu'ils en ont, des grosses comédies populaires, mais qu'elles restent chez eux quoi... en même temps personne n'irait les voir, c'est normal ! C'est quand même pas très fin, l'humour allemand... Ils ne sont pas connus pour ça. Moi en tout cas ça ne me vient pas en tête, une comédie allemande... » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17^{ème}]

Le discours de « normalisation » et de justification se déplace alors et concerne désormais non plus l'in vraisemblance de la catégorie de « comédie allemande », mais l'in vraisemblance du caractère exportable de cette catégorie. Le filtre distributif permettrait alors d'évincer une certaine catégorie du populaire allemand déconsidéré en France précisément pour son caractère trop « germanique », trop exotique pour instaurer une relation avec le public français. Cette germanité populaire, celle qui n'est pas « digne » de franchir la frontière, est cette fois dévalorisée car liée dans les visions du monde individuelles et collectives à un humour tudesque « lourd », « pas fin », vulgaire, grossier – associée alors précisément au trait sémantique négatif de l'épithète « tudesque », originellement synonyme de « germanique » et « allemand » mais pouvant acquérir le statut de synonyme de « grossier », « brutal », « barbare ».

L'instauration même de cette relation synonymique au sein de la langue française dévoile une des familles de stéréotypes amalgamée traditionnellement à la perception de

l'Allemagne comme altérité singulière. Sa résurgence partielle, atténuée et nuancée au sein de nos entretiens spectatoriels témoigne alors de son appartenance au socle perceptif commun. Le caractère inexportable des comédies allemandes est alors attribué à cet aspect négatif du populaire allemand, tant par les diffuseurs et la presse spécialisée que par les spectateurs. Les articles de presse révèlent parfois également la persistance de cette réticence par rapport au populaire humoristique allemand.

Lors de la sortie du film *Silentium!* en 2004⁹⁰⁹, par exemple, comédie policière autrichienne loufoque se déroulant en partie dans un monastère, Télérama souligne non seulement la mauvaise qualité perçue du film, mais aussi son absurdité en tant que genre cinématographique, et l'assimile alors à un succès des « *contrées teutonnes* ». Une comédie populaire « *teutonne* », présentée comme « exotique », devrait se décliner uniquement à la télévision : « *ce gros succès populaire des contrées teutonnes serait mieux, chez nous, à la télé comme une sorte de Starsky et Hutch exotique* »⁹¹⁰.

Ces discours concordants autour d'une certaine forme de cinéma populaire en Allemagne témoignent, une fois encore, de la dichotomie sémantique de la notion de « populaire », ainsi que de la subsistance d'une méfiance par rapport aux catégories populaires allemandes, centrées autour d'un humour préjugé lourd, frustré et rustique, au contraire de « l'humour anglais » par exemple, défini comme étant lui aussi « typique », mais subtil, absurde, attractif. Sa popularité en Angleterre contribue à son exportation et à son succès public en France.

Le côté humoristique de *Good bye Lenin!*, en ce sens, est soit minimisé, soit rattaché par les enquêtés à un « effort » des Allemands pour contrecarrer leur image de sérieux. Brigitte interprète ainsi *Good bye Lenin!* comme le dévoilement volontaire d'une « *forme d'humour* » destiné à dépasser une image de sérieux et de froideur. Elle indique que les Allemands sont « *conscients* » de leur image et de la « *pression* » qui pèse sur eux, et qu'en ce sens la mise en avant de certains traits humoristiques vise à « prouver » un travail sur soi. Elle généralise alors son analyse en indiquant une évolution générale du cinéma allemand vers cette forme de démonstration d'un « décalage » :

⁹⁰⁹ *Silentium!* – 2004 – Wolfgang Murnberger – Policier

⁹¹⁰ Critique de Télérama par rapport au film *Silentium!* [Télérama n°2975 p. 53] : répertoriée par le dossier de travail de l'IEP de Paris : « Pour une autre perception du cinéma allemand en France », *op cit*, p. 39

« *Good bye Lenin !, je ne dirai pas que c'est un cinéma humoristique, mais je dirai qu'ils ont une manière de traiter qui est quand même assez humoristique, qui montre qu'ils ont quand même une forme d'humour eux aussi. Le cinéma allemand a évolué de toute façon je pense. Je pense qu'ils ont un peu la pression. Qu'ils avaient une image et qu'ils en sont conscients. Et que cette image-là, ils doivent repasser au-dessus. Ils doivent montrer qu'ils ont un certain humour aussi, malgré tout, un certain décalage. Je pense qu'ils en jouent, et que du coup ils proposent souvent des mises en scène assez originales.* » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

La forme d'énonciation du stéréotype, comme l'expose Amossy, permet de catégoriser ce stéréotype du « non-humour allemand » comme un allant-de-soi naturalisé, partagé par tous. Ce préjugé est « *parole anonyme de l'Autre* » qui entraîne une réflexivité discursive : « *Reconnu, ou en tout cas toujours reconnaissable comme parole anonyme de l'Autre, il problématise les pratiques discursives qu'il contribue à fonder* »⁹¹¹. L'enquêtée n'évoque pas directement ce trait stéréotypé des Allemands, mais le présente sous une forme distancée, comme un lieu commun connu par tous, induisant des raisons d'agir spécifiques au niveau de la production et de l'exportation du cinéma allemand.

Ainsi, une « comédie allemande », et *a fortiori* une « comédie romantique allemande » apparaît souvent comme un non-sens pour le spectateur français, induisant ainsi un décalage entre les catégories populaires du cinéma allemand en Allemagne et en France. L'enquête du FFA consacrée à la perception de ce cinéma par les Allemands indique notamment que la catégorie typique du cinéma allemand est, pour les personnes sondées, celle de la « comédie romantique », représentée alors par *Keinohrhasen* (2007)⁹¹², non exportée en France. L'enquête positionne le film largement en tête de la liste des films « typiquement » allemands, avec 52,6% de votes. L'exportation et la représentation du cinéma allemand à l'étranger, en excluant la plupart de ces comédies « typiques », souligne qu'au sein des mécanismes de passage du cinéma allemand en France, critères objectifs et subjectifs de nationalité se conjuguent pour influencer la perception *a priori* et *a posteriori* du « film allemand » selon certaines modalités stéréotypées.

IV.1.2.3) Le « cachet » allemand : histoire, autocritique et authenticité

Le cinéma allemand, par rapport aux autres cinématographies européennes, est ainsi avant tout présenté comme historique, autocritique par rapport à son passé : alors que le « film

⁹¹¹ Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés, op cit.*, p. 40

⁹¹² Enquête disponible sur le site Internet du FFA [<http://www.ffa.de/>], rubrique « Studien und Publikationen » : « Der „deutsche Film“ unter der Lupe Akzeptanz – Image – Stärken und Schwächen » (2008), p. 9

historique français » est souvent une incongruité pour les enquêtés, il apparaît au contraire comme un genre « naturellement » allemand.

Le cinéma français, contrairement au cinéma allemand, est présenté comme frileux par rapport à son passé, car trop attaché à la valorisation d'un passé glorieux. Brice indique ainsi une incapacité à traiter de « *thématiques fortes* », « *peu glorieuses* », tandis qu'Arabelle souligne que la France ne se confronte pas, contrairement à l'Allemagne, à son passé par le biais du cinéma, mais tend à l'idéaliser :

« *Le cinéma français, typiquement, je trouve qu'il est incapable de traiter des thématiques fortes, dures, avec un écho historique, ou quelque chose qui fait appel à un passé que tu as vécu, quelque chose qui soit propre, sale ou peu glorieux, peu importe.* » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

« *J'ai l'impression que la France s'attelle moins à son histoire que l'Allemagne. Ou alors la France a tendance à se glorifier, c'était Louis XIV qui était comme ça, Marie-Antoinette... Je n'ai pas l'impression que la France se remette beaucoup en question dans ses films. Est-ce que la France a fait un film sur son rôle au Rwanda ? Mais on a tendance, parce qu'on a une histoire qui a un aspect assez riche... comme tous les pays je pense, mais on a tendance à invoquer l'éclat de Louis XIV, notre brillante révolution, etc. Mais après, se remettre en question, peut-être pas.* » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14ème]

La catégorisation du cinéma allemand en termes de cinéma historique autocritique est alors la plus répandue lorsque les enquêtés fournissent une définition cette fois-ci positive du Nouveau cinéma allemand. En dehors de toute comparaison, celui-ci est avant tout présenté comme un cinéma historique et centré sur son passé douloureux récent.

Nos enquêtés se réfèrent alors à la sérialité thématique des films allemands les plus visibles et les plus reconnus au sein de l'espace public français, et interprètent la récurrence des motifs historiques comme significatifs. Les propos de Florian indiquent notamment un questionnement spectatorial quant à la représentativité de ces motifs par rapport à l'intégralité de la production allemande. Il pondère en effet la récurrence observée en indiquant que ce sont avant tout « *les films que l'on voit* », mais laisse ouverte la question relative à leur spécificité allemande, en interrogeant la capacité des Allemands à « *faire des films* » sur d'autres thèmes :

« *J'ai quand même l'impression que tous les films allemands que j'ai vus sont sur le même thème, quand même. Toute cette partie guerre, séparation des 2 Allemagnes... Quand on voit La Chute, La Vie des autres et Good bye Lenin !, les 3 sont sur... pas sur la même période, mais sur le même thème : la guerre et les conséquences de cette guerre. La deuxième guerre mondiale et ses conséquences, en gros. Et Le Ruban Blanc, c'est avant, mais pareil, ça parle de ça. J'ai un peu l'impression que tous les films que... qu'on voit, en tout cas, sont sur ce thème-là. Alors est-ce que les Allemands ne savent faire des films que sur ce thème-là... »* [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

Ainsi cette définition positive, présentée comme complexe par les enquêtés, repose avant tout sur cette vraisemblance thématique. Les propos spectatoriels dénotent que le récepteur n'est souvent pas dupe de l'esthétique de la sérialité mise en avant par Umberto Eco, car il déploie un rapport à la fois naïf et averti à sa pratique. Le double spectateur modèle, dans le cas du Nouveau cinéma allemand, appréhende ce dernier « intuitivement » comme historique, tout en questionnant cette sérialité thématique lorsqu'il se distancie de sa pratique. Cette distanciation ne remet cependant pas en cause cette perception intuitive première, elle la pondère mais ne l'annule pas complètement. Si l'on s'intéresse désormais non pas à la détermination relationnelle du Nouveau cinéma allemand, mais à ses attributs positifs, c'est-à-dire les caractéristiques perçues permettant de reconnaître et d'estimer une nationalité filmique au moment du visionnage, ce biais thématique apparaît comme le premier critère opératoire de cette catégorisation. Cette question de la reconnaissance d'un film allemand se présente alors comme le corollaire positif de la question de sa définition *ex-negativo*.

Les discours de nos enquêtés comprennent alors, dans le cadre de cette définition positive, un certain nombre de décalages et d'erreurs entre nationalité filmique perçue et nationalité filmique juridique. Les spectateurs eux-mêmes font part de ces erreurs relatives et de leurs doutes, tout en « jouant le jeu » de la catégorisation impliquée par l'entretien semi-directif. L'objectif n'est donc pas ici de détecter ces erreurs et de les notifier en tant qu'inexactitudes, mais de les examiner précisément comme des révélateurs, des analyseurs des visions du monde individuelles et collectives rattachées à la germanité filmique. Comme l'expose Paul Veyne, la qualité « d'erreur » d'une affirmation importe peu, à partir du moment où elle détermine des effets réels : « *Une croyance fausse, une erreur, peut avoir les mêmes effets qu'une vraie, et une vraie peut n'en avoir pas davantage* »⁹¹³.

Il s'agit avant tout de repérer, au sein des discours recueillis, les lignes de force et les mécanismes perceptifs souterrains sous-tendant l'appréhension de la germanité filmique contemporaine. Quels sont les principaux critères mentionnés par les enquêtés en ce qui concerne le « repérage » d'un film allemand, et en quoi la mention de ces critères nous renseigne-t-elle d'une part sur le renouvellement des modalités de réception du cinéma allemand ; d'autre part sur la relation instaurée, au sein des visions du monde individuelles, entre image du Nouveau cinéma allemand et image de l'Allemagne ?

⁹¹³ Paul VEYNE cité par Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps, op cit.*, p. 47

V.1.3) Catégorisation du Nouveau cinéma allemand : à la recherche de nouveaux repères

IV.1.3.1) L'absence de références patronymiques comme frein à la renommée filmique

Le passage par les définitions *ex-negativo* témoigne, nous l'avons évoqué, de la nécessité pour les spectateurs de disposer de références, de repères, d'aide-mémoires pour caractériser leur perception cinématographique sous l'angle de la nationalité filmique.

Ce besoin de repères mnémoniques, que nous désignons comme des « béquilles mémorielles » semble ainsi nécessaire aux spectateurs pour évoquer leur expérience filmique et leurs multiples rencontres cinématographiques et, par la suite, proposer une définition subjective plus ou moins unifiée d'un mouvement cinématographique. Ces béquilles, qui s'apparentent ainsi à des supports mémoriels, se présentent également comme des instruments heuristiques de connaissance par rapport au Nouveau cinéma allemand. Elles participent de l'énonciation, par les enquêtés, d'associations d'idées autour du cinéma allemand.

Ces associations d'idées sont souvent présentées par les enquêtés comme des intuitions immédiates, « à chaud », car ils indiquent « ne pas avoir réfléchi à la question », mais elles témoignent cependant d'une sédimentation antérieure des visions du monde, de la préformation d'une perception sérielle de cette filmographie. Les associations d'idées, associées aux repères mnémoniques, acquièrent ainsi un caractère double, à la fois intuitif et mémoriel, immédiat et préformé. Elles font partie du « stock de connaissances » évoqué par Schütz, et en ce sens révèlent d'une part la préexistence d'une ébauche définitionnelle du cinéma allemand au sein des visions du monde individuelles, d'autre part le caractère flou, indéterminé et impensé de cette ébauche, dont le spectateur trace souvent les contours par le biais de la verbalisation motivée par la situation d'entretien semi-directif. L'analyse des discours recueillis permet ainsi de détecter les potentiels sériels de la catégorisation du Nouveau cinéma allemand au sein des visions du monde individuelles : les enquêtés présentent précisément cette catégorisation comme un essai, une tentative, une réflexion en cours s'appuyant sur le repérage « instinctif » de points communs étayant une définition en puissance de cette filmographie. La posture d'enquêté contribue alors d'une part à l'expression de ce potentiel sériel, d'autre part à son élaboration concrétisée, et à son acquisition perceptive par le spectateur.

La formulation d'une catégorisation de la germanité filmique contemporaine souligne en outre, comme l'expose Adorno qui reprend Husserl, que l'opinion et la connaissance ne

diffèrent pas réellement. L'individu ne peut vérifier complètement les propositions qu'ils énoncent, il opère sans cesse avec des opinions non vérifiées : « *La différence entre l'opinion et la connaissance, c'est-à-dire le fait que la connaissance est une opinion vérifiée, comme l'enseigne la théorie de la connaissance, fut le plus souvent un veau pieux que les actes effectifs de la connaissance ont rarement réalisé, individuellement et collectivement. Les hommes sont contraints d'opérer également avec des opinions qui échappent généralement à leur examen* »⁹¹⁴. En ce sens, les tentatives de catégorisations spectatorielles avancées par nos enquêtés témoignent de cette frontière ténue entre opinion et connaissance.

Sandra par exemple souligne initialement sa difficulté à trouver des points communs entre les films allemands qu'elle a vu, et qui l'ont marqué – *La Chute*, *Good bye Lenin !* et *La Vie des autres* – à part, indique-t-elle, « *leur côté historique* ». Dans le courant de l'entretien, elle revient cependant sur la question en mentionnant que « *finalement* », « *il y a des points communs !* », liés précisément selon elle à ce caractère historique qui place les individus dans des contextes socio-politiques autoritaires. Les trois films mettraient en scène des « *idéalistes* » qui voient leur idéal remis en cause – que ce soit Hitler lors de sa chute, la mère d'Alex qui ne peut faire face à la chute du régime communiste, ou l'agent de la Stasi Wiesel qui voit ses convictions s'effriter. Elle catégorise alors finalement le cinéma allemand comme un cinéma « *psychologique* », spécialiste de ces questionnements autour des basculements idéologiques. Cette catégorisation « *forcée* », proche de la « *barbarie douce* » évoquée par Ethis, engendre alors chez elle un sentiment de fierté par rapport à ses facultés définitoires :

« *Sur ces trois films, à part qu'ils sont historiques... Je verrais moins de caractéristiques... En fait, il y en a peut-être une sur les protagonistes. Où là, quand même, il y a des choix de personnages. Un idéaliste, qu'on retrouve dans les 3. Il y a toujours un idéaliste. Il y a le côté doute, aussi, finalement, qui est présent : que va-t-il se passer ? Par exemple dans La Chute : l'armée ne pourra pas venir, ça fait longtemps qu'il n'y a plus de bataillons, ça n'est plus possible qu'il intervienne... Et dans Good bye Lenin ! aussi : le choix que fait l'enfant de protéger sa mère et de ne pas lui montrer que la RDA est tombée. Et dans La Vie des autres, l'idéaliste est clairement... "Est-ce que je dois dire ce qui se passe, est-ce que je ne dois pas le dire... ?" Bon c'est déjà pas mal ce que je dis, parce qu'au début, je n'avais pas d'idées ! (rires)* » [Sandra, 22 ans, Etudiante, Saint-Denis (93)]

Cet apport performatif de la situation d'entretien, plus ou moins marqué chez les enquêtés, génère ainsi parfois une forme de contentement personnel, une satisfaction par rapport à sa propre capacité heuristique à saisir une multitude disparate en une unité sérielle. Cette sensation de découverte, de révélation, correspond ainsi à une forme d'acquisition et de

⁹¹⁴ ADORNO Theodor W., « Opinion – Illusion – Société » in *Modèles critiques, op cit.*, p. 117

solidification de ses propres visions du monde, et accompagne alors un processus d'affirmation de soi orienté vers la construction identitaire individuelle.

Les catégorisations avancées se rapportent cependant souvent à la typologie de la mise entre guillemets d'Umberto Eco et au double spectateur modèle, à la fois naïf et averti. Le degré de véracité cognitive qui leur est attribué par les enquêtés est variable. Les différents objets filmiques rattachés à ces catégories le sont également avec précaution, l'enquêté étant souvent conscient du « risque d'erreurs » encouru et du décalage entre nationalité perçue et nationalité juridique. Ils relativisent alors leurs propos en indiquant que « *ce n'est que [leur] avis* », qu'ils ne sont pas « *connaisseurs* », ce que l'on pourrait qualifier de « complexe du profane ». Tom notamment évoque la « *grande sécheresse de son analyse* », qui dessert selon lui son propos, dévalorisé parce qu'instinctif. Il précise que son propos ne concerne alors que ce qui l'a « *marqué* ». Or cette impression durable sur les visions du monde se situe précisément au cœur de notre questionnement autour de la germanité filmique et de son impact sur la conscience spectatorielle :

« *Autant je vais souvent au cinéma, autant des fois, quand je lis des critiques, je me dis que jamais je ne serai capable d'écrire 3 pages sur un film. C'est beaucoup plus instinctif, donc je suis un peu nul pour ça. Je décris ce qui m'a marqué quoi... Je me faisais la remarque en pensant à la sécheresse, au manque d'analyse de ce que je dis par rapport à ce que quelqu'un qui s'y connaît en cinéma, et qui a une culture cinématographique, pourrait dire.* »
[Tom, 51 ans, Agent administratif, Villemonble (93)]

Les divers modes d'énonciation – affirmation définitive, affirmation conditionnée, affirmation réservée, expérimentation « tâtonnante », indétermination etc – traduisent ainsi des catégorisations indigènes plus ou moins réifiées et solidifiées par rapport au Nouveau cinéma allemand. Les formes sérielles rattachées à la mémoire cinématographique s'appuient ainsi sur ces références communes, ces béquilles mémorielles qui facilitent et stimulent l'élaboration des catégories indigènes mises en place par les enquêtés autour du Nouveau cinéma allemand.

L'exemple du cinéma de patrimoine, nous l'avons évoqué, a dévoilé l'importance de la connaissance et de la reconnaissance de « grands noms » rattachés à une cinématographie pour sa mémorisation en tant que cinématographie représentative de son pays d'origine.

Or, les enquêtés soulignent le manque de notoriété des protagonistes du cinéma allemand contemporain, et le présentent souvent comme un obstacle à la solidification de sa popularisation et de sa réputation. La référence patronymique semble en effet constituer un des critères principaux – voire une condition *sine qua none* – pour la définition *a priori* d'une

mouvance cinématographique pour le spectateur. Lorsque ce dernier cherche à caractériser le Nouveau cinéma allemand, et *a fortiori* le cinéma allemand, il propose souvent tout d'abord une ébauche élaborée à partir des « grands noms » rattachés à ce cinéma.

Fabien indique ainsi que sa catégorisation des cinémas nationaux passe par des « réalisateurs emblématiques » : il cite Ken Loach pour l'Angleterre, Jacques Audiard pour la France, mais hésite en ce qui concerne l'Allemagne. Il commence par proposer « *le gars de La Vie des autres* », dont il ne se rappelle pas le nom, avant de se rabattre sur Fatih Akin, qui est par ailleurs le seul réalisateur allemand contemporain dont nos enquêtés connaissent le nom :

« Pour définir les cinémas nationaux, je pense qu'il faut procéder par réalisateurs emblématiques je pense... Angleterre : Ken Loach. France : Jacques Audiard. Allemagne : ... On va dire, à l'heure actuelle, le gars de *La Vie des autres* peut-être... Bon en même temps il n'a fait qu'un seul film... euh alors qui d'autre... je sèche... ah si plutôt Fatih Akin alors. Donc : Fatih Akin, Ken Loach, Jacques Audiard et Almodovar pour l'Espagne. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17^{ème}]

Ces repères nominaux apparaissent ainsi primordiaux, voire indispensables, au fonctionnement même de la mémoire spectatorielle, et se présentent comme des béquilles mémorielles essentielles du rapport entretenu par les enquêtés aux catégories filmiques, notamment à la nationalité cinématographique. Sorlin attribue cette fixation sur les patronymes comme une occurrence particulière de « *l'idéologie du sujet individuel* », qui s'identifie à une personnalité créatrice en tant que sujet conscient :

« Le recours systématique à un patronyme éclaire [...] les modes de classification que nous appliquons aux objets culturels : nous avons du mal à traiter les œuvres de création sans les référer à une individualité. [...] Le choix d'un seul individu, la transformation de l'un des responsables du film en auteur tiennent pour une part à l'influence des classifications adoptées pour l'art ou la littérature, et bien davantage à l'idéologie du sujet individuel, conscience pensante et créatrice »⁹¹⁵.

Or, dans le cas du Nouveau cinéma allemand, nos enquêtés – lorsqu'ils se confrontent à cette définition subjective – constatent fréquemment une méconnaissance, généralement totale, des protagonistes de cette filmographie. L'importance des repères nominaux est particulièrement manifeste lorsque les enquêtés s'efforcent d'explorer leur mémoire à la recherche de représentants « connus » du cinéma allemand, et que ces efforts provoquent hésitations, tâtonnements, tentatives avortées de mises en relation et, *in fine*, aboutit souvent à un « aveu » d'ignorance.

⁹¹⁵ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma, op cit.*, p. 26

L'insistance des spectateurs interrogés pour rechercher ses « noms connus » au fond de leur mémoire, à l'instar de Fabien, témoigne ainsi de la primauté des individualités personnifiées en tant que représentantes d'une filmographie nationale au sein des visions du monde individuelles, et du poids de ces références nominales au sein de la réserve subjective de béquilles mémorielles. Nos enquêtés citent cependant quelques rares exceptions : Fatih Akin – mais qui, nous l'avons vu, est souvent appréhendé comme un réalisateur turc – et Ulrich Mühe, dont la notoriété a été accrue par son rôle marquant dans *La Vie des autres* – celui de l'officier de la Stasi dont l'humanité se réveille peu à peu – et, paradoxalement, par son décès prématuré juste après le succès international du film. Brigitte nous indique ainsi qu'il était le seul patronyme dont elle « arrivait à se souvenir pour une fois », tout en ajoutant qu'il est « dommage » que « du coup », l'acteur soit décédé. Elle ajoute en outre qu'il est, généralement, très « difficile » de mémoriser les noms allemands, qui sont souvent « imprononçables ». Cette remarque, fréquente au sein de nos entretiens, témoigne de la perpétuation d'une image de la langue allemande comme idiome difficile et inaccessible : le manque de familiarité quotidienne avec la sonorité de la langue du pays voisin est mise en avant. Yvonne explique cette absence de repères mnémoniques par une « phonétique qui n'est pas la sienne », et cite en contre-exemples deux noms du Jeune cinéma allemand des années 1970 :

« Mais souvent, je ne serai pas capable de prononcer le nom des acteurs. Je les oublie. Parce que phonétiquement, c'est une phonétique qui n'est pas la mienne, et donc déjà, dire : "Werner Herzog", ou "Hannah Shygulla", c'est très dur pour moi. Donc ces deux-là j'ai retenu, mais tous les autres, je les ai oubliés. » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

Ainsi, soit les spectateurs interrogés se déclarent généralement « ignares », « incapables » de citer le nom d'un acteur ou d'un réalisateur allemand en général, soit ils indiquent eux-mêmes que leurs connaissances en matière de patronymes cinématographiques allemands se cantonnent au cinéma de patrimoine. Ils relèvent alors eux-mêmes cette distorsion diachronique, en mentionnant un « décalage » entre le cinéma allemand des périodes antérieures et le cinéma allemand actuel, en exprimant une impression de méconnaissance de ce dernier.

Patrice, tout en mentionnant ne pas avoir réellement visionnés de films allemands dans les années 1970, souligne que la renommée des cinéastes lui apparaissait beaucoup plus conséquente. Il indique alors se souvenir des titres des films allemands contemporains qu'il a visionnés, mais pas du nom des acteurs ou des réalisateurs, et que cette connaissance est inversée dans le cas des films de patrimoine :

« Les films des années 1970, je ne les ai pas vraiment vus... Mais c'est vrai qu'à l'époque, il y avait quand même beaucoup plus de cinéastes allemands connus que maintenant, sur la scène internationale. Je ne sais pas comment ça se fait... Ils sont moins connus maintenant peut-être ? Fassbinder, Wenders, etc, comme il y avait l'histoire de la Guerre froide etc, peut-être qu'ils avaient plus de notoriété. Mais par contre je ne connais pas vraiment les titres des films... Pour le cinéma contemporain, La Vie des autres, Good bye Lenin ! etc, j'ai beaucoup aimé les films ! Mais c'est vrai qu'on a du mal à... On ne se souvient pas du nom des réalisateurs. Et les acteurs allemands, je n'en connais pas... C'est vrai que ça ne vient pas naturellement. Ou alors des expatriés, du style Marlene Dietrich. »
[Patrice, 53 ans, Ingénieur informaticien, Orsay (91)]

L'accent mis par les enquêtés sur le déficit de notoriété de la filmographie d'Outre-Rhin contemporaine signale ainsi que, au-delà du référencement en termes de provenance géographique et de nationalité filmique, le mécanisme de patrimonialisation cinématographique tend également à se recentrer autour d'une série de patronymes, de « grands noms » auxquels peut par la suite se rattacher l'individu lorsqu'il recherche, au sein de sa mémoire spectatorielle, les caractéristiques qu'il pourrait potentiellement rattacher à une mouvance filmique. En outre, ce mécanisme général de la patrimonialisation filmique est renforcé, dans le cas du cinéma allemand – et notamment dans le cas du Jeune cinéma des années 1970 – par la prédominance de la présence et de la représentativité du cinéma d'auteur en France. Ce dernier entretient en effet, de par sa forme même, une relation d'affinités électives avec le processus de patrimonialisation.

IV.1.3.2) Critères thématiques et indices linguistiques : vers un mode de réception renouvelé

Le surgissement, dans le cadre de nos entretiens, de ces noms liés au cinéma de patrimoine – mis en parallèle avec le déficit de notoriété des patronymes filmiques actuels – et sa notification comme phénomène marquant et signifiant par les enquêtés peuvent alors être analysés comme des indices supplémentaires du renouvellement et de la diversification des formes cinématographiques allemandes diffusées en France. La définition subjective spectatorielle du Nouveau cinéma allemand, en ce sens, désenclavée de ce référencement nominal, peut potentiellement s'élargir. Si, d'une part, le déficit de reconnaissance des protagonistes du Nouveau cinéma allemand freine sa réception et sa popularisation – en entravant la mise en place et la solidification de critères et de repères stables autour de ce cinéma – il témoigne dans le même temps d'un désenclavement de la sphère de réception par rapport au cinéma d'auteur, centré précisément sur la notoriété de ses protagonistes, et d'un élargissement de cette sphère de réception.

En ce sens, ce mécanisme spectatorial redouble la remise en cause de la prééminence de la réception auteuriste que nous avons déjà mise en évidence au niveau des sphères d'exportation et de diffusion. Si les enquêtés ne connaissent pas les « grands noms » rattachés au cinéma allemand contemporain, c'est également parce que sa perception n'est pas rattachée à une individualité en particulier (« un film avec Marlene Dietrich », « un film de Schlöndorff » etc) mais qu'elle se rattache à des instances plus élargies, par exemple thématiques (« un film sur la RDA »). Ce rapport spectatorial renouvelé au cinéma allemand se manifeste notamment, au sein des entretiens, par un glissement syntaxique des formulations usitées pour se référer à la filmographie contemporaine et la définir : les films ne sont plus désignés au moyen des prépositions « de » ou « avec » (« un film avec Klaus Kinski », « un film de Wim Wenders ») mais par le biais de la préposition « sur » (« un film sur la Stasi »), qui identifie non plus une individualité mais une thématique, un motif. L'emploi de ces prépositions n'apparaît pas neutre, il semble au contraire traduire différents modes de réception filmique. Esquenazi indique notamment que les cadres de réception centrés autour des patronymes et des individualités sont privilégiés, car rattachés à une catégorisation auteuriste du cinéma valorisant non seulement la qualité de l'objet filmique en question, mais aussi la forme de la pratique filmique qui lui est attenante. La catégorisation patronymique permet alors au spectateur de renforcer son estime de soi par la mise en scène d'un caractère « légitime » de cette pratique : il est par exemple « *plus "légitime" de considérer Alphaville⁹¹⁶ comme un "film de Godard" que comme un simple "film de science-fiction" »⁹¹⁷.*

Les habitudes et les dispositions du public par rapport au cinéma allemand contemporain, si elles ne sont pas centrées autour d'individualités et de personnalités cinématographiques, apparaissent élargies, conditionnant ainsi un nouvel espace des possibles quant aux mécanismes de la rencontre cinématographique. Le choix de visionnage *a priori*, nous l'avons vu, n'est précisément pas aiguillonné par ces références nominales, par ces procédés de starification mais par des logiques alternatives, centrées autour de la curiosité thématique, de la rumeur cinématographique, de l'originalité de l'objet filmique etc. L'intégration et la remémoration de la rencontre cinématographique *a posteriori* au sein des visions du monde s'opère alors également selon des logiques distinctes par rapport aux

⁹¹⁶ *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* – 1965 – Jean-Luc Godard – Drame, Science-Fiction, Policier

⁹¹⁷ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 109

logiques auteuristes. Paradoxalement, la méconnaissance de ces patronymes du Nouveau cinéma allemand n'est pas synonyme d'absence de popularité, mais peut au contraire signifier que son processus de notoriété se met en place autour de critères de popularisation renouvelés, pouvant notamment inclure sa nationalité filmique. Ce mécanisme alternatif de popularisation est parfois souligné par les enquêtés eux-mêmes, qui indiquent que leur « ignorance » par rapport aux protagonistes du Nouveau cinéma allemand les incite davantage à l'appréhender comme une émanation des tendances sociétales d'Outre-Rhin, sous l'angle d'une nationalité filmique signifiante.

Kevin indique ainsi que les films du Jeune cinéma allemand, davantage que des films « allemands », sont des films « de réalisateurs allemands », liés à la sensibilité de chaque cinéaste, tandis que les réalisateurs « moins importants » du cinéma contemporain, parce qu'ils ont moins « d'épaules », puisent davantage leur inspiration d'un « questionnement collectif allemand ». Il relie ainsi plus directement le Nouveau cinéma allemand à un « corpus allemand », alors que le cinéma d'auteur annihilerait la signification de la nationalité du cinéaste :

« Le cinéma des années 1970, je ne sais pas si c'est du cinéma allemand ou du cinéma de réalisateurs allemands. Pour moi, c'est vraiment du cinéma de réalisateurs, qui sont donc portés par des questionnements, des sensibilités de réalisateurs. Maintenant Werner Herzog, Wim Wenders, ce sont quand même des réalisateurs qui sont reconnus, avec une sensibilité, un discours qui est... Donc eux ils ont les épaules, je pense, pour pouvoir offrir leurs propres propositions par rapport à des réalisateurs plus jeunes qui vont plus aller chercher, vraiment, dans le questionnement collectif allemand. C'est-à-dire que Wim Wenders, je pense que lui-même a assez d'épaules et d'expériences pour pouvoir faire ses propres propositions, sans, obligatoirement, aller chercher ça dans le corpus allemand... Les autres, ceux du cinéma actuel, font des films plus historiques parce que ce sont des thèmes qui sont nécessaires. Pas des thèmes plus faciles mais... Qui sont importants à apporter, mais qui pour eux sont importants. Alors que Wim Wenders est porté par sa propre vision du cinéma. Et par ses propres propositions. Qui, je pense, sont au-delà de sa nationalité allemande. Je pense qu'il y a certains réalisateurs-artistes, on peut parler d'artistes en fait, qui sont au-delà de leur nationalité, de leurs propres... » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

La neutralisation des logiques de personnalisation et d'individuation de la production filmique, qui sont exacerbées dans le cas de la diffusion, de la valorisation et de la réception du cinéma d'auteur, apparaît ainsi ici à la fois comme le reflet et le catalyseur d'un mode de réception renouvelé, conditionnant une définition du cinéma allemand contemporain recentrée sur la qualité cinématographique et les motifs signifiants de chaque objet filmique. Si cette réception du Nouveau cinéma allemand n'est pas régentée par des références à des individualités fortes, alors sa forme sérielle peut, pour les spectateurs, s'organiser autour de motifs visuels et thématiques rattachés à l'Allemagne.

Le mode de réception plus personnalisé, s'il n'occulte pas entièrement cette référence thématique ou germanique, la pondère cependant différemment : pour les enquêtés, un film réalisé par Fassbinder par exemple, s'il est également appréhendé sous un angle thématique, ou comme un représentant du cinéma allemand, est avant tout perçu comme un « film de Fassbinder », rattaché aux caractéristiques cinématographiques de ce dernier – s'ils les connaissent. Sa caractérisation première diffère alors fortement de celle, par exemple, de *La Vie des autres*, qui n'est pas un « film de Henckel von Donnersmarck » mais un « film sur la Stasi ». En outre ce décentrement par rapport à la réception auteuriste indique également que la réception du Nouveau cinéma allemand s'est quelque peu désenclavée des sphères plus expertes, cinéphiles et spécialisées du cinéma d'auteur, qui s'accompagne généralement d'un rapport plus érudit et encyclopédique – voire passionné – aux protagonistes de la production et de la réalisation de l'objet filmique. La nationalité filmique du cinéma allemand contemporain fait alors sens différemment, puisqu'elle s'organise autour d'autres critères de popularisation et de définition que les attributs nominatifs. La connaissance spectatorielle du Nouveau cinéma allemand, concrètement, ne s'appuie que très rarement sur la connaissance de ses protagonistes et de « stars allemandes », ce qui par ailleurs est mis en avant par les enquêtés eux-mêmes.

Cette connaissance, qui conditionne la reconnaissance *a priori* d'un film allemand, repose alors sur des béquilles mémorielles pouvant être décomposées en deux catégories : indices de surface et critères thématiques.

Les enquêtés se réfèrent d'une part à des indices de surface, des détails visuels ou linguistiques favorisant la reconnaissance d'un contexte sociétal allemand – langue écrite ou parlée, sonorité des patronymes visibles, monuments ou paysages connus, détails contextuels. Brice souligne ainsi que sa reconnaissance de la nationalité allemande du film passe par des indices linguistiques allemands et précise que son visionnage des films en V.O conditionne ce repérage. D'autres enquêtés, qui privilégient la V.F – à l'instar de Franck ou Marc – mentionnent au contraire leur inattention par rapport à ces « détails », et indiquent qu'ils connaissent en ce sens rarement la nationalité du film. Brice au contraire prête sciemment attention à ces derniers, appréhendés sous l'angle ludique du jeu de piste. En outre ces propos témoignent également de l'impact *potentiel* de la mention de la provenance allemande sur les affiches comme indice de nationalité. Cette mention augmente la probabilité, pour le spectateur, que le film soit allemand :

« Je me doute, la plupart du temps, dès le début que le film est allemand. C'est aussi le nom du réalisateur, ou la production. Parce que moi je regarde par qui s'est produit sur l'affiche. Je regarde les noms, donc je ne regarde pas que le réalisateur. Donc si ce sont des noms allemands ou quoi, je me dis... en général je reconnais. Ou si les affiches indiquent un contexte allemand, je reconnais. Bon par exemple L'expérience, je ne savais pas que c'était un film allemand, et sur l'affiche c'était inscrit "L'expérience". Mais dans le générique il y avait marqué "Das Experiment" et en dessous "l'expérience". Donc c'est bon ! Je ne suis pas trop con, donc "das Experiment", je me suis douté que ce n'était pas français. Et je regarde tout le temps les films en VO, n'importe quelle langue. Et puis après, quand je regarde les films, je suis attentif. Donc je regarde les panneaux... je vois les écritures, je fais attention, ça me fait marrer aussi "Polizei" etc. C'est sûr que si c'est écrit en allemand, je me dis que c'est un film allemand. L'architecture, les villes, les endroits, les panneaux dans la rue....» [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

D'autre part, à une échelle supérieure, les enquêtés évoquent un critère thématique dominant, qui recoupe la spécialisation mise en évidence au niveau de la définition comparative du Nouveau cinéma allemand par rapport aux autres cinématographies : une thématique en lien avec l'histoire des guerres du XXème siècle présupposerait « intuitivement » un film allemand. Ces critères de surface ou de contenu ne sont – selon nos enquêtés eux-mêmes – ni absolus, ni définitifs. Cette équivocité peut conditionner une perception inexacte de la nationalité filmique factuelle. L'étude de nos entretiens indique en effet que nos enquêtés tendent à associer au cinéma « allemand » des objets filmiques qui, officiellement, n'ont pas la nationalité allemande juridique car ils n'ont pas été produits ni réalisés en Allemagne.

IV.1.3.3) Nationalité allemande subjective et juridique : confrontations et contradictions

Les indices visuels et linguistiques tendent notamment à susciter un amalgame, au niveau des visions du monde spectatorielles, entre cinéma allemand et cinéma germanophone. Cinéma allemand, cinéma suisse-allemand et surtout cinéma autrichien sont alors fréquemment associés par les enquêtés. Le partage d'une langue commune favorise en effet une correspondance des détails linguistiques, notamment au niveau des patronymes des protagonistes. La reconnaissance de la nationalité filmique, lorsqu'elle repose sur la langue allemande, la sonorité et la consonance des patronymes des protagonistes – dont les noms sonnent « allemands » ou pas – peut alors être induite en erreur. Les nationalités de ces protagonistes sont également sujettes à confusion : acteurs et réalisateurs autrichiens, suisses-allemands, allemands, tout comme les objets filmiques, sont amalgamés et réunis sous la bannière du cinéma allemand. Michael Haneke, réalisateur autrichien, est notamment fréquemment cité comme « allemand »

Encore une fois, ce n'est pas tant cet amalgame que les discours de justification l'accompagnant qui nous importent ici, car ils dévoilent de nouveau une réévaluation de la catégorie de l'étranger. Les enquêtés, en effet, lorsqu'ils remarquent leur « erreur », la minimisent souvent immédiatement en la justifiant par la proximité culturelle entre sociétés germanophones. « L'erreur » Haneke par exemple est très souvent aplanie par le biais de cette proximité catégorielle. Brice indique ainsi que « *les Autrichiens sont des Allemands* », avant de présenter son discours comme une plaisanterie et, *in fine*, de contrevenir à cette énonciation ironique en la légitimant. L'énonciation de l'amalgame est alors corrigée et validée, même si elle est nuancée car l'enquêté a conscience du caractère stéréotypal de son propos. Les Autrichiens et les Allemands, par rapport aux Français, font partie du même « in group » pour reprendre les termes de Kracauer :

« *J'ai vu aussi La Ruban Blanc, mais Haneke est autrichien c'est vrai, j'avais zappé... Enfin les Autrichiens, ce sont un peu des Allemands ! Je rigole ! Enfin après... certains pays ne peuvent pas voir les choses de la même façon, mais l'Autriche, quand même, il y a un lien fort... Ce sont des pays qui, historiquement... Les Autrichiens et les Allemands, c'est beaucoup plus proches. Il y a une histoire qui est très proche. Enfin on ne peut pas dire que c'est la même chose, il ne faut pas faire des confusions, mais... déjà ils parlent la même langue.* » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Cette subsumption subjective de la catégorie « de langue allemande » à la catégorie « allemande » repose parfois sur une justification historique notifiant l'union encore relativement récente de l'Autriche et de l'Allemagne au sein d'une même confédération jusqu'aux guerres d'unification de l'Allemagne des années 1860 et 1870⁹¹⁸. Patrice emploie notamment cette histoire commune pour exposer que la distinction entre films autrichiens et allemands ne serait pas pertinente, puisque « *l'Allemagne et l'Autriche, c'est pareil* ». Ce regroupement de nationalités filmiques est ainsi motivé, au sein des discours de nos enquêtés, d'une part par le voisinage géographique de ces pays amalgamés, d'autre part par leur partage d'une même langue.

Il atteste ainsi de nouveau d'une perception relative de la catégorie de « l'étranger » : les sociétés allemandes et autrichiennes ne seraient, dans le cadre de la perception filmique en France, pas « étrangères » l'une à l'autre mais au contraire identiques et équivalentes. Cette équivalence, qui renvoie une fois encore à la conceptualisation formale simmelienne de l'étranger, s'applique parfois par extension aux « films de l'Est », c'est-à-dire aux films slaves

⁹¹⁸ N.B. : L'unification de l'Allemagne en 1871, suite à la guerre franco-prussienne, est précédée de deux autres guerres d'unification : contre le Danemark en 1864, pour la possession du territoire du Schleswig-Holstein, et contre l'Autriche, en 1866. Cette dernière guerre aboutit à la séparation politique définitive de l'Allemagne et de l'Autriche : les États allemands et l'Autriche-Hongrie, jusqu'ici réunies fédéralement au sein de la Confédération germanique, sont désormais totalement indépendants.

– polonais ou russes principalement – et ce notamment lorsque ces films thématisent la période communiste. Ces « *films de l'Est* », pour reprendre les termes de Marc par exemple, combinent deux critères d'amalgames au cinéma « allemand » : critère de voisinage géographique – ces pays sont « orientaux », tout comme l'Allemagne par rapport à la France, et ne partagent pas de frontière avec cette dernière – et le critère de spécialisation thématique par rapport à une période historique reliée *de facto* à « l'ancien bloc de l'Est ». L'expérience préalable que Marc a du « genre allemand », et qui détermine un horizon d'attente en termes de « films de l'Est », l'amène alors selon ses propres termes à « *s'emmêler* », puisqu'il pense à l'origine que *Stalker*⁹¹⁹, film soviétique de 1979, est un film allemand :

« *Stalker, je crois que c'est un film allemand. Ah non, peut-être soviétique. Pourquoi je croyais que c'était allemand, d'abord ? (rires). Parce que d'ailleurs, le film tout comme le jeu se passent pas loin de Tchernobyl. Et pourquoi j'ai pensé que c'était allemand, je ne sais pas ! Bonne question. Parce que des films que j'ai vu... que j'ai estampillés comme allemand, j'ai dû en voir 5 dans ma vie, et comme celui-là était de l'est, et bien voilà. J'ai vu aussi un film qui se déroulait dans le ghetto de Varsovie. Ça devait être Le pianiste de Polanski. Peut-être que ça n'est pas allemand... Mais ça se déroule en Allemagne, non ? Remarquez que Varsovie n'est pas l'Allemagne, donc je m'emmêle. Bon en tout cas c'est sûr que ce ne sont pas des films français tout ça, c'est trop oriental.* » [Marc, 42 ans, Physicien, Marc, 42 ans, Physicien, Saint-Cyr la rivière (91)]

Films « de l'Est » et films allemands peuvent ainsi partager deux critères d'exotisme : éloignement géographique vers l'Est et histoire récente liée au communisme. Ces deux critères d'exotisme les désignent comme des cinématographies « distinctes » de la filmographie française. La partition Est/Ouest est discriminante quant à la catégorisation de l'étranger dès lors que le spectateur considère qu'elle détermine une histoire et des contextes socio-économiques, à la fois passés et contemporains, divergents.

En ce sens, les films allemands se déroulant en RDA apparaissent plus exotiques que les films allemands se déployant dans un contexte contemporain plus « neutre ». Ils sont ainsi plus « allemands » car encore plus spécialisés : ils renvoient à une expérience historique et existentielle difficilement préhensible pour un cinéaste français ou non-allemand. Sophie explique ainsi que selon elle, *Good bye Lenin !* et *La Vie des autres* sont davantage des films « spécifiquement allemands » que *La Chute*, car ce dernier serait lié à l'histoire de l'Europe en général, alors que le contexte de la partition et du communisme est plus distinctif d'une caractéristique allemande :

« *La Chute, pour moi, c'était plus général que le cinéma allemand. C'est plus relié à toute l'histoire de l'Europe pour le coup. Alors que La Vie des autres, c'est plus du cinéma allemand. Comme Good bye Lenin ! On voit qu'il y a une tension entre les deux Allemagne,*

⁹¹⁹ *Stalker* (Сталкер) – 1979 – Andreï Tarkovski – Science-fiction

c'est plus caractéristique d'un contexte allemand quoi. » [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13^{ème}]

L'ambiguïté et la polysémie des références liées à cette instance peut ainsi instaurer une distorsion, un écart, un décalage entre germanité subjectivement perçue par les spectateurs et germanité factuelle officielle – les films « allemands » de la sphère de réception ne coïncident pas entièrement avec les « films allemands » de la sphère de production.

Ainsi, les critères positifs de contenu thématique liés aux motifs historiques peuvent, eux aussi, entraîner des erreurs factuelles quant à la détermination de la nationalité allemande des objets filmiques. Au sein des discours recueillis, de nombreux films non allemands sont intuitivement identifiés à la filmographie d'Outre-Rhin, précisément parce qu'ils traitent de l'histoire des guerres du XX^{ème}. Cet amalgame révèle le double discours par rapport à l'universalité des motifs historiques liés aux conflits du siècle dernier. Franck indique ainsi deux indices l'ayant entraîné à catégoriser *La liste de Schindler* (1993) comme un film allemand : le film est « lent » et « en noir et blanc », et d'autre part le sujet est « allemand ». Pour Brice, l'inscription dans l'histoire du nazisme de la thématique du *Pianiste* (2002) de Polanski le désigne également subjectivement comme « un film allemand » :

« La liste de Schindler, ce qui m'a fait dire que ce n'était pas un film américain, c'est parce que c'était en noir et blanc. Et c'était un peu lent... Et donc ça, forcément, ça fait plus penser à "allemand", ou à "européen". Et, justement, ça parle d'un sujet quand même un peu allemand. » [Franck, 30 ans, Ingénieur, Paris 14^{ème}]

« Le pianiste... Je sais que ce n'est pas un film allemand, mais je considère que c'est un film plus allemand, parce que ça traite vraiment... Ça se passe en Allemagne, c'est sur les Allemands, c'est sur sa vie à lui, c'est sur l'implication dans l'histoire. Ça s'inscrit dans l'histoire donc... Et donc pour le coup, là, je considère que c'est un film allemand. » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20^{ème}]

Si les motifs historiques renforcent la probabilité, pour le spectateur, que le film soit de nationalité allemande, et conditionne une marge d'erreur quant au caractère allemand de films en réalité non-allemands, ce coefficient de vraisemblance s'inverse dans le cas d'autres motifs récurrents du cinéma allemand, et notamment les motifs interculturels.

Le décalage entre nationalité perçue et factuelle est alors inversé : des films effectivement allemands ne sont pas appréhendés en tant que tels. En effet, alors que ces derniers sont, nous l'avons vu, une ligne de force du paysage cinématographique allemand contemporain, les spectateurs les associent rarement intuitivement au cinéma allemand. Ils sont, justement, très souvent présentés par les enquêtés comme éloignés des domaines de

spécialisation du cinéma d'Outre-Rhin : cette évidence inversée, à rebours de l'allant de soi des thématiques historiques, constitue également une évidence partagée dévoilant une certaine constance des visions du monde collectives et individuelles liées à l'Allemagne. Les spectateurs, *in fine*, n'associent qu'exceptionnellement les films mettant en scène des motifs multiculturels au cinéma allemand, ce qui semble témoigner d'une forme de blocage perceptif entravant la conception d'une société allemande comme société d'immigration métissée et interculturelle. Les films de Fatih Akin par exemple ne sont guère assimilés au cinéma allemand, mais davantage au « *cinéma turc* »⁹²⁰ :

« *J'allais dire un truc sur le cinéma allemand, un réalisateur qui m'a plu, mais c'est un réalisateur turc. Un Turc qui a fait des films en allemand. Un type qui s'appelle Fatih Akin. Ah il est allemand ? En tout cas j'adore Fatih Akin...* » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

Alors même que Fatih Akin est l'un des seuls réalisateurs actuels à revendiquer explicitement son statut de cinéaste « d'Allemagne », son cinéma est souvent présenté en France soit comme un cinéma « turc », soit comme un cinéma « germano-turc ». Les protagonistes ne sont pas réellement perçus comme de « vrais » Allemands par les enquêtés, mais comme des « Turcs », des « Grecs », les différentes origines étant d'autre part souvent confondues au sein des discours des enquêtés, révélant une méconnaissance partielle du contexte social allemand. Ainsi, alors que les personnages de *Soul Kitchen*, sont principalement issus de la communauté grecque – et notamment le héros – nos enquêtés ayant vu le film, sans exception, appréhendent le film comme un portrait humoristique de la communauté « *turque* » en Allemagne :

« *Soul Kitchen, il y a un fond réaliste... Les Turcs représentent quand même pas mal de monde en Allemagne. Ça fait un moment que ça dure.* » [Anouk, 62 ans, Enseignante retraitée, Villejuif (94)]

« *Soul Kitchen, ça permet de montrer aussi des aspects qu'on ne connaît pas. On apprend beaucoup sur la jeunesse allemande. Et sur les Turcs.* » [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13ème]

De même, alors que le film *L'étrangère* a été réalisé par Feo Aladag (née Schenck), réalisatrice autrichienne mariée à un Turc, Julia pense que « *le mec qui a fait le film est turc* », « *parce qu'il traite d'un sujet turc* ». Seul un Turc, pour elle, pourrait alors mettre en scène la question des crimes d'honneur, car il s'agit d'une réalité « *turque* » :

« *Le mec qui a fait le film, il est turc... Il s'appelle Feo. Feo, ce n'est pas turc, mais son nom de famille, c'est un nom de famille turc. Moi, j'aurai tendance à dire que c'est un*

⁹²⁰ Les articles de presse, eux aussi, déploient de nombreux amalgames quant à la nationalité des films de Fatih Akin, ainsi que par rapport à la nationalité ou à l'origine des acteurs de ses films.

film turc. Parce que ça traite d'un sujet turc. Et c'est avec la communauté turque. Et je pense qu'il n'y a qu'un Turc qui peut parler de ce sujet-là comme ça. Même un turco-allemand. Dans cette société-là, il y a des gens qui ne savent pas ce que c'est, ils n'ont jamais entendu parler de ça, donc ils ne pourraient pas faire un film là-dessus. » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

Ainsi, de même que la correction concernant la nationalité non-allemande de certains films germanophones est minorée, la correction inverse par rapport à la nationalité factuellement allemande des films considérés comme turcs est également minorée par les spectateurs : la méprise est rationalisée discursivement – et ainsi en partie arasée – par le constat d'un éloignement factuel entre les sociétés allemandes et turques, tant au niveau géographique que culturel. Ainsi cette différenciation entre films turcs et allemands est maintenue alors même que la différenciation entre films autrichiens et allemands est *a contrario* abolie. Fabien, à propos des films de Akin, distingue ainsi nationalité juridique et nationalité perçue : ces films sont « *de production allemande* », mais « *dans l'esprit* », pour lui, les films sont davantage turcs qu'allemands :

« C'est vrai que ce sont des films de production allemande, mais je croyais que le mec était vraiment 100% turc. Parce qu'il te parle quand même vachement de... Pour moi, je sentais plus l'immigré turc qui te parle de son Allemagne à lui, l'Allemagne un peu des "bas-fonds" entre guillemets. Du coup pour moi, Fath Akin c'est le mec qui a sa Turquie en lui, c'est quand même dans l'esprit plus turc qu'allemand. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

Ainsi ce décalage entre nationalité filmique définie subjectivement et nationalité filmique factuelle révèle un mécanisme contradictoire quant à la signification individuelle de cette nationalité filmique, à la fois signifiante et insignifiante. D'une part, les spécialisations thématiques attribuées aux différentes nationalités soulignent un lien, même inconscient et indirect, entre la perception de ces nationalités filmiques et leur signification heuristique quant à leur société d'origine. D'autre part, les « erreurs » plus ou moins assumées en ce qui concerne ces nationalités témoignent dans le même temps de leurs signification secondaire, voire inexistante, au sein des visions du monde individuelles. La nationalité filmique est ainsi ambiguë et contradictoire du point de vue spectatoriel, à la fois signifiante car reliée à un reflet de sa société d'origine et insignifiante car mineure, voire imperceptible.

La germanité comme genre dont on parle se présente ainsi comme un horizon d'attente flexible, souple : elle peut *potentiellement* orienter l'expérience filmique mais ne l'impose pas. Cette valeur exploratoire s'apparente alors à définition jaussienne de la forme contractuelle de la réception en termes de contrat kantien ouvert. Elle rejoint par ailleurs

également l'analyse de Kracauer, qui dans sa *Théorie du film* indique que la définition du « genre » doit *de facto* rester indéfinie, car la nature même du « genre » est allusive : « *L'exactitude des définitions n'est pas entamée par le fait qu'elles retiennent un halo de significations indistinctes. Bien au contraire, c'est en étant allusives qu'elles peuvent offrir le maximum de précision – ce qui veut dire que tout effort pour éliminer leur apparente imprécision au profit de concepts sémantiquement irréprochables est totalement inapproprié* »⁹²¹. La germanité filmique, en ce sens, en tant que « genre dont on parle », se présente comme une identité non-identique, dont la catégorisation aporétique et polymorphe doit demeurer ouverte. L'hésitation et les tâtonnements de nos enquêtés quant à cette catégorie témoignent alors d'un second degré réflexif, d'un état heuristique intermédiaire entre la déstructuration de la connaissance et la réification de l'opinion. Cet entre-deux de la conscience est présenté par Adorno comme un « *effort qui consiste constamment à faire réflexion sur ces apories et sur soi-même* »⁹²².

La nationalité filmique, en tant que genre spectatorielle, se présente en effet comme une aporie : pour les enquêtés, ce qui importe n'est pas tant sa définition exacte que le processus réflexif qu'elle permet de déclencher en tant qu'entité allusive. La germanité filmique constitue rarement pour les enquêtés une instance « *pertinente* » au sein de leur monde-de-la-vie, pour reprendre l'analyse phénoménologique de Schütz : « *Dans sa vie quotidienne, l'homme ne s'intéresse que de manière partielle – oserions nous dire de manière exceptionnelle ? – à la clarté de ses propres connaissances, à savoir à une vision pleinement évidente des relations qui existent entre les éléments de son monde et les principes généraux qui les régissent* »⁹²³. Ainsi la catégorisation de la « germanité filmique » peut demeurer de l'ordre de l'inexactitude, car elle ne fait pas partie des connaissances visées quotidiennement par l'activité consciente. L'individu, comme l'expose Schütz, recherche rarement « *la vérité* », mais « *réclame [...] une information concernant ce qui est vraisemblable* », d'où un savoir « *inconsistant* »⁹²⁴.

Le Nouveau cinéma allemand en tant que genre spectatorielle est alors avant tout un genre « vraisemblable » et non absolu. Cette vraisemblance s'organise autour de plusieurs critères définitoires : la germanité filmique contemporaine est historique, sérieuse, authentique, autocritique, modeste notamment. Ces interprétations semblent alors conditionner une

⁹²¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film*, op cit., p. 309

⁹²² ADORNO Theodor W., « Opinion – Illusion – Société », op cit., p. 130

⁹²³ Alfred SCHÜTZ, *L'étranger*, Editions Allia, Paris, 2003, p. 13

⁹²⁴ *Ibid*, p. 14

rencontre cinématographique appréhendée selon des modalités valorisées et mélioratives, qui le qualifient en tant que cinéma « parlant » et « éloquent ». Nous nous intéressons ainsi désormais aux formes réceptives de ce Nouveau cinéma allemand : comment nos enquêtés réintègrent-ils au sein de leurs visions du monde leur expérience de ce cinéma ? Comment définissent-ils la germanité filmique en tant que genre perçu, concrétisé, empirique ?

Chapitre 2 - La réception du Nouveau cinéma allemand : entre épreuve de l'Autre et de soi, expérience de la Germanité et de l'universel

IV.2.1) Formes réceptives du cinéma allemand : consensus de qualité et quête de sens

IV.2.1.1) Perception méliorative de la germanité filmique : fiabilité, proximité et éloquence

L'appréhension ambiguë de la nationalité filmique s'applique ainsi à la germanité filmique en particulier : le Nouveau cinéma allemand peut faire sens en tant que cinéma spécifiquement allemand, doté d'attributs catégorisants induisant une relation avec sa société d'origine. Dans le même temps sa définition spectatorielle dépasse le contexte socio-historique allemand pour acquérir une signification élargie, liée principalement au consensus de qualité l'entourant.

Le Nouveau cinéma allemand est alors principalement un « cinéma de qualité » produisant de « bons films », « parlants » et « éloquents » pour le spectateur, et dont la qualité repose surtout sur l'authenticité perçue, ainsi que sur leur qualité « émotionnelle ». Kevin insiste ainsi sur cette rhétorique de la « *qualité* », et indique que même les films « plus légers » participent de cette impression méliorative :

« Tous ces films allemands, ce sont des films de qualité. Comme Good bye Lenin ! en fait, même ceux qui sont un peu plus légers, j'ai toujours trouvé que c'était des films de qualité. Même Soul Kitchen, qui est une comédie légère mais de très bonne qualité. » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19^{ème}]

Brigitte, quant à elle, souligne le caractère mixte de cette cinématographie récente, qui « *prouve* » que les Allemands « *savent maintenant* » faire des films à la fois « *bons* » et « *abordables* », soulignant à un niveau spectatorielle la valorisation croissante des divertissements de qualité en tant que films exportables, capables de s'adresser à un public international. Les propos de Brigitte mentionnent en effet les éléments du consensus de qualité détaillés au sein de la sphère de production et d'exportation. Les films allemands récents « *qu'elle a vus* » sont « *intéressants* », « *authentiques* » et « *sincères* » :

« Ces films, déjà, ça prouve que les Allemands savent faire de bons films. Et qu'ils savent faire des films tout à fait abordables. Parce que ce n'est pas si évident ! Ce cinéma, je le trouve intéressant. Intéressant dans leur manière de traiter les choses. D'une manière un peu décalée, d'une manière qui montre bien les sensations des gens, le point de vue des gens. Je trouve qu'ils montrent bien les points de vue. Enfin pour les films que j'ai vus, j'ai peut-être

vu les meilleurs. Bien décortiqués, bien analysés, authentiques et sincères. Et bien retranscrits, ce qui n'est pas évident. » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Arabelle indique ainsi que les films allemands visionnés l'ont « touchée », en tant que « Française de base », que le cinéma allemand « lui parle », lui est « proche ». Ce discours en termes de proximité et de familiarité indique alors que le consensus de qualité se double d'un apport *a priori* cognitif favorisant un ébranlement des visions du monde individuelles :

« De ce que j'ai vu, de mes propres impressions personnelles... c'était des émotions, c'était pas mal plein de vie. C'est une sorte d'atmosphère, comme ça. Je ne sais pas ! Un cinéma qui me parle, de mon point de vue de Française de base. Un cinéma de qualité. Tous les films que j'ai vus, allemands, je les ai appréciés, franchement. Ce sont des films qui me sont proches, entre guillemets. Ça se regarde, je peux être touchée, on peut comprendre certaines choses... » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14ème]

Ce discours en termes d'éloquence induit alors *potentiellement* un surplus de sens par rapport au visionnage des objets filmiques du cinéma allemand contemporain. La réception de ce cinéma, dans le cas d'Arabelle, fait état d'un sentiment de « vie », de chaleur, de sympathie, exprimé en termes de contact et d'émotion. Si l'on reprend l'analyse de Kracauer consacré aux types nationaux cinématographiques, cette « sympathie » peut alors *potentiellement* favoriser un rapprochement de l'objet visé, et une augmentation des facteurs objectifs au sein de la formation d'une image de l'Autre.

Il s'agit dès lors de s'interroger sur le contenu de ce surplus de sens, et de questionner cette « éloquence » par rapport à la perception de la germanité en tant qu'Autre significatif. La compréhension des films, comme l'expose Ethis, mobilise un grand nombre « d'organisations signifiantes » appelant à s'interroger sur la portée sociologique de cette signification spectatorielle : « *Et puisque les films de cinéma "disent quelque chose", le sociologue, lui, peut se demander dans quelle mesure ce "quelque chose là" parle de la société* »⁹²⁵. En quoi la réception du cinéma allemand contemporain « parle-t-elle » de la société allemande contemporaine ? En quoi favorise-t-elle des expériences de participation mobilisatrices par rapport à la production de l'image d'un Autre, germanique ou généralisé ? L'utilisation du registre de la participation par les enquêtés, comme l'expose Ethis, est par ailleurs conditionnée par le « *fond historique romancé* » des réalisations allemandes les plus visibles en France. Ce fond historique romancé, comme le signale Ethis, permet en effet de « *planter un décor de mises en situations universellement reconnaissables, ce qui les autorise à immerger très promptement le spectateur au cœur du monde fictionnel qu'ils présentent et*

⁹²⁵ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 51

représentent »⁹²⁶. Cette analyse rejoint alors ici les propos recueillis auprès des professionnels de la branche cinématographique à Berlin, et soulignant l'intérêt, pour le cinéma allemand, de s'appuyer sur une histoire « *universellement connue* » facilitant la reconnaissance de la « *jaquette* », du « *packaging* » de ce cinéma.

Le consensus de qualité autour de la qualité du cinéma allemand, qui ressurgit très fréquemment au sein de nos entretiens, accompagne et reflète ainsi le consensus à la fois constaté et produit par les acteurs des sphères de production, d'exportation et de distribution. Il repose principalement sur la vraisemblance filmique de son traitement historique, qui conditionne des horizons d'attentes favorables en termes d'interfilmicité. Yvonne souligne ainsi que la rumeur cinématographique, selon elle, mentionne ce consensus de qualité, qu'elle cautionne personnellement par rapport au traitement des motifs historiques. Elle indique alors un « *préjugé favorable* » par rapport à cette « *qualité* » et à cette « *fiabilité* » du cinéma allemand :

« *Je crois que les rares fois où j'écoute France-Culture ou autre chose, mais je n'écoute pas beaucoup la radio, j'entends dire du bien du cinéma allemand. Il y a une bonne réception en France, dans le sens où on dit : "Ce sont des produits de qualité." Et je trouve personnellement que oui, c'est un cinéma de qualité et très fiable quand il traite des circonstances historiques. C'est un cinéma de qualité, le cinéma allemand. Donc a priori, j'ai un préjugé favorable.* » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

Le consensus de qualité se décline ainsi en termes de communicabilité. En cela, la réception du cinéma allemand contemporain renvoie alors aux propriétés intrinsèques universelles du médium-film, associées par Kracauer à un renouvellement des possibilités de perception de la réalité matérielle.

Le lien entre Nouveau cinéma allemand et germanité filmique ressurgit alors ici précisément par le biais de ces propriétés de matérialisation inhérentes au médium-film : la poétique de la visibilité cinématographique exposée par Kracauer, et qui favorise la préhension individuelle d'instances d'altérité généralement abstraites, s'applique en effet également à la germanité en tant qu'élément de cette altérité généralisée. Roland Barthes, dans *Mythologies*, indique que cette altérité constitue « *le concept le plus antipathique au "bon sens"* », reposant sur une « *impuissance à imaginer l'Autre* »⁹²⁷. En ce sens le cinéma allemand, parce qu'il permet de matérialiser cet Autre protéiforme, participe *a priori* du développement de la capacité imaginative du spectateur.

⁹²⁶ Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op cit., p. 23

⁹²⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 2007, p. 42

Les définitions associées aux différentes nationalités filmiques – nous l’avons évoqué – induisent ainsi une forme de spécialisation propre aux différents contextes sociaux. Un film donné, pour les spectateurs interrogés, est presque « naturellement » considéré comme étant plus vraisemblable par rapport à la représentation de sa société d’origine qu’un film produit dans un autre pays, alors même que des confusions quant à cette société de provenance sont possibles, voire fréquentes. Encore une fois, les discours recueillis font alors état non d’une conviction absolue, mais plutôt d’un effet de croyance pondéré, nuancé, présenté comme un calcul de probabilité qui attribue un coefficient de vraisemblance au film visionné quant aux phénomènes représentés.

Il est, dans cette optique, plus probable qu’un film allemand présente une image plus fidèle de la société d’Outre-Rhin que celle exposée, par exemple, par un film américain, de même qu’il semble plus improbable qu’un film américain présente une image fiable d’une société européenne. Cette conception spectatorielle appliquée à la nationalité filmique comme reflet « fiable » de son contexte d’origine semble relativement établie au sein des visions du monde individuelles, et s’apparente alors à un allant-de-soi, à une évidence partagée.

Le cinéma allemand, en ce sens, serait le plus authentique, le plus véridique par rapport à la représentation de l’Allemagne. Il serait « naturellement » le plus à même de refléter les tendances sociétales allemandes – tout comme n’importe quelle société nationale serait la plus apte à présenter une image crédible d’elle-même par le biais de son « propre » cinéma.

Certains enquêtés, à l’instar de Victor, souligne ainsi que *Good bye Lenin !* – ou *La Vie des autres* – traitent de thématiques trop précises pour ne pas être des films allemands, parce que le sujet, « *tout simplement* », est trop allemand :

« *Au fond... La Vie des autres et Good bye Lenin ! n’auraient pas pu être fait en France, tout simplement parce que ça traite de leur histoire, donc ça aurait été difficile à faire.* » [Victor, 21 ans, Etudiant, Ivry-sur-Seine (94)]

« *La Vie des autres, c’est un film allemand. Il ne pourrait pas être américain, et ce n’est juste pas possible d’imaginer qu’il serait espagnol. Le thème est trop historique, trop circonscrit.* » [Yvonne, 49 ans, Professeure d’université, Paris 12ème]

Brice, quant à lui, indique que les films allemands récents, notamment les films historiques, reflète « forcément » un vécu des Allemands qui n’aurait pas pu être appréhendé dans un autre pays. Il précise que c’est le traitement filmique spécifique de ces films qui conditionne leur « fiabilité » quant au vécu de la société allemande de l’époque : les

thématiques auraient pu être traitées dans un autre pays, mais pas avec la même authenticité, avec un décalage. Les films allemands au contraire sont pour lui réalistes, ils reflètent « *ce qui s'est passé historiquement* », alors qu'un film américain aurait « *déformé* » la réalité, dénaturé le « *phénomène* » en quelque sorte :

« *Après il y a des films, effectivement, où je me dis plutôt que c'est une vision qui ne pourrait pas être vue par n'importe qui. Je pense à Good bye Lenin ! par exemple : pour moi c'est flagrant. Il y avait un mur à Berlin : ça, c'est historique. Mais après, je pense qu'il faut quand même être impliqué, ou avoir, de générations en générations, quelque chose qui te... C'est un sujet trop délicat pour... Tu peux donner ta vision, mais tu n'auras jamais ce... ce petit "plus", ce détail qui fait que tu vas accrocher au sentiment, te dire qu'il y a quelque chose de spécial en regardant ce film. Parce que dans l'écriture, tu ne vas pas pouvoir retranscrire les sentiments, ou ce qu'on a pu te donner au fur et à mesure... Ce que les gens ont pu... Ce que tu as pu entendre dans les familles, ce que les gens ont vécu. Parce que tout simplement, ça n'a pas été vécu de la même façon. C'est ça qui est intéressant : c'est que tu es obligé, pour que ça marche aussi... Sauf si tu fais quelque chose de complètement loufoque et que tu inverses complètement les rôles, ce qui peut être fait, mais sinon tu es obligé de traiter ça de la façon dont ça s'est passé historiquement. Je veux dire qu'un Français ne pourrait pas s'imaginer la vie qu'il y avait à l'Est. Le cloisonnement qu'il y avait. Et les Américains auraient rajouté de l'action. Ils auraient déformé un peu... pas la réalité, mais... ils auraient amplifié le phénomène.*» [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Les propos de nos enquêtés témoignent en ce sens d'une forme de confiance par rapport à la sincérité du cinéma allemand, spécialement lorsqu'il traite de thématiques historiques. L'interprétation de Florian rejoint celle de Brice, puisqu'il évoque, tout comme ce dernier, une « *suspicion* » à l'égard des films américains historiques : il affirme avoir aimé par exemple *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola (2006)⁹²⁸, mais précisément parce que ces horizons d'attentes ne le catégorisaient pas *a priori* comme un film « historique ». Au contraire les films allemands récents reposeraient davantage sur un vécu des réalisateurs, plus ou moins direct, et ce vécu viendrait limiter ces risques de « *suspicion* » relatifs à la représentation de l'histoire au cinéma :

« *La Vie des autres, tu peux t'imaginer que la personne a vécu le truc. Ou du moins a rencontré des gens qui ont vécu le truc. Sinon, si c'est fait dans un autre pays, tu auras les suspicions de : "Il n'a pas vécu le truc, il n'y a pas de personnes qu'il connaît qui a vécu le truc, donc il a le point de vue d'un étranger, c'est forcément pas le même point de vue que quelqu'un du pays". Je pense que les Allemands qui parlent de la période d'Hitler, ils n'en parlent pas de la même façon que les Français qui parlent... Forcément ! Tu n'as pas le même ressenti... A moins d'avoir vécu des années en Allemagne, et encore. C'est sûr que si c'est un Américain qui fait un film sur la Révolution française, ça a des grandes chances d'être pourri par rapport à... Parce que voilà ! Ils n'ont pas le même vécu... Bien que le film de Sofia Coppola sur Marie-Antoinette, j'ai trouvé ça extraordinaire. Mais pas pour les mêmes raisons : je ne m'attendais pas à voir un film historique.* » [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

⁹²⁸ *Marie-Antoinette* – 2006 – Sofia Coppola – Historique, Biopic, Drame

Ainsi la « suspension d'incrédulité », qui définit pour Eco le pacte fictionnel comme une acceptation du caractère imaginaire de la représentation, mais n'assimile pas cette caractéristique à un « mensonge », semble renforcée dans le cas de la réception des divertissements de qualité historiques récents. Le pacte fictionnel est alors revalorisé, et la vraisemblance du cinéma allemand comme genre filmique historique conditionne la vraisemblance des phénomènes représentés. Les films allemands, pour reprendre les termes d'Eloïse, ne sont pas des « *fantaisies* », contrairement au cinéma américain. Le spectateur tend ainsi à appréhender les protagonistes de la réalisation du Nouveau cinéma allemand comme des narrateurs « *sédentaires* », pour reprendre les termes de Walter Benjamin, c'est-à-dire comme des narrateurs évoquant avant tout la société les environnant, « *la terre où ils vivent* »⁹²⁹.

Dans le cas du Nouveau cinéma allemand, cette authenticité perçue par rapport à la représentation d'une germanité plausible, incluse au sein du pacte fictionnel, est d'autre part redoublée, renforcée par une définition de cette cinématographie en termes de « *sériorité* » et de « *fiabilité* ». Le cinéma allemand est avant tout « *authentique* », « *sincère* », et cette catégorisation conditionne un horizon d'attente en termes de « *confiance* », notamment par rapport à la forme filmique. Yvonne indique ainsi que ce cinéma, pour elle, ne va pas « *tricher* » mais être honnête par rapport à sa forme, non stratégique. Une fois encore, cette catégorisation repose parallèlement sur une dépréciation du cinéma américain. Par ailleurs elle étend son discours de confiance à la Berlinale, indiquant que la « *culture du cinéma* » des Allemands est plus précise, plus crédible que celle des Français :

« La Vie des autres ne pourrait pas ne pas être allemand. Parce que c'est une manière particulière de parler de ses propres services secrets. Qui est une façon moins élogieuse que ne le sont... Voilà : ce que je reproche souvent au cinéma américain, c'est que même quand il critique, il est dans l'éloge. Genre : "On s'est trompé, mais qu'est-ce qu'on était merveilleux". Et ça, c'est une stratégie discursive qui ne me semble pas exister dans le film allemand. Une histoire malheureuse, elle est malheureuse, une histoire gaie est gaie et une histoire douloureuse est douloureuse. C'est très autocritique. D'ailleurs en règle générale je fais confiance à la culture cinématographique des Allemands. Quand il y a les ours à Berlin, si eux décernent un prix, j'ai tendance aussi à leur faire confiance et à aller voir des films auxquels ils ont décerné des prix. Parce qu'il me semble que c'est une culture cinématographique suffisamment précise pour que quand eux décernent un prix à quelqu'un, on puisse leur faire a priori confiance. Ce n'est pas seulement qu'ils ont des bons réalisateurs, de bons acteurs, c'est qu'ils savent s'intéresser au cinéma des autres. Je dirai que pour comparer des choses qui ne sont pas tout à fait identiques, j'ai tendance à plus croire la Berlinale que notre propre festival de Cannes, où des fois on donne des prix à des choses... »
[Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

⁹²⁹ Walter BENJAMIN, « Le narrateur » *op cit.*, p. 266

Cette fiabilité perçue semble alors constitutive de la définition même d'un genre spécifiquement allemand et repose sur deux éléments distincts mais liés : tout d'abord sur une représentation spectatorielle plus ou moins stéréotypée de « l'esprit de sérieux allemand », attribué par extension à son cinéma, d'autre part sur la visibilité renforcée des motifs historiques et la minorisation – voire l'exclusion – des comédies allemandes de l'espace public français. Les formes du thriller et de la reconstitution historique, ainsi que la prédominance des approches dramatiques, appellent en effet des formes filmiques moins ironiques, moins distancées, plus graves et solennelles, appliquées.

Ce double biais de l'exportation et de la publicisation du Nouveau cinéma allemand en France conditionne en effet une prédominance des motifs et des thématiques « sérieuses » et « authentiques » du paysage cinématographique allemand sur le marché du film français. La catégorisation du cinéma allemand en termes de « sérieux » correspond alors d'une part aux caractéristiques des réalisations exportées les plus visibles, d'autre part à une forme d'opportunisme des spectateurs qui, comme l'exposent Amossy et Herschberg Pierrot, qui reprennent Barthes, attrape fréquemment les stéréotypes qui « *traînent* »⁹³⁰ dans la langue pour exprimer leur opinion.

Ainsi, par rapport aux autres cinématographies nationales reflétant leur société d'origine, le cinéma allemand serait d'autant plus plausible quant à l'instauration de ce reflet car il bénéficie de la « plus-value » de crédibilité associée au « caractère » allemand. La conception réfléchissante du cinéma, associée à la « fiabilité typiquement allemande », constituent alors ce que nous pourrions nommer une « double hélice de vraisemblance » au service d'une perception d'un Nouveau cinéma allemand particulièrement véridique en ce qui concerne la représentation des tendances sociales allemandes. L'authenticité cinématographique, revendiquée au niveau de la sphère de production, se métamorphose ainsi en authenticité affichée, exposée au sein de la sphère d'exportation et de diffusion et, *in fine*, en authenticité perçue individuellement par les spectateurs.

IV.2.1.2) Revalorisation du conformisme réceptif : consensus et valorisation de soi

Cette définition spectatorielle en termes de qualité et d'authenticité s'accompagne parfois de la formulation d'un étonnement par rapport à cette qualité, étonnement alors lié à la formulation de réticences antérieures par rapport au cinéma allemand, déjà évoquées. Anne

⁹³⁰ Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société, op cit.*, p. 64

évoque ainsi un « *réticence très bête* » envers le cinéma allemand, vite remplacée selon elle par une appréciation positive. Ainsi la réserve première est néanmoins tout de suite reniée, déclarée « fausse », et remplacée par un discours mélioratif autour du cinéma allemand contemporain. Les enquêtés exposent ainsi ces réserves sur le mode de l'aveu, voire du mea-culpa, en indiquant que ces hésitations étaient infondées, voire irrationnelles.

Le spectateur reconnaît des « erreurs » préalables et exprime alors une impression gratifiante de progression de son entendement et de sa connaissance. La réception de « bons films » est ainsi profitable à l'estime de soi, elle garantit au spectateur un gain en terme d'épanouissement personnel, en suscitant le sentiment d'un bénéfice perceptible.

Cette satisfaction quant à la réception du Nouveau cinéma allemand dénote ainsi le caractère doublement valorisant du consensus de qualité qui lui est associé et témoigne de la revalorisation de cette réception conformiste dans le cadre de cinématographies minoritaires. D'une part en effet cette qualité perçue permet au spectateur de confirmer *a posteriori* la pertinence de ses choix cinématographiques *a priori*, sa capacité faire de « bons » choix. Elle valorise ainsi ses intuitions personnelles et la pertinence, la clairvoyance et la perspicacité de ses pratiques culturelles – alors même que ce choix est partiellement conditionné par des logiques hétéronomes. D'autre part, la qualité perçue favorise un sentiment d'apport heuristique, de surplus cognitif lié à une impression d'épanouissement, d'accomplissement personnel. La recherche active de ce surplus, par ailleurs, rejoint l'analyse de Morin autour du développement de la « *tendance réceptive* » dans le courant d'XXème siècle : « *Au milieu du XXème siècle, la tendance accumulative a fait place à la tendance réceptive, dans laquelle la finalité est d'absorber* »⁹³¹. La tendance de la culture de masse est donc une tendance réceptive, qui tend à transformer l'individu en « *éponge* » – Morin cite Erich Fromm. La finalité d'absorption, liée à la perception distraite [*Zerstreuung*], est corrélée à l'accomplissement personnel revendiqué par les spectateurs dans leurs périodes de temps libre.

Les enquêtés évoquent ainsi souvent un sentiment de satisfaction par rapport à leur choix de visionnage qui s'est avéré judicieux, sentiment qui s'apparente à une forme de fierté renforçant l'estime de soi et participant alors à l'appréhension subjective de son identité individuelle. Marie revendique par exemple une pratique cinématographique très libre et

⁹³¹ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, p. 184

réfléchie, qui l'empêcherait de faire « de mauvais choix », et notamment par rapport aux films allemands :

« *Ce sont MES choix, MES films, c'est ma liberté, donc je me trompe très rarement, je suis presque toujours contente des films que je vais voir. Du coup les films allemands que j'ai vus, je les ai tous bien aimé, forcément.* » [Marie, 74 ans, Biologiste retraitée, Paris 13^{ème}]

Cet élan valorisant révèle la quête d'autonomie guidant partiellement les pratiques cinématographiques : les spectateurs interrogés se félicitent notamment d'avoir su décrypter les codes de l'industrie culturelle, d'avoir su faire le « bon choix » parmi l'inflation de l'offre filmique, d'avoir été capables, *in fine*, de différencier le « bon battage médiatique » – qui permet de valoriser des filmographies minoritaires et méconnues et de découvrir des objets de qualité – du « mauvais matraquage médiatique »⁹³² – irrespectueux pour le spectateur identifié à un « mouton », voire « pris pour un con », pour reprendre les termes de Tom. L'individu, au cœur de l'industrie culturelle, « fait l'expérience de la non-identité », pour reprendre l'analyse de Jan Spurk : « *Dans l'expérience vécue de son agir, l'individu éprouve la tension et la contradiction entre sa liberté et la nécessité* »⁹³³.

Ainsi Tom indique que parallèlement au « matraquage médiatique », un « bon battage médiatique » permet *a contrario* de valoriser un « petit film de qualité ». Dans ce cas, la rumeur cinématographique est justifiée car elle est élaborée « pour la bonne cause ». Il prend précisément l'exemple de *La Vie des autres*. Ses propos reflètent alors, à un niveau spectatorial, les mécanismes mis en évidence au niveau de la sphère d'exportation : le conformisme de la pratique, dans le cas des films considérés comme « minoritaires » – et notamment par leur nationalité – est revalorisé :

« *Des fois il y a du bon battage médiatique ! Ça permet de faire connaître de bons films... tant que ce n'est pas du matraquage par rapport à un gros film américain... Par exemple pour La Vie des autres, je m'en rappelle, j'en avais beaucoup entendu parler. Et du coup, quand j'ai vu le film, je me suis dit que c'était justifié.* » [Tom, 51 ans, Agent administratif, Villemonble (93)]

Le conformisme des pratiques lié au Nouveau cinéma allemand, qui conditionne sa popularisation et sa réception, est alors rarement appréhendé individuellement sous l'angle de l'imitation et de la reproduction, mais sous l'angle de l'affirmation autonome de son individualité. Une fois encore, le glissement sémantique entre le « matraquage médiatique » et le « bon battage médiatique » témoigne de l'ambiguïté de la conception indigène du

⁹³² Le « matraquage médiatique » évoqué par Adorno dans *Modèles critiques*, est ainsi conscientisé par les enquêtés qui visent alors à s'y soustraire lorsqu'ils développent des logiques d'individualisation de la pratique de temps « libre ».

⁹³³ Jan SPURK, *Du caractère social, op cit.*, p. 177

« conformisme ». Le consensus de qualité *a priori* est confirmé par la pratique filmique *a posteriori*, et les cercles vertueux réceptifs autour de ce consensus se mettent en place. L'appréhension méliorative du cinéma allemand après le visionnage est influencée par la majoration des critères d'autonomie et de liberté associés aux pratiques culturelles en général, et aux pratiques cinématographiques en particulier. Alors que le « choix » cinématographique, notamment en ce qui concerne le cinéma allemand, est rarement pur, absolu, mais conditionné partiellement par des logiques hétéronomes, il est cependant présenté, voire revendiqué, comme un choix autonome et libre. Par la suite, la perception de sa propre pratique par rapport à ce cinéma allemand est valorisée comme validation d'une « intuition » préalable.

En ce sens, le consensus de qualité *a posteriori* vient renforcer le consensus de qualité *a priori* : la popularité du Nouveau cinéma allemand est validée et justifiée selon les mécanismes tautologiques de « popularisation du populaire » mis en évidence par Kracauer, mais aussi par Adorno et Horkheimer dans leurs études sur l'industrie culturelle. La rencontre effective avec l'objet filmique confirme ainsi en aval la rumeur cinématographique méliorative accompagnant en amont la présence de cet objet au sein de l'espace public français. Le cinéma allemand, en tant que phénomène de mode mis en avant par la rumeur cinématographique, satisfait à la fois les pulsions d'imitation et d'individualité définies par Simmel comme les deux pans dynamiques et contradictoires de l'agir social : « *La mode est l'imitation d'un modèle donné, et ce faisant elle répond au besoin qu'à l'individu d'être soutenu par la société, elle le met sur la voie que tous suivent, elle fait de chaque comportement individuel un simple exemple de l'universel qu'elle impose. Mais elle ne comble pas moins le besoin de différence, l'aspiration à la distinction, au changement, au détachement* »⁹³⁴.

IV.2.1.3) Catégorisation du « bon film » : à la recherche d'une rencontre signifiante et marquante

L'appréhension subjective du Nouveau cinéma allemand, au-delà des éléments réceptifs de cette mouvance filmique qu'elle permet de mettre en lumière, révèle également les visions du monde que les spectateurs rattachent d'une part à leur propre pratique cinématographique, d'autre part aux normes plus ou moins inconscientes rattachées à cette pratique en général.

Il s'agit ainsi désormais, au-delà de la perception spectatorielle du Nouveau cinéma allemand, de saisir la perception spectatorielle du rapport instauré par ce dernier à son public,

⁹³⁴ Georg SIMMEL, *Philosophie de la mode, op cit.*, p. 8

d'étudier les discours relatifs non plus directement au cinéma allemand, mais à la rencontre cinématographique instauré par ce cinéma allemand, et notamment son impact sur les visions du monde liées à la germanité et à l'universalité.

Les discours relatifs à la réception et à la perception du cinéma allemand contemporain permettent ainsi de détecter les représentations – individuelles mais aussi collectives – rattachées à la signification des pratiques culturelles dans leur rapport aux conditions de possibilités de la liberté et de l'émancipation individuelle. Les propos recueillis témoignent alors d'une conception normative de ce que doit-être – ou de ce que devrait être, une « bonne pratique » cinématographique, axée principalement sur des divertissements de qualité originaux susceptibles d'apporter un surplus significatif au spectateur, de favoriser une satisfaction plus ou moins immédiate par rapport à une attente préalable, à un horizon d'attente prédéfini sinon déterminé et conscientisé. Nous l'avons évoqué, la réception du cinéma allemand s'ancre alors principalement dans cette catégorie de la « bonne pratique ». Celle-ci peut prendre plusieurs formes : Esquenazi, qui reprend la typologie élaborée par Adorno par rapport aux auditeurs de musique, distingue quatre grands types d'attitudes réceptives : « *savante* », « *culturelle* », « *émotionnelle* » et « *divertissante* »⁹³⁵. Or le Nouveau cinéma allemand exporté et visible en France, par son caractère essentiellement mixte, peut correspondre à ces quatre horizons d'attente : il peut jouer sur le registre savant de l'expertise, sur celui de l'objet culturel cognitif, sur celui de l'émotion, et enfin sur celui du divertissement.

Une « bonne pratique », en ce sens, est souvent présentée par nos enquêtés comme une pratique mixte, à la fois émotionnelle et cognitive, favorisant un sentiment d'accomplissement personnel lié à un « ressenti ». Le film doit alors permettre de passer un « bon moment », c'est-à-dire qu'ils doivent trouver un écho auprès du monde-de-la-vie du spectateur. Cet écho peut prendre plusieurs formes, mais il n'est pas assimilé par les enquêtés à une connaissance pédagogique et factuelle, le but du cinéma n'étant pas « *de faire passer un message* », pour reprendre les termes d'Adrien :

⁹³⁵ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics, op cit.*, p. 42. Philippe Coulangeon, par rapport à la lecture, distingue quant à lui quatre types de dispositions réceptives proches de celles définies par Adorno relativement à la musique : la « *lecture de divertissement* », la « *lecture didactique* », la « *lecture de salut* », « *pour se parfaire, se transformer, se dépasser* », et la « *lecture esthète* ». [Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, La découverte, Paris, 2005, pp. 52, 53]. Ces dispositions peuvent également s'appliquer à la réception du Nouveau cinéma allemand en France.

« *Ce n'est pas, à mon sens, le rôle premier d'une œuvre d'art, de véhiculer un message... Je pense que devant un film, il faut quand même passer un bon moment. Un bon film, c'est un film devant lequel tu passes un bon moment. Quelles qu'en soient les raisons : parce que tu es pris dans l'histoire, parce que ça te fait marrer, parce que ça te fait réfléchir...* » [Adrien, 30 ans, Employé administratif, Evry (91)]

Plusieurs de nos enquêtés évoquent ainsi l'importance de ce surplus sous la forme d'un sentiment d'évolution personnelle. Un « bon film » par exemple, selon Florian, Irène et Marie, est avant tout un film qui provoque un changement d'état, qui donne l'impression d'être « imprégné », d'avoir « changé ». On retrouve alors ici la métaphore de la surface aquatique troublée de Kracauer, ainsi que celles des « vibrations spectatorielles » des théories de la réception. Le spectateur, selon Ethis, « *se dilate vers le sentiment d'être soi sans qu'il lui soit nécessaire de faire soi-même œuvre de création* »⁹³⁶ :

« *En fait, je pense qu'il faut qu'un film m'émeuve, il faut que j'en retire de l'émotion. Et quand je sors... Par exemple Une séparation, je suis sorti de là... Enfin voilà : je ne suis pas sorti comme j'étais rentré dans la salle. Voilà : tu ressens un truc quoi. Tu sors du film, tu es changé. Tu réfléchis à des trucs, et puis c'est beau. Et si ça me touche, c'est que ça va me faire réfléchir.* » [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

« *Souvent, quand je sors de la salle, je me dis : dans quel état je suis par rapport à ce film ? Je suis quand même très sensible à l'état d'esprit dans lequel je suis quand je sors. Et je réfléchis sur cet état d'esprit. Ça m'arrive souvent. Et ça me fait dire que le film était bon ou mauvais. Parce que la preuve que le film était bon : je sors imprégnée de quelque chose. Même si c'est triste.* » [Marie, 74 ans, Biologiste retraitée, Paris 13ème]

« *Moi, il faut que le cinéma m'évoque quelque chose, et il faut que quand je sorte de ma séance, je me dise : "Ah, j'ai passé un bon moment !" . Même si c'est quelque chose de triste, que je me dise : "Ah, j'ai bien pleuré, mais ça fait quelque chose..."* » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

Cette vibration spectatorielle peut alors prendre la forme d'un surplus cognitif, d'une « ouverture » sur une réflexion postérieure, comme l'explique Kevin. Le film doit, selon lui, le pousser à « cogiter », à « aller plus loin ». L'investissement personnel, évoqué par Kracauer comme une expérience de participation caractéristique du médium-film et portant en son germe des fonctions de révélation, peut ainsi *potentiellement* se présenter comme une fenêtre de visibilité :

« *Mais moi, ce que j'aime, c'est qu'un film me donne à réfléchir, à cogiter en fait. Surtout après. C'est-à-dire que pour moi, un film n'est pas un élément fini, c'est un peu une porte ouverte sur d'autres choses. C'est-à-dire qu'après, ça ouvre sur une réflexion. De se dire : "D'accord, ok. Pendant une heure et demie, j'ai vu ça, mais maintenant on va essayer de pousser la réflexion un peu plus loin."* » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

⁹³⁶ Emmanuel ETHIS, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, op cit., p. 15

Les spectateurs interrogés, cependant, mettent en avant la mixité de leurs propres pratiques, à la fois « bonnes » et « mauvaises », différenciant leurs choix de visionnage de « purs » divertissement, « *pour se vider la tête* » et « *ne plus penser à rien* » et leurs choix plus réfléchis, plus personnels, devant leur apporter ce surplus de sens, cet écho. Tandis qu'Anne indique qu'elle « *sait* » que ces pratiques de « *gobage* » sont « *honteuses* », elle indique les apprécier tout de même, précisément pour cet aspect presque « *interdit* ». Victor évoque ainsi le côté « *détendant* » de ces pratiques, tout en soulignant le caractère superficiel, selon lui, de cette pratique « *juste pour le trip* » :

« *Des fois j'aime bien regarder des blockbusters un peu stupides. Et puis c'est détendant. Ça, c'est mon côté cinéma rien que pour le trip, c'est pas du tout du cinéma sérieux. Rien que pour se dire : on va bien se fendre la gueule. C'est trop marrant de se répéter les répliques hyper archétypales... Le discours du président américain dans Armageddon⁹³⁷ etc.* » [Victor, 21 ans, Etudiant, Ivry-sur-Seine (94)]

La classification méliorative ou péjorative de leurs propres pratiques illustre ainsi le resurgissement de ces éléments normatifs liés à une conception surplombante de l'autonomie supposée et souhaitée des pratiques culturelles. Un « bon » film est alors avant tout un film engendrant un surplus significatif : une fois encore la distinction entre films « populaires » et « élitistes » n'est pas discriminante en soi.

Irène indique ainsi que le principal élément de catégorisation d'un « bon film » est un sentiment de « *captation* » et de participation, qui passe selon elle par de la « *qualité au sens large* » :

« *Moi je recherche de la qualité. De la qualité au sens large : que ça se tienne, que les acteurs se positionnent bien... Ce n'est pas que tu y crois, mais tu rentres dans le film. Je ne veux pas être sur le bord de la route. Je veux pouvoir me sentir captée.* » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

Damien, quant à lui, précise que ces pratiques sont « *éclectiques* », du moment « *que les films ne trichent pas* ». On retrouve ici la valorisation de la rhétorique de la « confiance » et de la fiabilité filmique, qui se rapproche de la nuanciation opérée par Adorno et Eisler des mécanismes dominants de l'industrie culturelle. Ce n'est pas tant le schématisme des objets filmiques et de l'industrie culturelle que la dissimulation de ce schématisme qui est problématique par rapport à la possibilité d'une réception individualisée. Le spectateur, par le biais du pacte fictionnel, déploie une double conscience quant à ces mécanismes : le cinéma allemand, nous l'avons évoqué, est alors précisément considéré comme un cinéma « fiable », ne trichant pas avec son genre filmique.

⁹³⁷ *Armageddon* – 1998 – Michael Bay – Science-fiction, Action

La rencontre filmique doit ainsi en premier lieu s'opérer sur le mode de la communication établie : un film d'auteur perçu comme trop imperméable, incompréhensible est alors tout autant rejeté qu'un film jugé purement commercial, reproduisant des codes cinématographiques stéréotypés « n'apportant rien ». D'où, de nouveau, l'intérêt heuristique des objets filmiques mixtes, des divertissements de qualité perçus à la fois comme « intelligents » et « accessibles », susceptibles de fédérer adeptes du cinéma d'auteur et adeptes du cinéma commercial.

Ainsi la sphère de médiation étendue du Nouveau cinéma allemand, sa visibilité accrue et sa réception publique renforcée déterminent un discours spectatorial en termes de cinéma plus « accessible », plus « compréhensible ». La popularisation latente et sous-jacente du Nouveau cinéma allemand se dévoile ainsi avant tout par le biais de l'énoncé de ces attributs positifs de popularité en termes de communication avec le spectateur.

L'instauration d'une relation fédératrice et consensuelle avec un public élargi favorise notamment paradoxalement une diversité d'interprétations individuelles, une multitude de rencontres spectatoriennes qu'il s'agit désormais d'analyser plus en détail : en quoi ces rencontres – au-delà de la définition même du « cinéma allemand » que nous venons d'évoquer – permet-elle au spectateur de se confronter à une image renouvelée – ou non – de l'Allemagne ? Au-delà de la germanité filmique, en quoi cette rencontre constitue-t-elle une occasion d'éprouver la figure de l'altérité filmique ?

En présentant le cinéma allemand contemporain sous l'angle de sa communicabilité perçue et de sa qualité « parlante », « intéressante » nos enquêtés soulignent sa capacité à faire sens, à transmettre un surplus significatif marquant, à établir une connexion avec les visions du monde préétablies du spectateur. Paul Veyne définit notamment la notion « d'intéressant », comme une « brèche ouverte sur l'imaginaire et par laquelle nous nous échappons pour nous retrouver nous-même »⁹³⁸ : « l'intéressant », en ce sens, semble *a priori* corrélé à une ouverture des visions du monde individuelles. Le cinéma allemand est ainsi lié à la catégorie du « bon film » que nous venons d'évoquer. Or un « bon film » semble intrinsèquement lié, dans sa définition spectatorielle indigène, à la sémantique du renouvellement, de l'apport de sens, de la découverte.

⁹³⁸ Cité par Emmanuel ETHIS, *Les spectateurs du temps*, *op cit.*, p. 32

Cette importance du « surplus » de la pratique cinématographique, d'autre part, s'apparente parfois à un rapport instrumentalisé, voire marchandisé, à la pratique de loisir : cette dernière étant considérée comme « libre », le « don » de temps consenti par le spectateur se doit d'être « rentable ». Ces mécanismes d'industrie culturelle, catalysés par une peur de l'ennui, sont notamment perceptibles au sein des propos d'Irène :

« Moi ce que je recherche, quand je vais voir un spectacle... Il faut que quand je ressorte, oui, il se soit passé quelque chose. Sinon j'ai l'impression d'avoir perdu mon temps, voilà. En fait, si je voulais résumer, je ne veux pas... j'ai donné de mon temps, même si c'est du loisir, il faut que pour moi, j'ai un retour. » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

La qualité perçue du Nouveau cinéma allemand semble ainsi l'associer *a priori* à cette rhétorique du renouveau des visions du monde individuelles. C'est précisément ce lien présagé qu'il s'agit de questionner ici, à l'aune de l'analyse de nos entretiens : En quoi cette rencontre concrète avec le Nouveau cinéma allemand instaure-t-elle des conditions de possibilité d'une expérience, d'une épreuve de l'altérité filmique en général, et de la germanité filmique en particulier ? Quelles sont d'autre par les limites et les freins de la capacité heuristique et expérimentale du Nouveau cinéma allemand ?

Il s'agit ainsi désormais d'analyser l'impact concrétisé de la rencontre entre le spectateur et les objets filmiques du Nouveau cinéma allemand sur les visions du monde individuelles, en tenant compte de cette dialectique entre germanité et universalité, notamment conditionnée par l'approche spectatorielle ambiguë, à la fois signifiante et insignifiante, de la nationalité filmique. En quoi le Nouveau cinéma allemand est-il présenté – ou non – par les spectateurs comme une émanation de la société d'Outre-Rhin ; et en quoi la valorisation de l'accessibilité et de la qualité de ce cinéma conditionne-t-elle une expérience spectatorielle orientée – ou non – vers une exploration de l'image de l'Allemagne en tant qu'altérité ?

IV.2.2) L'expérience filmique de la germanité : entre reproduction et matérialisation de l'image de l'Autre

IV.2.2.1) Le passage à la germanité filmique empirique : l'exploration de phénomènes abstraits

Ainsi la référence plus marquée, au sein de la rumeur cinématographique, à la nationalité allemande des objets filmiques du cinéma d'Outre-Rhin n'implique cependant nullement que la réception individuelle s'effectue automatiquement selon la perspective

spatiale. La signification accordée par le spectateur à l'attribut « allemand » et l'apport cognitif par rapport à l'Allemagne qui en découle varie fortement en fonction du degré de pertinence et de la valeur sémantique alloués à cet attribut.

La nationalité des objets filmiques, lorsqu'elle est connue, ne fait pas sens de la même manière pour le spectateur, et intervient différemment dans le processus de perception cinématographique au niveau de l'impact de la rencontre filmique sur les visions du monde individuelles. Ce décalage, au-delà de l'ambivalence intrinsèque de la définition subjective de la « nationalité » en général et de la « nationalité filmique » en particulier qu'il permet de souligner, découle également d'un degré d'attention et de signification spectatorielle fluctuant par rapport à la pertinence de cette catégorie même de « nationalité filmique ». Certains de nos enquêtés soulignent ainsi l'importance accordée à cette dernière, à la fois *a priori* comme critère de choix de visionnage et *a posteriori* comme élément d'interprétation perceptive : la nationalité filmique intervient alors à la fois en amont et en aval de la rencontre filmique. D'autres entretiens, au contraire, révèlent une indifférence, voire un rejet de cette catégorie en tant qu'attribut filmique pertinent et éloquent. Julia par exemple indique que la nationalité d'un film ne fait pas sens pour elle : elle n'intervient pas dans le courant de la rencontre filmique comme élément de signification, car « *elle s'en fout* ». Elle précise que la seule chose qui lui importe, c'est précisément la « qualité » perçue du film. La popularisation du cinéma contemporain allemand s'effectue alors non pas par rapport à la nationalité filmique de ce cinéma qui le caractérise en tant qu'unité sérielle, mais par rapport à une succession d'objets filmiques plus ou moins isolés les uns des autres, appréhendés « en tant que tels » comme des « bons films ».

Ces différentes postures spectatorielles relatives à la germanité filmique infléchissent la concrétisation et la matérialisation *a posteriori* d'une image de l'Allemagne à travers la réception du Nouveau cinéma allemand car elles conditionnent une échelle de vigilance et de précision quant à l'apport de la rencontre filmique par rapport à cette vision du monde rattachée à l'Autre.

Il s'agit ainsi d'examiner, à l'aune de l'étude de nos entretiens, les éléments corrélatifs entre germanité factuelle et cette germanité perçue : quels sont les mécanismes qui concourent au passage, au sein des visions du monde individuelles, de la germanité théorique à la germanité empirique, c'est-à-dire de la germanité filmique comme genre dont on parle, genre abstrait, à la germanité filmique comme genre perçu, concret ?

L'analyse de la réception et de la perception du Nouveau cinéma allemand par nos enquêtés révèle ainsi les potentialités à la fois critiques et normatives de cette filmographie contemporaine par rapport à la figure de l'Autre, à travers l'examen du passage de la germanité filmique à l'altérité filmique au sein des visions du monde individuelles. La popularisation de ce Nouveau cinéma allemand favorise d'une part l'apparition d'images de l'Autre inédites, tout en renforçant d'autre part les aprioris et les stéréotypes rattachés à cet Autre. Cette dualité – voire cette duplicité – quant à la fonction exploratrice du cinéma mise en avant par Kracauer semble inhérente aux modalités de la réception filmique, et notamment à l'ambiguïté de la perception distraite [*Zerstreuung*] par rapport à cette fonction exploratrice et heuristique.

Les enquêtés pondèrent différemment l'équilibre perçu entre motifs allemands et motifs universaux – ainsi que l'ambiguïté de la relation dialectique entre ces deux instances. L'universel et le particulier sont souvent médiés l'un par l'autre, et ne peuvent ainsi pas être radicalement cloisonnés. L'expérience individuelle du Nouveau cinéma allemand, en ce sens, peut se comprendre comme un universel concrétisé, qui s'appuie sur les propriétés de matérialisation propres au médium-film quant à la visibilité d'instances souterraines, et mises en évidence par Kracauer dans sa *Théorie du film*. Il s'agit ici de détecter, au sein des propos spectatoriels, les potentialités idéal-typiques susceptibles de modéliser la multitude d'interprétations possibles relatives au Nouveau cinéma allemand, les « fertiles malentendus » évoqués par Kracauer. La dialectique entre germanité et universalité rejoint alors ici celle du général et du particulier, que Kracauer exemplifie précisément à l'aide des stéréotypes nationaux. Il indique ainsi le « caractère insaisissable » de ces stéréotypes, qui « correspondent à la réalité en général mais s'évanouissent dès que l'on en vient à des cas concrets »⁹³⁹. Il analyse cette « étrange inconsistance » comme une « antinomie du général et du particulier »⁹⁴⁰, le général abstrait n'embrassant pas totalement le particulier empirique. Les stéréotypes nationaux existent alors à un niveau abstrait, général, mais peuvent *potentiellement* s'évanouir à un niveau concret, particulier. Ces deux niveaux d'existence coexistent cependant et ne peuvent s'exclure.

L'impact de la réception du Nouveau cinéma allemand sur les visions du monde individuelles est alors notamment conditionné par deux phénomènes qu'il s'agit de prendre en

⁹³⁹ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, op cit., p. 276

⁹⁴⁰ *Ibid*, p. 278

compte dans l'examen des effets de cette rencontre filmique au sein de la sphère perceptive. Il est aiguillé d'une part par le caractère volatile de cette réception, intrinsèquement lié aux modalités de la perception cinématographique distraite, et renforcé par le caractère différé des discours relatifs à cette réception. La volatilité de la perception filmique est en outre redoublée par la vélocité des mécanismes de l'industrie culturelle, qui accélèrent la vitesse de rotation des œuvres sur le marché du film, et qui peuvent provoquer chez le spectateur une sensation d'envahissement, de submersion néfaste à la mémoire spectatorielle. Cet écho est d'autre part conditionné par les propriétés inhérentes des objets filmiques du Nouveau cinéma allemand visionnés par les enquêtés : la prépondérance de la réception de la frange mixte des divertissements de qualité – moins critique et expérimentale que le Jeune cinéma allemand des années 1970 notamment – peut en effet modeler des expériences cinématographiques plus atténuées, moins frappantes.

Ces deux phénomènes façonnent alors non seulement l'impact du Nouveau cinéma allemand sur les visions du monde, l'interprétation subjective rattachée aux objets filmiques, mais aussi la formulation, la verbalisation même de ces interprétations. Ils se conjuguent notamment pour catalyser une réception du Nouveau cinéma allemand sur un mode exploratoire nuancé, et non sur le mode de la révélation, du choc, de la pure découverte.

La rencontre entre le spectateur et l'objet filmique, sous l'effet conjoint de ces mécanismes impactant la mémoire spectatorielle, s'apparente davantage à un approfondissement d'une image de l'Autre qu'à une réelle découverte spontanée de nouvelles facettes de ce dernier.

Ces différents mécanismes se conjuguent ainsi pour favoriser certes une concrétisation, une exploration et un enrichissement de la figure de l'Autre, mais selon des modalités heuristiques restreintes, par rapport à des fondements préétablis, jusque-là confusément et imparfaitement enracinés au sein des visions du monde individuelles.

Ainsi l'analyse des propos recueillis, au-delà de l'impact *a posteriori* de la réception du Nouveau cinéma allemand sur les visions du monde individuelles relatives à la germanité, dévoile également certains des attributs et des contenus antérieurs de cette germanité *a priori* populaire au sein des visions du monde individuelles et collectives. Cette étude permet ainsi de mettre en exergue certains pans de cette germanité populaire, notamment dans leur lien avec les autres sphères d'expériences de cette germanité.

Ainsi, lorsque les enquêtés perçoivent effectivement le Nouveau cinéma allemand comme un instrument de transition entre germanité théorique et germanité empirique, ils présentent souvent ce cinéma comme un outil au service de la concrétisation d'un savoir sous-jacent, préformé par rapport à l'Allemagne.

Nous l'avons évoqué, celle-ci se présente en effet comme un Autre proche, comme un *Alter ego*, comme un pays « étranger » mais voisin : cette proximité est ambiguë, car elle conditionne un rapport à l'Allemagne à la fois familier et distant. Les enquêtés évoquent ainsi souvent une connaissance préalable des attributs de la germanité, l'Allemagne étant un pays limitrophe « proche » dont l'histoire – notamment l'histoire récente – est liée à celle de la France, et dont la représentation – tout du moins théorique – est alimentée par de nombreux biais médiatiques. La société d'Outre-Rhin n'est, en ce sens, jamais une *terra incognita* pour le spectateur français visionnant un film allemand, même si cette connaissance de l'Allemagne peut – selon les dires mêmes de nos enquêtés, être « superficielle » et réductrice. Le Nouveau cinéma allemand, en ce sens, favorise d'après les spectateurs interrogés une matérialisation, une concrétisation de ces aperçus initiaux.

Le discours spectatorial peut alors être analysé sous l'angle kracauerien de l'expérience filmique comme exploration, rédemption de la réalité matérielle en réponse à l'abstraction croissante des relations entre l'individu et le monde qui l'entoure. La réception et l'intégration du Nouveau cinéma allemand au sein des visions du monde individuelles – sous l'angle de sa germanité perçue – correspond ainsi ici au deuxième pan de la popularisation de cette filmographie mis en évidence par Kracauer dans son article sur les types nationaux au cinéma ; c'est-à-dire à l'impact *en aval* de la rencontre filmique sur les attributs populaires *en amont* de la germanité. En quoi cette rencontre permet-elle de diriger, d'infléchir ces motifs populaires, connus *a priori* par rapport à l'Allemagne, de les clarifier et de les préciser ?

La réception du Nouveau cinéma allemand s'apparente alors à une solidification tangible de certains attributs populaires de la germanité – car elle permet de matérialiser leurs différentes formes, jusqu'ici partiellement abstraites et irréalisées. Ainsi la popularisation de la cinématographie n'engendre pas la typologie nationale, mais elle s'appuie sur ses facettes déjà populaires tout en contrecarrant leur caractère flou et vague : elle accuse et avive les contours de ces facettes, et contribue ainsi à leur ancrage au sein des visions du monde. Les objets filmiques populaires impriment ainsi une direction aux désirs spectatoriels, ils dévoilent une inclination antérieure du public tout en la précisant. Le populaire, encore une

fois, est ambigu : il est à la fois induit par les spectateurs, en tant que médium de masse significatif, et émancipé par rapport à ces derniers dont il détermine en partie les pratiques et les visions des mondes. L'ambiguïté, l'ambivalence initiale des désirs populaires des masses par rapport à l'image de l'Allemagne est ainsi à la fois assouvie et aplanie partiellement par la popularisation de son cinéma contemporain, qui répond à ces désirs tout en réduisant leur polysémie originelle.

Ainsi, lorsque les enquêtés évoquent effectivement une concrétisation renforcée d'une germanité jusque-là plus abstraite et théorique par le biais de la réception du Nouveau cinéma allemand, ils attribuent généralement cette effectivité aux propriétés perçues – détaillées ci-dessus – de ce Nouveau cinéma allemand en termes de qualité, d'accessibilité et d'authenticité. Ces propriétés, selon les enquêtés, permettraient, nous l'avons évoqué, un rapprochement de la figure de l'Autre, une réduction de la distance entre cet Autre et le spectateur – notamment par l'instaurant d'un sentiment d'inclination et d'attirance pour ce cinéma.

Cette appréciation relative à une proximité renforcée s'inscrit alors ici dans la lignée des analyses sociologiques autour de la médialité de masse, qui mettent l'accent sur les implications heuristiques de la perte d'aura des objets de la culture moderne – notamment, nous l'avons évoqué, les analyses de Benjamin et de Kracauer quant aux potentialités cognitives du cinéma, qui par le biais de la perception distraite (*Zerstreuung*) instaure un rapport à la fois plus proche et plus distancé entre ses productions et le spectateur. Le rapprochement spatio-temporel des attributs de la germanité – décors, paysages, atmosphères, langue, caractéristiques sociales, image de l'Allemagne par elle-même etc. – par le biais de la réception et de la perception filmique semble ainsi favoriser une révision, une reconsidération des termes du hic et nunc spectatoriels, pour reprendre l'analyse d'Edgar Morin autour de la culture de masse et de l'esprit du temps.

Le pan mélioratif et cognitif des divertissements de qualité et de leur perception distraite se traduit ainsi ici par des discours spectatoriels soulignant à la fois l'intelligibilité et l'intelligence du Nouveau cinéma allemand. Cette sensation de proximité et de familiarité redoublée conditionne alors en partie une matérialisation de la germanité dont il s'agit désormais d'analyser les soubassements perceptifs et les degrés de réification, ainsi que les différents niveaux de concrétisation – historiques, contemporains, sociaux, individuels etc.

IV.2.2.2) Concrétisation et déconstruction des strates de la société allemande

Le visionnage des films du Nouveau cinéma allemand peut alors agir à plusieurs niveaux de la construction de l'image de l'Autre. Celle-ci se présente comme une « image-oignon » composée de plusieurs couches s'interpénétrant.

Il est possible – toujours dans un souci de compréhension sociologique – de subdiviser cette image selon plusieurs catégories idéal-typiques : une image « première » tout d'abord, basée sur une impression, une atmosphère, une appréhension des attributs sociétaux extérieurs de l'Allemagne – paysage, façades, langue, décors notamment ; une image « seconde » ensuite, établie par une représentation des différentes strates et figures de la société allemande – à la fois historique et contemporaine, divisée et réunifiée, morose et effervescente, économique et politique ; et enfin une méta-image reposant sur une perception non plus directe de l'Allemagne à travers ses films, mais sur une perception du rapport que les Allemands entretiennent à eux-mêmes par le biais de cette cinématographie.

Ainsi ces trois couches d'image de l'Autre correspondent à trois niveaux de relation établis par le spectateur entre le Nouveau cinéma allemand et sa société de production. Ces niveaux relationnels sont alors représentés par trois prépositions différentes : l'image première correspond à une image *de* l'Allemagne, l'image seconde à une image *sur* l'Allemagne, et enfin la méta-image à une image *par rapport* à l'Allemagne. Ces trois paliers correspondent ainsi à trois étapes distinctes de la perception filmique, à trois niveaux d'apparition de la germanité comme altérité au sein des discours spectatoriels. L'impact du Nouveau cinéma allemand par rapport à ces trois niveaux est en outre pondéré par une gradation transversale de l'intensité de ses modalités de résonance au sein des visions du monde individuelles.

L'analyse de nos entretiens révèle en effet une échelle d'incidence oscillant entre répercussion inopérante, sans effet, sur les visions du monde rattachées à l'Allemagne et remise en cause fondamentale de ces dernières. Cette incidence de la perception filmique sur l'image de l'Allemagne peut tout d'abord être subdivisée en deux catégories : d'une part une incidence de *statuquo*, c'est-à-dire sans impact sur les visions du monde, d'autre part une empreinte de *plus-value*, c'est-à-dire de bénéfice perceptif, d'évolution plus ou moins marquée de ces dernières. Ces catégories peuvent elles-mêmes être segmentées en plusieurs sous-catégories. L'impact de *statuquo* peut ainsi être nul ou bien neutre ; tandis que lorsque les enquêtés évoquent une modification perceptible de leurs visions de la germanité, une

différenciation par rapport à leurs images de l'Autre antérieures, cette différenciation s'exprime – selon une échelle d'intensité évolutive – en termes soit de matérialisation, soit d'inflexion ou de renversement de ces visions du monde initiales. Cette échelle – impact nul, neutre, matérialisant, infléchissant, renversant – doit ainsi être appréhendée comme un idéal-type wébérien permettant de mieux saisir l'écho de la perception filmique sur l'élaboration subjective de l'altérité germanique, mais non comme une description exacte des modalités de cet écho. Les discours de nos enquêtés révèlent en effet la complexité de ces phénomènes de résonance perceptive, qui se traduit parfois par l'imbrication de ces degrés d'impact au sein d'un même entretien.

Dans le cas de l'image première de l'Allemagne, le Nouveau cinéma allemand semble avant tout confirmer l'impression d'une Allemagne grise, froide et délétaire. Cette prédominance atmosphérique est notamment liée aux genres filmiques passant la frontière française : les films historiques peuvent avoir tendance à reproduire l'image d'un univers est-allemand grisâtre pour accentuer le caractère autarcique du régime de la RDA – et ce particulièrement quand cette autarcie constitue, comme dans le cas d'un thriller comme *La Vie des autres*, une des clefs de l'intrigue, et est mise en évidence par le réalisateur comme une stratégie d'authenticité.

Fabien indique ainsi que son image des « villes allemandes » est, plus ou moins consciemment, liée à cette iconographie grisâtre et « déprimante » :

« *La Vie des autres*, ça m'a montré que... quelque chose dont je me doutais, c'est que... et c'est sûrement encore le cas aujourd'hui, c'est qu'au-delà de... là où il y avait le mur, tu vois les immeubles, tu te dis : "Ah ouais quand même." *Le Berlin-Est*, c'est quand même une architecture, si tu te tires pas une balle dans la bouche, c'est que tu es fort quoi. Mais c'est vrai que comme je ne suis jamais allé en Allemagne, c'est l'image que j'ai des villes allemandes quoi... » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

Plus généralement, la sous-représentation des comédies ne favorise pas l'appréhension d'une atmosphère « normalisée », plus légère, moins lourde. Les enquêtés soulignent cependant l'apparition, certes discrète mais tout de même détectable, des décors berlinois au sein des films allemands, ainsi que la visibilité d'une scène *underground*, d'une ambiance générale festive, principalement « montrée » dans *Soul Kitchen* ou encore *Cours, Lola, cours*. Sophie souligne ainsi que *Soul Kitchen*, précisément parce que ce n'est pas une « fresque historique », permet de dévoiler une « ambiance générale » propre à l'Allemagne. Elle relie alors cette ambiance générale à un horizon d'attente lié à une expérience pratique antérieure du « *underground allemand* » :

« *Soul Kitchen*, je dirai que c'est sur la scène underground en Allemagne, sur les lieux un peu comme ça, en Allemagne... Au départ, on parlait plus sur la comédie, et finalement on a découvert au cours du film que c'était lié à l'underground allemand, qu'on avait un peu pu voir à Berlin. Pour le coup, il n'y a pas tellement de fresque historique ou de trucs comme ça, c'est plus sur l'ambiance générale. Une ambiance cool quoi ! Plus détendue qu'en France je pense. » [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13^{ème}]

Anouk déclare également avoir été « surprise » par le film, qui se déroule à Hambourg, car il met en scène une image de la ville qu'elle ne soupçonnait pas, proche selon elle de l'ambiance de la jeunesse berlinoise et également multiculturelle. Cet étonnement l'a alors amenée à se renseigner auprès de certains proches plus familiers de l'Allemagne, qui ont confirmé cette image d'essor culturel. La rencontre cinématographique comme praxis sociale permet ainsi ici un accroissement des facteurs objectifs dans la perception individuelle de la typologie nationale. Cet accroissement, ici, est alors précisément lié au contexte contemporain et quotidien de la trame filmique :

« *En voyant Soul Kitchen*, j'ai vu justement, toute cette jeunesse... Ce mélange qu'il y a, au niveau de cette jeunesse... Ces lieux où ils font la fête, tous ensemble... Et puis en voyant le film je me suis dit : "Tiens, Hambourg, c'est comme Berlin !". J'ai posé des questions à des gens qui m'ont dit que Hambourg, c'était une ville comme ça, très multiculturelle, où il se passait beaucoup de choses au niveau artistique. Et je ne connaissais pas forcément. Donc j'ai demandé à quelqu'un qui connaissait un peu l'Allemagne. Parce que tout ça, pour moi, c'était une richesse de Berlin, c'était ce que j'avais vu quand j'étais allée à Berlin. Du coup je me suis dit : "Il y a aussi Hambourg qui est comme ça." » [Anouk, 62 ans, Enseignante retraitée, Villejuif (94)]

Manon, quant à elle, souligne également que les films allemands récents reflètent une « atmosphère » un peu « branchée », « anticonformiste », qu'elle relie avec ses expériences préalables de l'Allemagne en termes de « Biergarten » :

« *Je ne sais pas, je retrouve dans les films aussi un côté Biergarten, un côté convivial qu'on n'a pas de la même façon chez nous. Entre eux, entre amis... des personnes de différents âges aussi, tu le retrouves dans les films. Après chez les jeunes, tu retrouves un côté, quand même, assez joyeux. Moi j'ai retrouvé ça dans les films aussi, une façon d'être. Mais il y a aussi le côté un peu branché, assez à la mode, le côté festif. Le côté drôle, plein d'humour... Le côté : "Je fais du droit, mais j'ai un groupe de musique !" Il y a quand même un côté un peu anticonformiste. »* [Manon, 28 ans, Intermittente du spectacle, Paris 20^{ème}]

Les enquêtés, cependant, indiquent généralement leur faible connaissance, *in fine*, des paysages et des architectures allemands, déclarant avoir « peu d'images d'Allemagne en tête », contrairement à New York par exemple dont ils ont beaucoup de représentations cinématographiques en mémoire.

Fabien notamment, qui n'est allé ni à New York, ni à Berlin, mentionne une impression de familiarité très forte avec New York, qu'il compare avec le « vide d'images »

de Berlin. Selon lui, cette absence d'images cinématographiques de Berlin, et plus généralement de l'Allemagne, est dû au fait que les réalisateurs n'ont pas déployés un rapport « amoureux » à la ville, et souligne que l'intérêt pour New York est précisément en grande partie provoqué par les films. Ainsi le cercle de popularité kracauerien s'applique ici à la capitale américaine, mais demeure *a contrario* partiellement fermé dans le cas de la capitale allemande. La ville ne bénéficie pas encore d'un regard « amoureux » des cinéastes, et parallèlement le cinéma ne provoque pas nécessairement l'envie de découvrir ces lieux allemands. Les propos de Fabien doivent alors être pondérés par les caractéristiques des films allemands qu'il a visionnés se déroulant dans la capitale, à savoir *La vie des autres* et *La Chute*. Ces deux films historiques présentent, nous l'avons évoqué, une atmosphère grise et froide conditionnant alors le sentiment de retenue évoqué par Fabien :

« Les films ne m'ont pas du tout donné envie d'aller à Berlin. Autant New York, tu l'as vue dans 200 Scorsese, tu sais que : "Waouh !" ... Tu penses New York, tu penses à ces plans sur... Mais là Berlin, ça ne me fait pas du tout ça. Je n'ai pas d'images ultimes dans l'inconscient collectif, comme, voilà comme le pont de New York, la 5ème avenue, Manhattan, les Twins... Mais Berlin... c'est parce que la ville n'est pas filmée amoureusement comme le ferait Woody Allen et Scorsese. Les gens ne sont pas amoureux de Berlin, j'ai l'impression. New York, les gens sont fous amoureux de cette ville. La ville a été filmée dans tous les sens ! Et je sais que si j'allais à New York, je me dirais : "Ça, je connais, ça je connais." Alors que je n'y ai jamais mis les pieds... Parce que cette rue-là est dans 150 films, ça c'est l'escalier de secours... Berlin non. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

Cette constatation dévoile alors un savoir iconique faible par rapport à l'Allemagne, qui bloque en outre la reconnaissance des façades de son image première. Ce savoir iconique est alors centré autour des deux périodes sombres de l'histoire allemande, nazisme d'une part et division d'autre part. D'où une tendance, chez les enquêtés, à relier exclusivement ce savoir iconique à l'Allemagne – et d'où son utilisation, nous l'avons vu, par les mécanismes publicitaires, et l'auto-alimentation de ce savoir iconique.

Ainsi, nous le voyons, les mécanismes de la sphère de production, d'exportation et de réception se conjuguent pour contribuer à centrer la perception individuelle du Nouveau cinéma allemand autour d'une iconographie et de motifs déjà populaires, connus *a priori*, tout en les approfondissant et en les infléchissant. D'où, notamment, la concordance des discours recueillis auprès des spectateurs en ce qui concerne d'une part la détermination de la nationalité filmique allemande *a priori* – qui tend à amalgamer « films historiques sur les guerres mondiales » et « films allemands » – et sa détermination *a posteriori*. La popularisation de cette filmographie en aval de la rencontre filmique tend alors à s'orienter, de

nouveau, vers un renforcement de décors et d'atmosphères archétypales – voire stéréotypales – par rapport à l'Allemagne, et notamment les images familières liées à son passé récent.

Le Nouveau cinéma allemand favoriserait notamment pour les spectateurs un rapprochement de la figure de l'Autre, notamment parce qu'il est un cinéma « touchant », « éloquent », « vraisemblable » et « émotionnel ». Nos enquêtés déclarent ainsi pouvoir, par le biais de ce cinéma, rattacher des visages et des caractères courants à cette figure de l'Allemand, habituellement présente sur les écrans de cinéma sous les traits du nazi ou du guerrier.

Les films allemands contemporains, même s'ils positionnent majoritairement leurs personnages dans un contexte historique belliqueux, permettraient une différenciation temporelle de la figure de l'Allemand, par le biais d'une meilleure appréhension des différentes facettes des vécus subjectifs allemands pendant ces périodes historiques. Ainsi le réinvestissement subjectif, par le spectateur, de ces périodes sombres – et des figures allemandes qui lui sont rattachées – est lié aux propriétés de matérialisation intrinsèques au cinéma, et à la poétique de la visibilité kracauerienne. Les films allemands historiques entre en résonance avec quelque chose de connu, et participe dans le même mouvement à la modification qualitative de cette connaissance antérieure.

La pratique filmique en général est souvent présentée par les enquêtés sous l'angle de cette « résonance », comme la « découverte de quelque chose de déjà connu », pour reprendre les termes de Céline. Les horizons d'attentes de la rencontre filmique, et sa fonction de praxis sociale, s'apparentent ainsi davantage à un approfondissement des visions du monde antérieures qu'à leur remise en cause radicale. Les propos de Céline reflètent alors notamment le caractère circulaire des motifs populaires mis en évidence par Kracauer : pour qu'un film « touche » le spectateur, il faut qu'il se réfère à quelque chose de connu tout en opérant une modification parfois imperceptible de cette connaissance préalable. Julia, elle, emploie le terme de « déconstruction [...] de ce que l'on sait déjà » :

« Je crois qu'un film, pour qu'il me touche... Après, ce n'est pas forcément conscient... Mais je me dis que ça doit quand même avoir une résonance. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose que tu vas voir et qui va t'interpeller, et tu vas te dire : "Ah, c'est beau..." Je ne sais pas comment expliquer... Ce serait un écho en fait. J'ai l'impression que quand tu découvres quelque chose, c'est quelque chose que tu connais... Il y a quand même une petite graine, et ensuite tu as l'arbre, le fruit. C'est que tu vas découvrir des situations, mais qui correspondent plus ou moins à des questionnements que tu peux avoir. » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

« J'aime bien le terme « déconstruire », parce que c'est ça que je veux ! Ce ne sert à rien de nous passer des trucs que l'on connaît déjà. Tous les documentaires sur la Shoah par

exemple. D'accord, ce sont des trucs qu'on connaît, mais le fait de le voir, de voir des images, de lire des bouquins... Voilà ! Ça vient nous faire plus réfléchir. Ça vient déconstruire ce que l'on sait déjà en fait. » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

Yvonne évoque un « *court-circuit* », une « *précipitation chimique* » : elle prend l'exemple des *Années de plomb*⁹⁴¹, film de Margarethe von Trotta de 1981 traitant du terrorisme de la RAF. Elle explique que le sujet lui était « *familier* », par l'entremise de la radio et de la télévision, mais que le film l'a énormément affectée et touchée en lui faisant prendre conscience de la dureté sociale de cette période. Le film, en ce sens, permet selon elle de « *faire émerger une réalité* » jusqu'ici latente, de la concrétiser au sein de ses visions du monde :

« Là, tout d'un coup je voyais un film, et tout ce que j'avais entendu par bribes, tout d'un coup, était réuni en 2h de temps. Et en fait, souvent le film crée des formes de... Je ne dirai pas de court-circuit, mais de précipitations au sens chimique, c'est-à-dire que j'ai entendu des tas de choses, et je n'y ai pas pensé, et tout d'un coup je vois le film, et tout ce que j'ai entendu pendant des mois, voire des années, tout d'un coup ça prend sens. Et c'est pour ça que ça me plaît d'aller au cinéma, parce que quand tous ces éléments épars se réunissent, tout d'un coup une réalité émerge. » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

Brigitte souligne quant à elle que le cinéma agit comme un « *moyen mnémotechnique* », qu'il permet notamment de matérialiser et de concrétiser des faits historiques jusqu'ici connu de façon livresque. Elle prend l'exemple du *Discours d'un roi* (2011)⁹⁴², qui relate l'accession au pouvoir du père d'Elisabeth II à la veille de la Seconde Guerre mondiale, comme un « *bon moyen* » de « *s'accrocher* » à l'histoire, de lui « *donner un visage* », en l'occurrence celui de l'acteur principal, Colin Firth. Même si « *ce n'est pas le vrai* », cette occurrence du pacte fictionnel et de la suspension d'incrédulité favorise un « *aperçu des choses* » :

« Je trouve que quand tu suis une histoire romancée, ça te fait plus rentrer les faits historiques, les chronologies, dans la tête. Tu accroches plus, ça s'inscrit. Par exemple tous les films historiques qu'on a vus. Ne serait-ce que Le discours d'un roi. Franchement, ça t'inscrit bien. Parce qu'en plus, à chaque fois que tu peux, ça te remet l'image. Tu as l'image qui te revient quand tu repenses à l'histoire. Par exemple quand je pense au père d'Elisabeth II, et la reine mère etc, toute l'histoire, je revois Colin Firth. Ce n'est pas le vrai, mais je trouve que ça aide quand même. Il faut bien avoir des moyens mnémotechniques, on ne peut pas se souvenir de tout. D'avoir un aperçu, d'avoir une vision des choses déjà. » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Dans le cas du cinéma allemand contemporain, cette fonction de matérialisation et de résonance, qui s'instaure principalement par le biais d'une appréhension des vécus

⁹⁴¹ *Les Années de plomb (Die Bleierne Zeit)* – 1981 – Margarethe von Trotta – Drame

⁹⁴² *Le discours d'un roi (The King's Speech)* – 2011 – Tom Hooper – Biopic, Historique, Drame

subjectifs, favorise principalement une matérialisation du phénomène jusque-là plus ou moins abstrait du « Mur de Berlin » comme concept historique. Les films allemands récents qui évoquent la partition permettent alors d'apporter un « *nouvel éclairage* » sur un sujet connu, et surtout de concrétiser cette abstraction par un « *remplissage* » d'un thème que l'on a « *tous en tête* », « *vite fait* », pour reprendre les termes d'Arabelle, « *mais sans en savoir rien derrière* » :

« *La chute du Mur, et la façon dont elle a pu être vue, ça m'intéressait. Parce que finalement, on entend ça vite fait en histoire, la chute du Mur... Et puis même, je me souviens, toute petite... j'avais 5 ans quand le mur est tombé, des visions comme ça à la télévision, mais sans en savoir vraiment rien d'autre. Donc le vécu de la population, entre guillemets. Parce que finalement, on ne voit pas toute la population. Mais c'était intéressant. Et d'un autre côté la Stasi, je n'avais jamais entendu le mot ! Parce que ça reste à la fois des thèmes qu'on connaît, qu'on a tous dans un coin de la tête, imprimés, la chute du Mur, mais sans en savoir rien derrière, en fait.* » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14ème]

Fabien évoque lui aussi un savoir jusqu'ici « *lacunaire* », supérieur selon lui aux cours d'histoire qui « *n'apprennent rien* » : il indique alors que *La Vie des autres* lui a « *énormément appris sur l'Allemagne* ». La réception filmique, en ce sens, acquiert une fonction de praxis sociale qui se positionne en concurrence avec le savoir abstrait évoqué par Jauss et les théories de la réception. Elle favorise alors un dépassement de ce que Jan Spurk, à la suite d'Adorno, caractérise en tant que « *savoir scolaire et abstrait [Halbbildung]* »⁹⁴³.

Didier évoque notamment une « *restitution des mentalités* » permettant de dépasser une « *vision livresque* » : cet apport matériel permet alors de progresser dans la compréhension d'un phénomène, dans son appropriation personnelle :

« *Tout à l'heure on parlait de Good bye Lenin !, et on voit un petit peu comment les gens vivaient à l'époque et... les mentalités sont restituées, quand même. On peut un peu les appréhender à travers le cinéma. Je vois des gens en situation là. J'avais lu... Forcément, je m'intéresse à l'actualité, je savais ce qu'il s'y passait, mais au cinéma, je voyais quand même des gens qui vivaient ça tous les jours, et ça m'a apporté des éclairages, quand même. On connaissait l'existence du Mur de Berlin, mais là tu as une vision qui n'est pas une vision livresque. Donc ça aide à comprendre les choses, malgré tout. Je trouve. Là tu t'en fais ton idée... Je crois que c'est le cas de tout film qui traite un sujet de l'actualité. Ils donnent un éclairage quand même.* » [Didier, 63 ans, Employé de bureau retraité, Vanves (94)]

Céline, elle aussi, souligne cet apport compréhensif renforcé, en indiquant que les films lui ont permis « *d'intégrer* », de digérer pourrait-on dire un phénomène historique jusqu'ici appréhendé comme une information « *vague* » et floue. L'aspect dramatique et émotionnel de *La Vie des autres* lui a notamment permis, selon elle, de « *visualiser* », de « *voir un point de vue humain* ». En ce sens, la rencontre filmique a favorisé la visibilité d'un

⁹⁴³ Jan SPURK, *Du caractère social, op cit.*, p. 54

phénomène jusqu'ici invisible, celui de la fracture sociale engendrée par la partition de l'Allemagne :

« Par rapport à *La Vie des autres*, je dirai que c'est quelque chose que je connaissais mais que je n'avais pas intégré à ce point. C'est-à-dire que ça me fait un peu penser... On va te parler d'une période de l'histoire, ça va t'intriguer. Moi, c'est vrai que quand on m'a parlé de la séparation, les exemples qu'on me donnait, c'était des familles où, mettons, il y a le père qui est parti travailler le matin et puis hop, il n'est pas du bon côté, il ne retrouve pas sa famille... Mais avec le film, tu as quand même l'apport dramatique. Dans un cas, c'est un fait... Tu entends des faits divers... c'est atroce, c'est horrible, mais tu entends, c'est horrible, et puis voilà ! Alors que quand tu as tout l'aspect dramatique... Ça prend une autre dimension, je trouve ! En fait ça m'a permis de visualiser et de voir un point de vue humain, sentimental... Sentimental ne serait pas le bon terme, mais... l'émotion ! L'émotion, parce que ce n'est pas un fait brut. » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

Brigitte indique quant à elle que *Good bye Lenin !* lui a permis de disposer d'un nouveau point de vue, de déployer la « vision des autres ». Elle indique que le film lui a permis de permettre de « retenir » les informations relatives à la RDA, qui jusqu'ici « glissaient » au sein de ses visions du monde :

« *Good bye Lenin !*, j'ai surtout retenu la vision des Est-Allemands. Leur façon de voir les choses. Leur surprise, leur décalage. Et c'est ça qui est intéressant à voir : se mettre un peu dans l'esprit des autres. C'est ça aussi le cinéma : ça te permet, quelquefois, d'avoir la vision des autres. Ce n'est pas si évident, toujours, d'avoir cette vision. Je trouve que le cinéma, c'est intéressant pour ça. C'est bien d'avoir la vision des autres. C'est ça surtout que le cinéma peut t'apporter. Et en fait je connaissais peu l'Allemagne de l'Est. Ça glissait ! Il y a beaucoup d'infos, comme ça, qui glissent sur toi. » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

L'impression d'une compréhension renforcée se décline alors, nous le voyons, en termes d'apprentissage et de cognition : pour Pauline, *La Vie des autres* lui a notamment permis de « visualiser » ce qu'était « vraiment » la Stasi, et de comprendre ce qui c'était « réellement » passé. L'appréhension en termes d'authenticité renforce ainsi la conception matérialisante du pan historique des films allemands récents exportés :

« J'ai appris beaucoup ! Parce que moi, je ne connaissais pas très bien... Bon parce que d'une part je ne suis pas très forte en histoire, et que je ne connais pas très bien les détails. Et donc je suis un peu embêtée avec ça, et je crois que ça m'a apporté beaucoup d'éclaircissements : comment ça s'était réellement passé. La Stasi, je ne voyais pas ce que c'était vraiment. Mais je crois que je n'ai pas été la seule en fait ! Ça a beaucoup appris aux gens ce que c'était, ça. » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d'études, Les Lilas (93)]

Ainsi, les fonctions matérialisantes du médium-film, dans le cas du Nouveau cinéma allemand, semblent avant tout s'appliquer à la concrétisation d'instances abstraites liées au passé est-allemand et à la période de la partition. Alors que la période nazie, ainsi que l'indique Loewy, est déjà dotée d'une iconographie forte, connue et reconnue – il précise que

désormais, la référence à Auschwitz n'est jamais directe mais médiée par ces images⁹⁴⁴ – cette iconographie, dans le cas de la RDA, se présente comme une nouveauté, une découverte.

Cette appréhension renforcée des vécus subjectifs allemands au cours de l'histoire récente, s'accompagne également d'une forme de dédoublement temporel de la figure de l'Allemand : d'une part la figure du nazi, de l'Allemand « bourreau » [*Täter*], d'autre part la figure de l'Allemand contemporain, « victime » [*Opfer*] de son passé, obligé de vivre avec ce fardeau et de constituer un devoir de mémoire.

En outre cette différenciation s'accompagne d'une « humanisation » des Allemands en période de guerre, de l'appréhension d'une complexification des vécus subjectifs de cette période, qui selon Arabelle par exemple ne sont plus seulement dominés par la figure du nazi et du bourreau. Elle indique alors que les films allemands permettent « pour une fois », de se « mettre à la place d'un Allemand lambda », confronté à une situation historique qui le dépasse. En ce sens l'apparition de ces divertissements de qualité signale, selon elle, une forme de libération des Allemands par rapport à leur histoire récente. Ses propos entrent alors en résonance avec ceux d'une Allemagne plus distancée par rapport à son passé, détectés au niveau de la sphère de production :

« C'est vrai qu'avec ces films, on a pu, pour une fois, se mettre à la place d'un Allemand... lambda, je dirai. L'Allemand qui est comme nous, qui n'est pas forcément un politicien, qui n'est pas engagé ça et là, qui fait sa vie sans trop savoir où il la mène. Et qui est pris dans un truc historique énorme, et comment il réagit. Et ça, c'est vrai qu'on ne nous donnait pas forcément la possibilité de le faire avec des Allemands parce que je pense que longtemps... les Allemands n'avaient peut-être pas leur mot à dire en termes de sensibilité, par exemple par rapport à ce qu'ils avaient vécu. Vu leur histoire terrible. Les 50 dernières années. Et maintenant, ils commencent à dire : "Nous aussi, on était un peuple, il n'y avait pas que des nazis, ça ne se limitait pas à ça." Les gens ont vécu des choses, ressenti des choses, ils ne savaient pas où se positionner, et ils étaient comme tout être humain... » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14ème]

Manon, elle aussi, interprète la vague des divertissements de qualité historique comme une atténuation de la « stigmatisation » allemande, témoignant cependant du poids de ce stigmate sur une « société nouvelle » :

« Les films allemands récents, je trouve qu'ils placent l'Allemagne comme un pays, en Europe... Oui, qui a traversé une histoire qui était vraiment très difficile, même, limite, difficilement compréhensible, quand tu ne l'as pas vécue. Je trouve qu'on avait tendance à un peu trop stigmatiser. Les films au moins nuancent ça, je trouve. Parce que maintenant, c'est vraiment une société nouvelle qui est là, qui porte un poids énorme. J'ai l'impression qu'ils se sentaient obligés de parler de ça pour prouver qu'ils étaient conscients... » [Manon, 28 ans, Intermittente du spectacle, Paris 20ème]

⁹⁴⁴Hanno LOEWY in Margrit FRÖLICH, Hanno LOEWY, Heinz STEINERT (dir.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? : Filmkömodie, Satire und Holocaust, op cit.*, p. 207

Les enquêtés soulignent ainsi régulièrement la différenciation entre Allemand « historique » et Allemand « contemporain », en indiquant notamment leur empathie avec les Allemands du XXI^{ème} siècle, victimes de la culpabilité de leurs aînés. Certains de nos enquêtés, à l’instar d’Eloïse, évoquent notamment la nécessité pour les Allemands de « *faire des films sur la résistance allemande* », pour prouver que « *tous les Allemands n’étaient pas nazis* ». Or cette tendance aux « films de résistance », nous l’avons évoqué, constitue un des pans thématiques controversés du paysage cinématographique allemand contemporain – ce pan est notamment représenté par *Sophie Scholl* (2005), ou encore plus récemment par *Elser, un héros ordinaire* (2015). Le caractère consensuel et accepté de ces thématiques résistantes en France semble alors témoigner de l’aplanissement de ces controverses au sein de l’espace public français.

La différenciation entre Allemand historique et contemporain, Allemand bourreau [*Täter*] et Allemand victime [*Opfer*] rejoint alors ici une dichotomie contradictoire ancienne entre la figure du « bon » Allemand et du « mauvais » Allemand. Cette dichotomie, comme l’expose Amossy et Herschberg Pierrot, évolue en fonction du contexte socio-historique des relations franco-allemandes. Elles soulignent ainsi que l’image du « mauvais » Allemand, militaire et brutal, de la fin du XIX^{ème} siècle, qui s’impose après la défaite de 1870, entre en contradiction avec celle du « bon » Allemand du début du XIX^{ème} siècle, rêveur et artiste : « *Sans doute le public de la première moitié du XIX^{ème} siècle, habitué à l’image du bon Allemand rêveur, artiste, naïf, dénué du sens de l’humour, celui qu’exemplifie le musicien Schmucke dans Le cousin Pons de Balzac, aurait-il été incapable de retrouver dans le portrait du soldat violent et barbare la représentation collective de l’Allemand* »⁹⁴⁵. Flaubert, dans son *Dictionnaire des idées reçues* en date de 1881, présente ironiquement cette contradiction entre l’Allemand philosophe et rêveur et l’Allemand militaire et violent : « *“Allemagne” : toujours précédé de blonde, rêveuse. Mais quelle organisation militaire!* »⁹⁴⁶. Après la Seconde Guerre mondiale, cette dichotomie entre le « bon » et le « mauvais » Allemand est par ailleurs dominé par la figure de l’Allemand nazi, occurrence extrême du « mauvais » Allemand. La conciliation des deux figures se présente alors, pour reprendre les termes de Robert Castel, comme « *l’effrayant mystère de l’Allemagne* ». Castel fait ici référence à une expérience personnelle survenue en 2007. En visite à Weimar, la ville

⁹⁴⁵ Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société, op cit.*, p.75

⁹⁴⁶ Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Librio, Paris, 2008, p. 8

de Goethe et de Schiller, il se rend à l'ancien camp de Buchenwald, au centre duquel était censé se trouver, pendant la période concentrationnaire, le « chêne de Goethe », arbre sous lequel l'écrivain avait l'habitude de se reposer et de méditer. Si ce fait n'a jamais été réellement avéré, l'anecdote, et le contraste qu'elle met en lumière, amène Castel à s'interroger sur l'« *effrayant mystère de l'Allemagne* » : « *L'effrayant mystère de l'Allemagne est là avec la ville où vécut Goethe et Schiller, qu'aimèrent les plus grands philosophes et les plus grands musiciens et, à huit kilomètres exactement, le camp de Buchenwald au milieu de la beauté du monde* »⁹⁴⁷.

Dans le cas de la réception du Nouveau cinéma allemand, cette contradiction inhérente à la perception de l'Autre se décline sous la forme d'une complexification sémantique de la figure de l'Autre, entre Allemand bourreau « nazi » et Allemand contemporain précisément victime de son histoire. La complexification de cette figure de l'Autre s'accompagne alors d'une fragmentation de la perception de la société allemande, à la fois diachronique et synchronique. L'Allemagne est tour à tour Allemagne nazie, Allemagne de l'Est, Allemagne réunifiée, mais également Allemagne conservatrice, Allemagne moderne, Allemagne multiculturelle. L'exportation des films à motifs interculturels, nous l'avons déjà évoqué, constitue en ce sens un des premiers éléments de diversification de cette image, encore marquée cependant par la prépondérance de l'Allemagne historique. Comme l'expose Kracauer, qui reprend l'analyse de l'étranger de Simmel, l'Autre est tout d'abord perçu sous l'angle d'un tout, d'une globalité. Cette appréhension générale première est alors marquée par la différence la plus immédiatement perceptible de cet Autre – le rapport à l'histoire récente dans le cas de l'Allemagne et de son cinéma. Dans un second temps, le regard ne distingue les contours des différentes parties qui composent ce tout, et complexifie sa perception relationnelle de l'Autre :

« Le regard [de celui qui entre en contact avec un type d'humain qui lui est inconnu] ne distingue pas la diversité des individus dans les habitants, ce sont leurs traits communs inhabituels pour lui dans leur aspect global qui attirent son attention sur eux. On ne conquiert une contrée intellectuelle nouvelle qu'en l'embrassant d'abord comme un tout. Ce n'est que lorsque l'on a palpé ses contours que l'on peut percevoir nettement les parties qui la composent et saisir en détail les relations qui s'établissent entre elles »⁹⁴⁸.

Cette complexification progressive de l'image de l'Autre, dans le cadre de la réception du Nouveau cinéma allemand, s'opère alors avant tout lorsque les enquêtés ont visionné des films à motifs contemporains. Parce qu'elle favorise une variation de cette image, la réception de ces films s'inscrit dans la lignée de l'analyse de Kracauer autour de l'augmentation des

⁹⁴⁷ Robert CASTEL, « A Buchenwald » in *Esprit*, Paris, Juillet 2007, pp. 155-157, p. 156

⁹⁴⁸ Siegfried KRACAUER, « Georg Simmel » in *L'ornement de la masse, op cit.*, p.201

facteurs objectifs dans la constitution de l'image de l'Autre : la réception des films contemporains favorise un glissement de la projection vers le portrait, puisqu'elle vient contrecarrer la surreprésentation des images historiques. Arabelle mentionne ainsi *Head-on* comme une possibilité d'avoir accès à une « *autre Allemagne* », et de penser l'Allemagne comme « *pays d'immigration* », chose à laquelle elle « *n'avait jamais pensé avant* » :

« Head-on, justement, ça parle d'une autre Allemagne, aussi, que celle de la Shoah et tout ça, des grands drames qui concernent l'Allemagne. C'est vrai qu'il y a énormément de films sur ça, alors que là, on est plus de nos jours. Vraiment, on n'est pas dans un passé qui fait mal et qu'on retourne. Pourquoi pas d'ailleurs, moi j'aime bien aussi, c'est intéressant aussi, mais là on est plus sur une Allemagne de nos jours, comment elle intègre une immigration aussi... Et c'est vrai que je n'avais jamais pensé à l'Allemagne comme pays d'immigration avant de voir ces films, je n'avais pas visualisé ça. » [Arabelle, 27 ans, Conseillère d'orientation, Paris 14^{ème}]

Kevin et Fabien relèvent également cette visibilité accrue de l'Allemagne comme pays métissé à travers ce cinéma, en indiquant que cette image correspond alors « *vraiment* » à une « *réalité actuelle* ». L'exportation des films interculturels, en ce sens, permet de refléter selon eux une tendance sociétale allemande :

« Les films de Fatih Akin, ça apprend sur la réalité en fait ! Sur l'actualité, maintenant, de l'Allemagne. Que le peuple allemand n'est pas formé que d'Allemands pure souche, pur jus, de Teutons etc, mais que maintenant, en fait, il y a des communautés, d'autres communautés. Notamment les communautés turques, qui sont les plus importantes. Et que la société allemande évolue à travers ces communautés. Donc se nourrit, s'enrichit, se métisse à travers ça. Ça m'a montré cette problématique, ce lien entre l'Allemagne et la Turquie. » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19^{ème}]

« Les films d'Akin, ça m'a vraiment appris quelque chose par rapport à l'Allemagne. Ça m'a appris ce que c'était l'immigration dans les grandes villes allemandes. Oui, ça m'a appris sur la société allemande, qui a finalement pas mal de points communs avec d'autres pays d'Europe, notamment la France. C'est très cosmopolite, c'est très métissé. Mais ce ne sont pas les mêmes nationalités. C'est quelque chose que j'ai découvert avec les films. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17^{ème}]

Ces images, parfois contradictoires, s'accompagnent d'attributs spécifiquement allemands eux-aussi contradictoires : les Allemands, par le biais du Nouveau cinéma allemand, apparaissent à la fois ordonnés et excentriques, critiques et conformistes, soumis et libérés. Ces contradictions ne s'excluent pas, mais coexistent et s'affrontent au sein même des discours de nos enquêtés, dénotant le caractère fondamentalement ambigu et antinomique des visions du monde individuelles et collectives.

L'image d'une Allemagne sérieuse et disciplinée, froide et maussade est par exemple plus ou moins confirmée par *La Vie des autres*, mais cette confirmation s'accompagne d'une autre constatation : désormais, les Allemands sont aussi capables de produire des films certes

« gris », « lents » et « tristes », mais aussi « émotionnels », « plein d'humanité », et « sensibles ». Patrice mentionne notamment que la rencontre filmique avec le cinéma allemand récent a favorisé selon lui un réinvestissement de ces « *clichés* » concernant les Allemands, qu'il considère certes toujours « *renfermés* » mais, in fine, « *plus sensibles qu'il n'y paraît* » :

« Ces films quelque part, ils ont aussi modifié un peu l'image que j'avais des Allemands. Parce que dans ces films-là, on les voit peut-être plus sensibles que l'idée que je m'en faisais avant. Mais c'était sûrement des clichés. En fait ils sont normaux ! C'est sûr qu'ils sont beaucoup plus sensibles qu'il n'y paraît. Ils n'ont peut-être pas la même sensibilité que nous. Ils ont une sensibilité plus germanique. Ils sont peut-être plus renfermés... C'est-à-dire que c'est plus long à sortir peut-être. Ils sont moins expansifs. » [Patrice, 53 ans, Ingénieur informaticien, Orsay (91)]

Tout se passe alors comme si – pour accentuer l'analyse – le cinéma allemand, en devenant « émotionnel », avait insufflé une chaleur supplémentaire au « sérieux » allemand. Les enquêtés évoquent toujours une « densité allemande », visible aussi bien dans les films historiques que dans les films plus intimistes de l'École de Berlin ou dans les films de Fatih Akin, mais cette densité est désormais plus accessible, plus compréhensible, moins ténébreuse.

On retrouve, en filigrane, l'idée que les Allemands « renferment » beaucoup leurs émotions, leurs sensations, leurs impressions, et que cette densité et cette profondeur qui les caractérisent « éclatent » tout d'un coup brusquement, tel un miroir qui se brise. On observe ainsi à la fois une réactualisation et une revalorisation des mêmes stéréotypes, qui pourraient être qualifiés de « stéréotypes à deux faces » : les films allemands, et l'image de l'Allemagne présentée, seraient à la fois « lents et dépressifs » mais « denses » et « intenses », « conservateurs » et « passésistes » mais « créateurs » et « modernes » etc. Ainsi le double aspect de la notion de « nationalité », à la fois objectif et subjectif, nous permet également de comprendre le discours de nos enquêtés selon un double angle paradoxal : d'un côté le refus de définir une « identité allemande », de l'autre côté une image de l'Allemagne bien présente au sein des consciences subjectives, et qui peut tout de même être explicitée, formulée, questionnée, et ce notamment par le biais de l'expérience filmique. Ulrich Bielefeld note ainsi que l'avènement de l'Europe et de la mondialisation n'a pas aboli la perception en termes de différenciations nationales. Il définit alors la « *nation* » comme une « *figuration symbolique* » qui, si elle a perdu son « *sérieux* » en Europe, n'a pas perdu sa « *signification* »⁹⁴⁹. Si cette nation, en tant que figuration symbolique, n'est pas représentée par une image précise, elle se

⁹⁴⁹ Ulrich BIELEFELD in Ulrich BIELEFELD et Gisela ENGEL, *Bilder der Nation: Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne*, Hamburger Ed., Hambourg, 1998, p. 434

compose cependant pour l'individu d'une « *collection d'images* » qui se déploie en termes discursifs : « *Malgré le pouvoir important des images, nous n'avons pas encore d'image [de la nation], ou plutôt, nous avons mieux : une collection d'images dont nous pouvons discuter la signification* »⁹⁵⁰.

Ainsi, la collection d'images recueillies auprès de nos enquêtés autour de la « densité » et de la « profondeur » allemand reproduit un élément discursif ancien relatif à l'Allemagne, et centré autour de sa caractérisation en terme de « machine à vapeur », pourrait-on dire. Cette image est notamment évoquée par Adorno dans « Qu'est ce qui est allemand ? »⁹⁵¹ [*Was ist deutsch*]. Adorno reprend un raisonnement développé par Wagner dans son essai également intitulé « Qu'est ce qui est allemand ? »⁹⁵². Adorno, pourtant particulièrement critique par rapport au nationalisme de Wagner, critique et réhabilite dans le même mouvement l'idée du musicien selon laquelle, « *être allemand signifie faire une chose pour elle-même* »⁹⁵³.

Par ailleurs Adorno, dans cet essai, explicite de façon dialogique la notion de « nationalité ». Il commence par indiquer que c'est une notion « *très peu adaptée à la pratique* », qui ne fait pas sens *a priori*, et qui correspond en ce sens à des « *phantasmes* » : « *La formation de concepts désignant une collectivité nationale, courante dans l'exécrable jargon de la guerre [...] obéit à une conscience réificatrice, très peu faite pour la pratique* »⁹⁵⁴. Il ajoute que les Allemands, plus que tout autre peuple, devraient se garder de rechercher une réponse définitive à cette question et l'interroger de façon critique. Cependant, si la « nationalité » est contradictoire, multiforme, elle ne peut être entièrement mise de côté, notamment d'un point de vue subjectif, car elle « fait sens » pour l'individu. Le rapport entre nationalité et stéréotypes est alors, selon Adorno, ambigu : « *cela ne veut pas dire que les stéréotypes soient entièrement dénués de vérité* »⁹⁵⁵. Adorno explicite ensuite cette « identité non-identique » par le biais de l'exemple allemand et de la Shoah. Adorno précise ainsi, dans une aporie représentative de sa pensée qu'il est « *aussi inexact de dire qu'Hitler était inscrit dans le destin du caractère national allemand que d'attribuer son ascension en Allemagne au*

⁹⁵⁰ *Ibid*, p. 434 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand].

⁹⁵¹ Theodor W. ADORNO « Réponse à la question : qu'est ce qui est allemand ? » in *Modèles critiques*, *op cit.*, pp. 220-229

⁹⁵² Richard WAGNER, « Qu'est ce qui est allemand ? » in *Œuvres en prose*, Editions d'aujourd'hui, Paris, 1976, pp. 69-94

⁹⁵³ Theodor W. ADORNO « Réponse à la question : qu'est ce qui est allemand ? », *op cit.*, p. 222

⁹⁵⁴ *Ibid*, p. 220

⁹⁵⁵ *Ibid*, p. 222

simple hasard »⁹⁵⁶. Il explicite ensuite sa réflexion et aboutit à une conclusion troublante, parce que, précisément, proche de celles de nos enquêtés en ce qui concerne, nous le verrons, le lien établi entre nazisme et « esprit de sérieux allemand ». Adorno indique ainsi que si la catastrophe a pu se produire en Allemagne, c'est parce que « *l'esprit de sérieux* » y est fortement enraciné, la volonté de « *faire une chose pour elle-même* » et non en vue d'une autre fin, le refus du pragmatisme en quelque sorte – il reprend donc ici Wagner – si tenace que l'empathie disparaît et que, *in fine*, la volonté pure d'efficacité prédomine, la rationalité sans autre but qu'elle-même. L'idolâtrie de la chose prédestinait ainsi les Allemands à l'idolâtrie de l'Etat. Cette rationalité pure aboutit à la barbarie, car elle n'est plus capable de distinguer son action des conséquences de celles-ci. Adorno, au milieu de son texte, indique alors que la question « *Qu'est ce qui est allemand* » est si complexe, si contradictoire en elle-même, que l'on ne peut l'aborder que de façon subjective : il évoque alors sa propre autobiographie et son choix de revenir en Allemagne après la guerre. Il l'évoque simplement, comme une « *identification spontanée* » au milieu où il avait grandi, une « *motivation subjective* »⁹⁵⁷.

L'expérience filmique du Nouveau cinéma allemand, pour nos enquêtés, favorise ainsi la formulation d'une réponse subjective à la question « Qu'est ce qui est allemand ? », tout en permettant de saisir, au-delà de cette réponse individuelle, le rapport que les Allemands eux-mêmes entretiennent avec leur propre image et avec ce questionnement.

IV.2.2.3) Perception du rapport des Allemands à eux-mêmes : entre obsession historique et normalisation

Ainsi l'image de l'Allemagne à travers son cinéma contemporain s'accompagne d'une méta-image de l'Autre, d'une image de l'image que les Allemands ont d'eux-mêmes. Par le biais de son cinéma, l'Allemagne est renforcée dans son statut de pays autocritique, autoréflexif, « obsédé » par son passé et résilient, mais, dans le même temps, désormais artisan de sa propre histoire. La popularisation de sa cinématographie contemporaine reflèterait ainsi à la fois une forme de libération et une forme d'enfermement par rapport à ce passé récent.

Brigitte et Patrice, notamment, interprètent la récurrence des thématiques historiques comme une forme de « *psychanalyse de groupe* », comme une forme d'exorcisation d'un

⁹⁵⁶ *Ibid*, p. 224

⁹⁵⁷ *Ibid*, p. 228

passé douloureux. Cette dernière est alors appréhendée comme une autocritique « saine » et courageuse, mais catalysant une image austère du cinéma allemand :

« Il y a beaucoup de films sur la Seconde Guerre mondiale, ou alors la Guerre froide. Parce qu'ils ont toujours besoin d'exorciser cette période-là, je pense. Eux, justement, ils essayent de parler de cette période, pour exorciser, sortir ce qu'ils ont en eux. Ça c'est, justement, cette approche intéressante du cinéma allemand. Ils sont un peu obsédés par leur passé, et puis surtout la repentance... Enfin pas la repentance mais... Voilà ! Je cherchais le terme ! C'est une thérapie de groupe, une psychologie... une psychiatrie. Les films leur servent un peu de psychiatrie quoi ! C'est comme s'ils allaient chez le psychiatre et qu'ils parlaient de leur passé, etc, pour que ça sorte et que ça les guérisse peut-être. Ou alors : il faut en parler pour éviter que ça se reproduise. C'est un peu l'image qu'on en a : on dit toujours que les films allemands ne sont pas très gais. » [Patrice, 53 ans, Ingénieur informaticien, Orsay (91)]

« Je ne pensais pas qu'ils pratiquaient autant l'autocritique et qu'ils reviendraient autant là-dessus. Je pensais qu'ils avaient envie de passer à autre chose. Mais en fait je pense qu'ils ont besoin d'analyser ce qu'ils ont vécu pour pouvoir passer outre. Il faudra du temps avant qu'ils puissent... Ce qui est un peu normal en même temps. » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Kevin interprète quant à lui ces films historiques comme un travail de mémoire, comme une volonté de « *réconciliation* » avec son histoire, qui traduirait le fait que la société allemande actuelle n'a pas encore « *totalelement digérée* » son histoire :

« Je pense que le cinéma allemand est plus historique. Tout du moins, les réalisateurs allemands font plus un travail sur la mémoire et sur comment faire en sorte de... soit cicatriser ce qu'il s'est passé, en fait, dans l'histoire, soit de dire : il faut avancer, il faut accepter l'histoire et aller de l'avant. Si l'on peut tirer quelque chose de ces films, c'est ça. De vouloir, en fait, revenir sur l'histoire pour pouvoir faire en sorte, je pense, que le peuple allemand se réconcilie avec son histoire. Une impression en fait, sur la société allemande actuelle : c'est qu'il y a encore des blessures qui sont... enfin des choses qui ne sont pas encore totalelement digérées. » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

Pour Pauline, l'inflation des films historiques se présentent comme le reflet d'une société allemande qui s'est constituée comme nation mémorielle par excellence, c'est-à-dire comme nation qui a été « *obligée* » de prendre conscience « *collectivement* » de son passé. Le cinéma allemand contemporain, en ce sens, se présente pour le spectateur profane, qui ne s'intéresse pas volontairement à l'Allemagne, comme un écho perceptible en France d'un travail de mémoire plus ancien :

« Ces films, ça m'apprend comment les Allemands se sont constitués avec leur histoire ! Comment ils se sont construits en fait. Parce que ces films, finalement, ils ont quand même toujours... Que ce soit La Bande à Baader, ou les autres... C'est toujours lié à cette idée d'évasion, de révolte, de faire exploser quelque chose qui est resté trop longtemps figé, et qu'on a envie de faire éclater. Et il y a donc toujours un peu ce retour sur cette histoire. Mais en même temps, c'est peut-être un peu une manière de couper avec tout ça. Ce sont des gens qui ont beaucoup plus été obligés de regarder leur passé que d'autres pays. Et qui ont été obligés, quand même, beaucoup de se construire avec ça. Donc peut-être qu'il y a une conscience collective beaucoup plus forte, qui peut aller jusqu'à se faire ressentir dans le

cinéma. Et qui ne se ressent pas forcément dans notre cinéma. » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d'études, Les Lilas (93)]

En ce sens, la réception du Nouveau cinéma allemand, tout comme en son temps le Jeune cinéma allemand, permet de répondre à un horizon d'attente social international orienté vers la compréhension du rapport entretenu par les Allemands à leur passé. En 1980, à l'occasion de la sortie en France du film de Syberberg *Hitler, un film d'Allemagne*, Michel Foucault⁹⁵⁸ exprime également cette attente en termes d'éclatement par rapport à un phénomène refoulé. La sortie du film de Syberberg permettrait alors de saisir ce que le nazisme « devient [...] dans la tête des Allemands », dans un contexte mémoriel cependant différent du contexte actuel. Comme l'expose Foucault, l'évocation du passé nazi, directement après la guerre et jusque dans les années 1970, est encore marquée par une « chape de silence », chape qui contraste alors avec la multiplication actuelle des objets filmiques allemands thématissant ce passé nazi :

« Il est certain que la chape de silence que, pour des raisons politiques, on a fait tomber sur le nazisme après 1945 est telle qu'on ne pouvait pas ne pas poser la question : "Qu'est-ce que ça devient dans la tête des Allemands ? Qu'est-ce que ça devient dans leur cœur ? Qu'est-ce que ça devient dans leur corps ?" Ça devait bien devenir quelque chose, et on attendait avec un peu d'anxiété de voir comment ça allait ressortir de l'autre côté du tunnel ; sous la forme de quel mythe, de quelle histoire, de quelle blessure est-ce que ça allait apparaître »⁹⁵⁹.

Ce questionnement de Foucault rejoint alors une analyse d'Adorno relative à la nécessité de déployer en Allemagne, dans les années 1960, un travail réflexif sur l'histoire récente afin de favoriser la mise en mémoire du passé nazi à l'international. Ce travail réflexif ne doit pas, selon Adorno, correspondre à une injonction extérieure, mais s'opérer sous le mode de la catharsis. Il doit avant tout être initié par les Allemands eux-mêmes avant de pouvoir s'étendre à d'autres contextes sociétaux : « Dans l'oubli de ce qui est à peine du passé intervient aussi la rage suscitée par la nécessité où l'on est de se sortir la tête de ce que tous savent, avant de pouvoir le faire sortir de la tête des autres »⁹⁶⁰.

Actuellement, la surreprésentation des films historiques allemands en France se présente pour le spectateur français comme une objectivation préhensible du rapport entretenu par les Allemands avec cette injonction au devoir de mémoire, désormais souvent interprétée *a contrario* sous l'angle de « l'obsession », et non plus sous l'angle de l'attente d'une catharsis libératrice. En ce sens, la méta-image de l'Autre, perceptible à travers la réception de

⁹⁵⁸ Michel FOUCAULT, « Les 4 cavaliers de l'Apocalypse et les vermisses quotidiens » in *Dits et écrits, Tome IV texte n°284*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 104-106

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 104

⁹⁶⁰ Theodor W. ADORNO, « Repenser le passé » in *Modèles critiques, op cit.*, pp. 97-112, p. 100

son cinéma contemporain, est traversée par la sémantique du progrès, voire de la rédemption. Le rapport entretenu par les Allemands à eux-mêmes, à travers la mise en récit de leur histoire « difficile », est fréquemment analysée comme une « *success story* »⁹⁶¹, pour reprendre les termes de Kracauer. Ce dernier note la prégnance d'une conception de l'histoire en termes de « réussite » et de « perfectibilité », qu'il présente comme une « variante du modèle darwinien » imprégnant l'air du temps : « *L'air du temps est imprégné [par les idées de progrès, ou d'évolution] [...] Le récit [du passé] est l'histoire d'une réussite (une success story) plus ou moins verrouillée reposant inévitablement sur des considérations téléologiques* »⁹⁶².

La perception d'une téléologie de l'histoire de l'Allemagne semble en effet traverser les propos spectatoriels relatifs au Nouveau cinéma allemand. Elle se décline également parfois par des discours d'homologie entre renaissance du cinéma allemand et renaissance de l'Allemagne après la réunification. Pauline en effet indique que selon elle, la réémergence du cinéma allemand en tant que cinéma identifiable – et apprécié – est significative par rapport au contexte socio-historique de la réunification, et à son « *image de reconstruction* » :

« *Je trouve que ce n'est quand même pas anodin si le cinéma allemand revient maintenant. Ça correspond aussi à une image de reconstruction de l'Allemagne dans la tête des gens. C'est-à-dire que... Voilà, ça a mis du temps ! Berlin, aujourd'hui, est encore en travaux. Et ça nous apprend, effectivement, comment les Allemands sont aujourd'hui. Et comment ils regardent leur passé.* » [Pauline, 34 ans, Ingénieure d'études, Les Lilas (93)]

Certains enquêtés, dont les propos reflètent ceux de la sphère de production, indiquent notamment que la faculté d'exportation renouvelée du cinéma allemand traduirait alors un essor culturel global en Allemagne. Brice indique notamment que la salve de films de qualité soulignent un « *repositionnement* » des Allemands au niveau culturel, qu'il interprète comme « *lié à la réunification* » :

« *Les Allemands, je trouve que par rapport aux Français je trouve qu'ils se sont bien repositionnés au niveau du cinéma ces dernières années, depuis 10 ans. Je trouve que ça montre que les Allemands ont bien remonté le niveau. Ils ont bien redressé, ils réinvestissent de l'argent dans la création et dans l'art en général. Depuis les années 2000. Les Allemands commencent à faire un cinéma qui peut s'exporter à l'international. Je pense que c'est un tout un peu, que c'est lié à la réunification etc.* » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20ème]

Céline, quant à elle, perçoit la visibilité accrue du cinéma allemand comme la surface d'un phénomène de prospérité économique. L'exportation accrue du cinéma est ici

⁹⁶¹ Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, op cit., p. 237

⁹⁶² *Ibid*, p. 237

directement déchiffrée comme un élément d'émulation globale et de présentation de soi par rapport à l'international :

« Je pense que, entre guillemets, une société qui est prospère, conquérante, il y a une émulation, et du coup elle est plus visible. Et du coup le cinéma, ça serait un peu la vitrine, l'enseigne... Mais à mon avis, il y a un truc qui est en sous-bassement, et c'est d'abord l'économie. Je pense que si ce n'était pas prospère ou quoi, à mon avis on ne parlerait même pas du cinéma allemand. » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

IV.2.3) Nouveau cinéma allemand et universalité : figures exemplaires de l'altérité généralisée

IV.2.3.1) Questionnements autour de situations historiques extrêmes : guerres et dictatures

Les films sont alors également des passeurs vers des thématiques plus larges, plus globales : à travers les discours sur le cinéma allemand et l'Allemagne, c'est toute une vision de la société qui se met en place, notamment, en parallèle, un discours sur la société française et sur l'histoire. Les visions du monde saisissent les phénomènes sociaux comme une unité à laquelle donner sens : la « réalité allemande » que les films permettent d'appréhender fait partie de cette unité plus ou moins réifiée, et est conditionnée par cette vision englobante. A travers la catégorisation et l'interprétation filmique, c'est en effet tout un monde vécu cristallisé plus ou moins consciemment au sein d'une vision du monde qui se donne à voir.

Les films allemands contemporains sont alors aussi des vecteurs vers des sujets qui « débordent » le cadre allemand et qui incitent à s'interroger sur des thématiques universelles : par exemple l'histoire de l'Europe, l'absurdité des guerres, les relations familiales, le délitement des liens sociaux.

Au-delà de la concrétisation de phénomènes perçus comme spécifiquement allemands, les films allemands récents sont également perçus comme un instrument de réflexion et de cognition autour des contextes socio-historiques autoritaires et des relations sociales spécifiques qu'ils conditionnent. Les propos des spectateurs interrogés font écho aux déclarations d'intention des réalisateurs évoqués au sein de la sphère de production : ces contextes autoritaires permettent de mettre en scène de « bonnes histoires » car ils questionnent l'irruption du déséquilibre et de l'incertitude au sein des situations les plus quotidiennes. En ce sens, les autoritarismes se présentent comme un terrain privilégié pour la mise en scène des mécanismes psychophysiques, des correspondances entre états d'âme intérieurs et monde environnant, évoqués par Kracauer comme un des motifs cinématographiques privilégiés au sein de sa poétique de la visibilité. La forme du thriller, qui traverse un grand nombre de productions historiques exportées en France – citons notamment

La vie des autres, *Le labyrinthe du silence*, ou encore *Barbara* – favorise ainsi le développement de tendances filmiques réalistes permettant de contrecarrer partiellement les tendances formatrices caractérisant les films patrimoniaux [*heritage film*], et marquées par l'utilisation d'un savoir iconique historique utilisé comme décor reconnaissable.

Céline indique ainsi que *La Vie des autres* permet de « voir » et de saisir un quotidien « tronqué », sans cesse « sur le fil du rasoir ». Elle évoque une sensation « d'étouffement » qui l'a rendue « mal à l'aise » :

« Je pense que ça m'a marqué... Ça m'a permis de voir. Là, tu te rends compte que finalement, c'est... sur le fil du rasoir quoi, le quotidien! Ça peut basculer très facilement. Et je pense que c'est peut-être aussi ça qui m'a mise le plus mal à l'aise : c'est à quel point c'est tenu, l'équilibre est fragile... Tout est tronqué ! Et puis c'était insidieux. J'avais l'impression d'étouffer. Je me disais : “Mais ce n'est pas possible, ce n'est pas possible !” » [Céline, 37 ans, Gestionnaire administrative, Paris 6ème]

Marc évoque également une expérience « dérangement », dont il a peine à croire l'existence, inversant même les termes entre fiction et réalité : « C'est vrai que ça fait une belle fiction, alors que c'est vrai ! ». Yvonne souligne en outre que le film lui a permis de rendre plus « sensible » son information « théorique » relative aux dossiers de la Stasi, et ainsi de saisir la colonisation de la sphère privée par la sphère publique en période autoritaire :

« Je me suis dit : “Ça devait être atroce !” D'être dans un pays ou même dans la sphère de l'intime, tout est sous le regard de l'autre. Donc j'avais bien su, avant de voir le film qu'il y avait des km et des km de dossiers, parce que la Stasi fichait tout le monde, mais c'était un savoir théorique. Un peu comme le poids du plutonium : en théorie je le connais, je n'en ai rien à faire. Et là, de l'avoir vu, ça a rendu l'information historique plus sensible. » [Yvonne, 49 ans, Professeure d'université, Paris 12ème]

L'expérience de participation et l'investissement personnel, rendus notamment possibles par la forme filmique mixte de *La Vie des autres*, favorisent alors un questionnement généralisé autour des relations interpersonnelles. Fabien décrit ainsi le film comme une « histoire d'humain » dont le tragique permet de dévoiler l'absurdité du contexte politique :

« Ce qui est génial avec *La Vie des autres*, c'est que c'est à la fois une histoire d'humains qui est quand même une tragédie incommensurable, et ça t'ouvre les yeux, vraiment, sur une situation politique invraisemblable. » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17ème]

François et Patrice, quant à eux, soulignent le caractère transposable de l'expérience autoritaire et du fonctionnement d'un État policier. Patrice évoque ainsi un « thème porteur allemand » mais, « au-delà, universel », et souligne le caractère exemplaire du film,

qui doit permettre de « *faire réfléchir* » aux dérives autoritaire de toutes sociétés. Cette exemplarité, qui fait alors partie intégrante du contrat cinématographique établi par le cinéma allemand avec son public, constitue, nous l'avons évoqué, une des spécificités des fictions de patrimoine [*heritage film*] à caractère authentique :

« *Le fait de voir comment les gens vivaient... la contrainte, la peur, l'incertitude... Ce sont des choses qui se passaient, qui arrivaient. Donc ce qui se passe en Chine, ce sont des choses que les Allemands de l'Est ont vécu. Mais Allemands de l'Est, ou Russes, n'importe qui de l'autre côté du rideau de fer, je pense que ce serait la même chose...* » [François, 48 ans, Informaticien, Melun (77)]

« *Ça permet de se rendre compte oui, de prendre conscience de comment fonctionne ce type d'Etat policier, quelles étaient ses méthodes, son organisation etc. Ça met en relief ça. C'est vrai que tu réfléchis ensuite à comment tu peux en arriver là. Parce que ce sont toujours les mêmes méthodes, finalement, quelles que soient les dictatures, qu'elles soient de droite, de gauche, religieuses... C'est pour ça que c'est universel, au-delà du thème porteur allemand... qui est un prétexte peut-être ! Effectivement après, ça ouvre les yeux sur l'universalité de ces méthodes. Et même dans nos sociétés, il faut veiller à éviter ce genre de dérives.* » [Patrice, 53 ans, Ingénieur informaticien, Orsay (91)]

La réception du Nouveau cinéma allemand favorise ainsi une approche biaisée et indirecte de phénomènes extrêmes. Il est, en ce sens, un moyen de faire « *en toute sécurité* » l'expérience de l'insécurité, pour reprendre les termes de Morin qui cite Erich Fromm et Robert Musil :

« *On fait en toute sécurité l'expérience de l'insécurité, c'est-à-dire là encore de la liberté, car "l'homme libre est nécessairement sans sécurité" comme l'a dit Eric Fromm [...] On fait paisiblement l'expérience de la guerre, on fait passivement l'expérience du meurtre, on fait inoffensivement l'expérience de la mort [...] Sadiques, assassins, "sont la personification d'instincts simplement réprimés par les autres hommes, l'incarnation de leurs meurtres imaginaires, de leurs violences rêvées" (R. Musil, L'Homme sans Qualités, Tome II, p. 445) »⁹⁶³.*

IV.2.3.2) Réflexivité autour de la relation à l'altérité : allégories morales du bien et du mal

En outre les films allemands contemporains, parce qu'ils traitent de motifs relatifs au national-socialisme, permettent également selon les enquêtés de questionner « passivement » la modalité extrême du « mal » représenté par la figure du nazi et, plus particulièrement, par la figure d'Hitler. Les propriétés de matérialisation du médium-film se focalisent alors, au sein des propos récoltés, principalement autour de *La Chute* et de sa représentation du dictateur. Les enquêtés ayant visionné le film l'appréhendent souvent comme un moyen de questionner « l'humanisation » d'Hitler, et d'interroger par ce biais les termes mêmes de cette humanité.

⁹⁶³ Edgar MORIN, *L'esprit du temps, Tome I, op cit.*, pp. 124, 125

Florian et Franck indiquent notamment que cette humanisation permet de repenser les frontières de la folie, et de présenter une autre facette d'Hitler qui, au-delà de son caractère de véracité, interpelle quant à sa perception habituelle :

« Quand je suis allée voir La Chute, je voulais ... comprendre ce qui s'est passé et comment... Plutôt que de lire un bouquin sur : comment il est mort, le voir en film. Donc il y a tous ces aspects-là, ça fait se poser des questions. Comment, pourquoi ? Comment il était aidé, par qui ? Pour quelles raisons ? Comment une femme peut aimer un homme comme ça ? Et à l'époque, comment elle le voyait elle, justement ? Donc effectivement, quand on dit : « Ca humanise la personne », oui, effectivement. Et puis on dit que c'est son point de vue, mais ça montre quand même que c'était un sacré malade ! Psychologiquement quoi. Et que personne n'ose lui dire non. Donc tu te dis ça aussi : tu vois qu'il est en train de partir dans une folie, et que les autres suivent la folie alors que des gens auraient pu lui dire non. Mais c'était impossible. C'est ça qui est intéressant aussi ! » [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19^{ème}]

« Je dirais qu'on le voit plus fou... Mais humain-fou. C'est-à-dire que pour moi, on le voyait un peu fou, mais surhumain, tu te dis : "Mais comment ce mec-là a pu faire ça." Alors que La Chute... A la fin, même, il fait pitié. Alors que le film, à la fin, tu te dis : "Mais c'est un pauvre type". Alors je ne sais pas si c'est vrai ou pas, mais ça montre quand même un pan d'Hitler qui n'est pas souvent montré comme ça. On le montre plus, quand même, comme un fou belliqueux qui attaque tout ce qui bouge que comme un fou isolé complètement mythomane et parano. » [Franck, 30 ans, Ingénieur, Paris 14^{ème}]

Sophie, quant à elle, souligne alors l'aspect dérangeant de cette nouvelle facette historique, « intime », par rapport à Hitler, tout en soulignant l'innovation, selon elle, du point de vue, son caractère « surprenant » qui lui confère un pouvoir d'interpellation. Une fois encore, le film est présenté comme un palliatif à l'abstraction des livres d'histoire :

« Tu es vraiment dans la scène, tu es avec eux. D'ailleurs, tu te demandes un peu ce que tu fous là ! (rires) Parce que c'est... comment dire... C'est la chute d'Hitler, mais... intime. Enfin pas intime, mais un truc pas vraiment... ce n'est pas un truc que tu apprends dans les livres d'histoire. Du coup c'est un peu... Je n'étais pas du tout mal à l'aise pendant le film, parce que justement, je trouvais ça intéressant et tout, mais c'est juste que tu te dis... Par exemple sa relation avec Eva Braun, est-ce que... pourquoi elle est abordée de cette manière-là, est-ce que c'est vrai ou pas, au fond qu'est-ce qu'on s'en fout... Qu'est-ce que ça apporte vraiment ? C'est juste que ce n'est pas une position habituelle par rapport à cette histoire-là, qu'on connaît tous. Ils sont en sous-sol, donc c'est plus que tu te dis : "Le mec, il a défoncé toute l'Europe et là, il est enfermé dans un bunker..." Et voilà... Enfin je ne sais pas, c'est assez surprenant. C'est un truc que tu vois, on... Je n'avais bien sûr pas du tout d'empathie, loin de là, mais c'est sûr que c'est surprenant. De voir ça » [Sophie, 25 ans, Statisticienne, Paris 13^{ème}]

Irène indique ainsi que l'idée même d'un « film » sur Hitler l'a interpellé, de par son caractère inhabituel :

« Le sujet m'interpellait. Parce que je me suis dit : "C'est la première fois que je vois un film... un film !... sur ce personnage." Comment est-ce qu'il va être traité. C'était plutôt de la curiosité. Par quel prisme il va procéder ? C'est quoi ? Comment il va le mettre en scène et quelle est la perception qu'il va donner ? J'étais hyper emballée. » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18^{ème}]

En outre, le caractère exemplaire de cette fiction de patrimoine est également soulignée par Kevin : il s'agit non pas « *d'excuser* » Hitler, mais de le « *comprendre* » en tant qu'humain afin de saisir les dangers inhérents à cette humanité. En ce sens, les films historiques allemands questionnent, *in fine*, les rouages des choix individuels en matière de morale :

« *C'était ré-humaniser Adolf Hitler. Et dire que cet homme-là n'était pas l'incarnation du mal, mais un homme comme les autres, avec ses propres démons. La Chute, je pense que ça ré-humanise tout ça. Adolf Hitler est montré sous son mauvais côté, mais sous son côté humain, profondément humain ! Et étant humain, on peut être amené à... non pas l'excuser mais... comment dire... à comprendre ! Ne pas excuser, mais comprendre cet homme. Parce que ça reste un homme, en fait.* » [Kevin, 33 ans, Chômeur, Paris 19ème]

Certains enquêtés mentionnent ainsi un refus de visionner le film, précisément par son lien avec des « *horreurs absolues* » que l'on refuse de matérialiser. Ce refus de concrétisation fait alors écho, au niveau spectatorial, à l'aporie de l'esthétisation du nazisme et de la Shoah évoqué au sein de la sphère de production. François souligne ainsi un danger de « *complaisance* » auquel il n'a pas envie de « *participer* » :

« *La Chute par exemple j'ai choisi de ne pas le voir, parce qu'il n'y a pas de témoignages qui montrent l'horreur générée par Hitler. J'ai eu l'impression que c'était un peu complaisant sur Hitler. Et je n'ai pas envie de participer à ça. C'est un exemple de sujet sur lequel j'ai des opinions bien arrêtées, et je n'ai pas envie de participer à ça.* » [François, 48 ans, Informaticien, Melun (77)]

« *Aller voir un film sur Hitler ou sur la Seconde Guerre mondiale, ça remue des trucs qui, pour moi, sont acquis comme étant l'horreur absolue. Donc voilà : ça ne va pas m'apporter... Ça va être de la grisaille, de la noirceur, et moi ce n'est pas ce que je souhaite aller voir.* » [Tom, 51 ans, Agent administratif, Villemonble (93)]

Plus largement, les films allemands contemporains, surtout historiques, se présentent comme des contes moraux permettant d'interroger la dichotomie éthique entre le bien et le mal. *La Vie des autres* notamment, parce qu'elle met en scène un personnage négatif qui, peu à peu, est réhabilité, est par exemple présenté par Eloïse comme un film « *pas uniquement sur l'Allemagne* », mais comme un film sur l'ambivalence des humains et plus généralement sur la « *beauté de l'humanité* ». Irène souligne elle aussi ce caractère exemplaire du film, « *porteur d'espoir* » :

« *Ce film est aussi une histoire humaine, parce que tu vois le mec qui finalement... Il fait partie de la Stasi et tout, il fait ses trucs, et finalement il retourne sa veste et devient humain, très profondément humain. Et il se dit : "Non, je ne peux pas faire ça ! Il faut que je les protège." Et je trouve que c'est aussi... pas uniquement sur l'Allemagne et ... c'est aussi un film sur la beauté de l'humanité. Sur les humains qui sont ambivalents.* » [Eloïse, 73 ans, Secrétaire retraitée, Palaiseau (91)]

« Dans *La Vie des autres* j'ai cru comprendre, dans le message qu'on pouvait percevoir dans le film, c'est : "On peut se tromper, on a le droit à l'erreur, mais on a également le droit d'agir pour changer." Il y a un côté un peu... c'est de l'espoir quand même. » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

L'identification filmique et les expériences de participation, à la fois cognitives et émotionnelles, favorisent alors une réflexion distancée par rapport à des situations extrêmes. Les propos de nos enquêtés semblent souligner cette fonction de bouclier d'Athéna des films de patrimoine allemand, pour reprendre la métaphore de Kracauer. Ces films dépasseraient leur thématique allemande, notamment *La Chute*, parce qu'ils permettent de « se mettre à la place de... » sans danger, protégé par l'écran de cinéma. Le visionnage des films, parce qu'il peut *potentiellement* engendrer une réflexion personnelle, constitue en ce sens un moyen de mémoriser et de concrétiser la « figure du mal » :

« *La Vie des autres*, c'est plus vaste que l'Allemagne ! Ça pose la question de : "Moi, qu'est-ce que j'aurais fait moi ?" En fait, elle est là, la question. C'est : "Qu'est-ce que j'aurais fait ?" Et ces films-là... Alors *La Chute* non, parce que... *Quoi que si ! La Chute, si ! Parce que tu t'identifies plus ou moins. Tu te dis : "Mais moi, à la place de la secrétaire, machin, est-ce que j'aurais été admiratif de cet homme qui avait un charisme, etc", ou est-ce que... Qu'est-ce que moi, j'aurais fait ? A ce moment-là. C'est toujours ce truc-là.* » [Florian, 28 ans, Informaticien, Paris 19ème]

Julia souligne également que l'apparition de figures morales ambiguës au sein des films allemands récents, notamment dans *La Vie des autres*, permet de « déconstruire » les discours ambiants autour du manichéisme historique, autour des « bons et des méchants » des livres d'histoire. L'expérience favorise alors une exploration générale de la « psychologie humaine » :

« *Quand on nous raconte l'histoire, il y a toujours les bons et les méchants. On nous dit toujours : ceux qui écoutaient, c'était les méchants. Et nous, on grandit avec ces idées-là. Mais peut-être que le film fait que l'on se met aussi à la place de la personne qui écoute : finalement, c'était son boulot, il ne se pose peut-être pas la question de savoir si c'est bien ou pas bien. Donc là aussi, il y a déconstruction, donc là aussi, ça fait réfléchir. Ça apprend sur la psychologie humaine.* » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

IV.2.3.3) Les ambiguïtés de l'universalité : cinéma allemand et injonction au devoir de mémoire

Les discours recueillis révèlent en outre une ambiguïté intrinsèque de la perception spectatorielle relative à cette dialectique entre germanité et universalité perçues du Nouveau cinéma allemand. En effet, d'une part les motifs historiques et psychologiques mis en scène par le cinéma allemand – fascisme, autoritarisme, Seconde Guerre mondiale, régime communiste etc - sont présentés, au sein de nos entretiens, comme des motifs universaux qui ne sont pas propres à l'Allemagne. D'autre part, ils sont également examinés comme une

caractéristique cinématographique allemande, comme un domaine exploratoire privilégié du cinéma spécifiquement allemand qui, de plus, en propose une mise en scène plus vraisemblable et authentique.

D'un côté, ces motifs relatifs aux contextes belliqueux et totalitaristes du XX^{ème} siècle sont analysés comme internationaux et universels – et, en ce sens, susceptibles d'être traités par n'importe quelle cinématographie nationale. Fabien indique ainsi que pour lui, la Shoah n'est « *pas un sujet allemand* », notamment parce que la construction de l'Europe et de l'amitié franco-allemande a favorisé un dépassement de cette assignation :

« *Je crois que tous les cinémas d'Europe et du monde parlent de la Shoah en fait. La Shoah, ça a tué les Juifs du monde entier quoi... Donc je pense que ce n'est pas du tout un sujet allemand. Bizarrement. Ce n'est pas du tout un truc que j'arrive à ancrer comme un sujet allemand. C'est un sujet universel, c'est un sujet humain. Et encore plus aujourd'hui avec l'amitié franco-allemande qui est maintenant... Enfin voilà, il n'y a plus du tout à douter de ça ! Je veux dire : on est en 2011, c'est l'Union Européenne, on est à l'euro, on va tous étudier à l'étranger... C'est fini, il n'y a même plus à en reparler ! Et ce qui fait que la Shoah, pour moi, ce n'est pas un thème allemand. Et donc dans les films allemands.* » [Fabien, 25 ans, Caméraman, Paris 17^{ème}]

Cependant, ce dépassement est présenté par l'enquêté lui-même comme « *bizarre* », témoignant en ce sens de la perpétuation, même inconsciente, d'un lien intrinsèque entre l'Allemagne et la représentation de la Shoah et du nazisme. La majorité des propos spectatoriels récoltés évoquent ainsi *a contrario* une « normalité » quand à ce lien. Il n'est alors « pas du tout étonnant » que la représentation la plus fiable et crédible de ces motifs soit proposée par le Nouveau cinéma allemand, tout comme il est également « évident » et « pas du tout surprenant » que la filmographie d'Outre-Rhin privilégie les thématiques historiques douloureuses.

Brice indique ainsi que *La Vague* (2008), qui traite des mécanismes généraux de l'autoritarisme, « *colle bien à l'Allemagne* ». Celle-ci correspond selon lui à « *l'endroit* » le plus approprié pour transposer ces thématiques au cinéma, puisqu'elle représente le paroxysme des mécanismes dictatoriaux :

« *La Vague, je pense que la façon dont c'est traité, ça colle bien à ce qu'ils ont vécu. Et puis c'est proche donc... Le fait de se dire : comment peux-tu basculer dans une idéologie, je pense que ça colle bien à l'Allemagne, parce qu'avec le passé qu'ils ont eu, qui est assez proche, assez récent, ce sont quand même eux qui sont allés le plus loin pour suivre un leader, ils ont quand même basculé... Donc s'il y a bien un endroit où on peut le montrer, c'est là. Mais là c'est quand même, à l'échelle mondiale, ce sont les seuls à avoir engrené autant de monde. Tout un peuple qui a marché sur le monde...* » [Brice, 31 ans, Entrepreneur, Paris 20^{ème}]

Tom, quant à lui, souligne qu'il est « *dans l'ordre des choses* » que les cinéastes allemands traitent de sujets historiques douloureux. Il prend l'exemple des thématiques est-allemandes en signalant le caractère « *artificiel* » de ce traitement par des cinéastes non allemands. La surreprésentation des thématiques historiques au sein du cinéma allemand est alors présentée comme « *saine* », comme un signe de la bonne volonté allemande d'expiation son passé morbide. Les propos de Tom témoignent d'autre part d'une perception comparativement valorisée de l'histoire française, présentée comme plus « *libre* », moins « *négative* » :

« *On va considérer que c'est dans l'ordre des choses qu'il y ait des cinéastes qui essaient de traiter de ce sujet qui est gravissime pour un pays. On prend un pays, on met une frontière, on dit : "Toi, tu vas aller d'un côté, toi de l'autre". Des Français ou des Américains auraient pu faire le film, mais enfin là, pour le coup, je ne vois pas le sens. Ce serait complètement artificiel. Alors que là, c'est quand même dans l'ordre des choses que de jeunes cinéastes prennent à bras le corps ce sujet. C'est sain, je veux dire. Artistiquement, pour une génération, de vouloir traiter ça... sachant qu'ils étaient allés tellement loin dans la négation de ce que pouvait être, malheureusement, l'individu, qu'une comparaison avec... même notre société, avec tout ce qu'elle a de négatif, apparaîtrait difficilement... Nous, on a cette fichue liberté qui plaît.* » [Tom, 51 ans, Agent administratif, Villemonble (93)]

Cette absence d'étonnement, cette évidence partagée qui s'apparente à un allant de soi naturalisé indique ainsi que ces motifs sont tout de même davantage appréhendés sous l'angle de leur germanité que sous l'angle de leur universalité. Si les enquêtés, au premier abord, les définissent comme internationaux, en soulignant que la rancœur éventuelle par rapport à un « ennemi » allemand est dépassée, et que les Allemands d'aujourd'hui ne sont pas responsables de ces épisodes douloureux, le caractère non-problématique et accepté de la teneur historique du Nouveau cinéma allemand signale, au second abord, que ces thématiques sont considérées comme l'apanage du cinéma allemand, sa « marque de fabrique » naturelle – ou plutôt naturalisée.

L'Allemagne et les Allemands ne sont plus responsables de la Shoah, mais ils sont cependant désormais responsables, davantage que les autres, de sa mise en mémoire culturelle. L'analyse du double discours spectatorial autour de l'universalité culturelle et mémorielle de la Shoah et des guerres du XX^{ème} siècle permet ainsi de détecter une ambiguïté quant à l'injonction au devoir de mémoire. Si le cinéma allemand est plus crédible et authentique que les autres par rapport à ces événements, si sa spécialisation historique perçue n'est pas remise en cause et n'ébranle pas les visions du monde par rapport au cinéma allemand, c'est également parce que ces événements concernent *in fine* davantage l'Allemagne, dont le cinéma reflète alors « évidemment » mieux les enjeux.

Ainsi les films historiques allemands sont estimés beaucoup plus « réalistes » que les films américains concernant le même sujet : d'une part parce que leur caractère non-hollywoodien leur confère une plus-value en termes de sincérité – car ils s'éloignent ainsi des « mystifications » associées à Hollywood – d'autre part parce que les Allemands, « inéluctablement », connaissent mieux ces sujets liés à l'autoritarisme, à la « barbarie civilisée », aux mécanismes psychologiques de la domination et de la souffrance.

Ainsi la popularisation du Nouveau cinéma allemand s'accompagne d'une ambiguïté fondamentale quant à son appréhension en termes de germanité et/ou d'universalité filmique.

Car ces discours, une fois encore, sont contradictoires : ils expriment une admiration et un engouement par rapport au pays voisin, mais traduisent aussi une forme de condescendance complaisante par rapport à l'Autre en soulignant, précisément, que plus que tout autre peuple l'Allemagne est désormais condamnée au devoir de mémoire, enchaînée à une histoire qu'elle ne cesse d'expier. Les Allemands sont en partie réduits à un statut de victimes de leur propre histoire, contrairement aux Français dont le rapport au passé est « tout de même » plus facile, comme le soulignent les propos de Tom ci-dessus.

Brigitte souligne ainsi le « *courage* » des Allemands. Contrairement aux Français, ils seraient capables d'attaquer « *directement* » leur histoire douloureuse :

« Eux, ils n'ont pas peur d'aborder des sujets assez lourds. Par rapport aux Français, aux Américains, aux Anglais... Ils abordent des sujets vraiment très lourds et qui vont vraiment dans l'histoire en profondeur. Ils y vont carrément ! Ils sont courageux quand même. Ils attaquent le problème en biais par leur cinéma, je trouve. Ils l'attaquent à la fois directement et en biais. En biais dans la façon de le traiter, mais ils l'attaquent directement de par le sujet. Je trouve que c'est vraiment courageux de leur part de traiter tous ces sujets-là. »
[Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Les propos d'Eloïse reflètent une interprétation similaire. Les Allemands seraient plus « *honnêtes* » et « *courageux* » que les Français, et leur cinéma permettrait alors de refléter leur affrontement « *plus frontal* » avec une histoire sombre :

« Ils sont assez passésistes quand même... C'est d'ailleurs assez surprenant. Parce qu'on pourrait penser que les générations actuelles, après tout, ils peuvent s'en laver les mains. Mais c'est vrai que les Allemands, dans leur cinéma, ils affrontent ça de manière un peu plus frontale... Ils sont peut-être un peu plus courageux. Ils ont quand même une honnêteté et un courage que nous, on n'a pas... Parce que si on regarde par exemple Papon, après la guerre, on a tout effacé ! Ce n'est que largement après que c'est revenu. J'ai constaté que l'Allemagne actuelle se repent perpétuellement. » [Eloïse, 73 ans, Secrétaire retraitée, Palaiseau (91)]

Cette analyse en termes de « courage » face à la souffrance rejoint alors une image archétypale ancienne de l'Allemand, que nous avons déjà évoqué, et qui le présente comme un Autre moins superficiel, plus sérieux et réflexif que le Français par exemple. Mme de Staël, en 1810, évoque déjà ce clivage stéréotypal entre Français et Allemands : « *En France, on se hâte en tout genre d'en finir avec l'irréparable. Les Allemands, au contraire [...] ne craignent point de s'arrêter sur une situation terminée comme événement, mais qui subsiste encore comme souffrance* »⁹⁶⁴. Le caractère « extrême » des Allemands, leur propension à « *faire une chose pour elle-même* », pour reprendre les termes d'Adorno, s'applique ici selon nos enquêtés à leur traitement de leur passé douloureux.

Les propos de Damien rejoignent partiellement cette perception. Les Français, comparativement aux Allemands, ont davantage « *peur* » de traiter leur histoire douloureuse. Il nuance cependant son propos en signalant le caractère plus « *fort* » du nazisme :

« *Je pense que les Allemands, sur leur passé, ils font plus d'efforts que les Français. Je n'ai pas vu beaucoup de films sur le pétainisme. Ou sur la guerre d'Algérie... Et je pense que les Allemands traitent plus leurs problèmes. Alors c'était plus fort, c'était le nazisme, mais... ils ont moins peur. Et ensuite les 2 Allemagnes etc.* » [Damien, 80 ans, Ingénieur agronome retraité, Guyancourt (78)]

Ainsi l'analyse des entretiens révèle un récit paradoxal : les Français devraient prendre exemple sur les Allemands et développer, à travers leur cinéma, un rapport plus critique à leur passé, mais il est aussi « normal » et considéré comme allant de soi que les Allemands, plus que les Français, mettent en scène leur histoire. Si le Nouveau cinéma allemand ne renvoie pas toujours spécifiquement à l'Allemagne, mais permet de s'interroger sur des mécanismes psychologiques et moraux universels – en questionnant notamment les conditions de possibilité de la Shoah, présentée par les enquêtés comme un questionnement commun à l'Humanité toute entière – il est cependant « logique » que les Allemands, plus que tout autre peuple, soient responsables de ces questionnements. L'injonction à un devoir de mémoire spécifiquement « allemand » par rapport au nazisme et à la Seconde Guerre mondiale se retrouve par ailleurs au sein de certains discours de nos enquêtés de la branche de production cinématographique à Berlin. Notre enquêtée de 235 *Filmproduktion* considère par exemple qu'il est « *tout à fait normal* » que le cinéma français ne traite pas de thématiques « *difficiles* », à la différence du cinéma allemand. Elle justifie ses propos en alléguant du caractère « *d'évidence* » de la définition de l'Allemagne en tant que « *peuple de bourreaux* » : « *Les Allemands sont tellement... C'est tellement évident que nous sommes un peuple de*

⁹⁶⁴ Germaine DE STAËL, *De l'Allemagne, Tome I, op cit.*, p. 282

bourreaux [Tätervolk], et que la culpabilité est de toute façon là, telle qu'elle est... C'est un fait qui se reflète nécessairement dans notre cinéma ».

Les propos de nos enquêtés soulignent alors le caractère collectivement partagé de cette responsabilité spécifique des Allemands par rapport à la mise en mémoire du passé, tout en nuancant cet allant-de-soi naturalisé par l'avancée des mécanismes « universels » ayant présidé à l'avènement du nazisme. L'exemple le plus paradigmatique de ce mécanisme contradictoire, voire schizophrène, est celui de la réception de *La Chute*. Les enquêtés perçoivent la nationalité allemande d'un film « sur Hitler » comme un fait à la fois « formidable, exceptionnel » – dévoilant une admiration par rapport au « courage » du pays voisin de produire et d'exporter de tels films – et dans le même temps ce caractère exceptionnel est « tout à fait cohérent » et « logique ». Irène indique ainsi que qu'il est selon elle « très crédible » que le film soit allemand :

« Quand j'ai vu La Chute, moi j'ai trouvé que d'abord, c'était extrêmement courageux... Parce que c'est quand même la première fois qu'un Allemand fait un film réellement sur Hitler, de ce point de vue-là. Ça m'a paru très crédible, que le film soit un film allemand du coup. » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

Thomas Elsaesser présentait ainsi déjà le succès français du Jeune cinéma allemand des années 1970 sous cet angle. Ce succès proviendrait en partie de la conformité de ce cinéma à l'image d'une Allemagne contrite et repentante, triste et froide, que les Français se complaisent à alimenter car elle favorise, en un sens, un rapport de supériorité par rapport à l'Autre. L'historien franco-allemand Alfred Grosser, dans un dossier consacré au Jeune cinéma allemand, partage cette analyse et évoque un succès en France qui ne serait « pas tout à fait pur » : « Le succès que le "jeune cinéma allemand" a remporté en France n'est pas tout à fait pur. Il a été en partie alimenté par la satisfaction de voir ses auteurs donner de la République fédérale l'image négative correspondant dans une large mesure aux préjugés français. [...] [celui entre autres] du passé hitlérien »⁹⁶⁵.

Il s'agit de se demander si le Nouveau cinéma allemand ne deviendrait pas, pour les spectateurs français, un lieu de rencontre privilégié avec une injonction au devoir de mémoire certes présenté comme universel mais perçu, *in fine*, comme une spécificité allemande.

⁹⁶⁵ Alfred Grosser cité par Roland SCHNEIDER, *Cinéma allemand : dossier*, Cerf. OFAJ, Paris, 1984, p. 6

Le succès du cinéma allemand en France instaurerait ainsi un devoir de mémoire inverse⁹⁶⁶ et indirect par rapport aux guerres et aux horreurs du XXème siècle. Le Nouveau cinéma allemand constituerait, dans cette optique, un moyen détourné et facilité de produire une réflexion sur ces instances, sans se confronter ouvertement à la question de la responsabilité collective et individuelle des Français dans cette histoire douloureuse. Le Nouveau cinéma allemand serait, pour les spectateurs français, une forme archétypale du « bouclier d'Athéna » kracaerien.

*Prière pour les incurables*⁹⁶⁷ – Friedrich Hölderlin

*Hâte-toi, ô temps, ne tarde plus et conduit les à l'absurde,
Sinon ils ne croiront pas voir leur propre déraison,
Sinon tu ne leur apprendras jamais qu'ils ont en eux une raison.
Hâte-toi, détruis-les tout à fait, et conduis les au terrible néant,
Sinon ils ne croiront jamais combien ils sont détruits.
Ces fous ne reviendront pas à la raison qu'ils ne soient pris de vertiges.
Jamais ils n'y reviendront, qu'ils n'aient vu l'extrême désastre.*

⁹⁶⁶ Nous remercions ici Béatrice Durand, avec qui nous avons évoqué cette notion de devoir de mémoire inversé lors d'une journée d'étude consacrée aux perceptions de l'Allemagne en France.

⁹⁶⁷ Friedrich HÖLDERLIN, « Gebet für die Unheilbaren » in *Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 1*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, 1946, pp. 234-235 / Traduction française proposée par Max Picard dans *L'homme du néant*, La Baconnière, Neuchâtel, 1963, p. 75

Conclusion - Le Nouveau cinéma allemand comme hublot : la mise en perspective d'une germanité protéiforme

La production du cinéma allemand est traversée depuis 1990 par des mutations qui convergent pour générer un paysage cinématographique plus prolifique et diversifié. Les années 2000 se caractérisent par l'émergence d'un cinéma d'auteur progressivement amalgamé sous l'appellation exogène d'« École de Berlin ». La crise cinématographique du début de la décennie, marquée par une production polarisée autour des comédies populaires, est notamment dépassée par l'apparition d'une voie médiane entre cinéma commercial et cinéma d'auteur, que nous catégorisons en tant que « divertissements de qualité ». Ces derniers, principalement représentés par les films historiques à caractère authentique, favorisent en partie une reconnexion du cinéma allemand avec son public local et international. En outre le paysage contemporain est marqué par l'émergence des motifs interculturels en tant que thématiques cinématographiques significatives. Des mécanismes de cercles vertueux, engendrés par ce succès auprès du public et par l'exportation, entraînent alors un engagement renforcé de l'État en faveur de la promotion du cinéma allemand en tant que représentant culturel. Cette remobilisation s'accompagne d'un redéploiement industriel de l'Allemagne en tant que site de production et nation de cinéma. Le cinéma allemand est en ce sens revalorisé comme cinéma de consensus, hiéroglyphe de la rhétorique de « normalisation » du contexte socio-historique de l'Allemagne réunifiée. Le renouvellement des infrastructures, des formes et des motifs productifs n'est pas directement engendré par la réunification, mais catalysé par cette rupture historique.

L'exportation renforcée du cinéma allemand, notamment en France, est soutenue par une nouvelle politique de visibilité élaborée par les instances d'exportation. Les prérogatives de ces dernières soulignent le tournant lobbyiste et entrepreneurial impulsé par l'État fédéral. La collaboration renforcée entre ces instances tend en outre à se polariser autour des divertissements de qualité, dont le caractère à la fois commercial et culturel satisfait les deux objectifs principaux de l'exportation. La Berlinale quant à elle se redéploie en tant que vitrine et labellisation d'un cinéma allemand de qualité à l'étranger. La réputation de ce cinéma auprès des distributeurs français est par ailleurs revalorisée, et la variété des films exportés – cinéma d'auteur et divertissements de qualité – s'élargit. Cette évolution est cependant

contradictoire, car elle s'opère selon un mode conformiste aplanissant son hétérogénéité. L'exportation et la diffusion de ces productions – par des logiques d'auto-confirmation d'allants-de-soi naturalisés – tendent notamment à privilégier les motifs historiques, et à exclure les comédies allemandes commerciales des écrans français. La référence à l'histoire, ainsi que la stratégie de qualité et de confidentialité s'apparentent en ce sens à des investissements stables au service d'une visibilité croissante du cinéma allemand en France. La rumeur cinématographique autour de ce dernier se focalise autour de la catégorie de « nouvelle vague allemande », déclinaison française élargie de « l'École de Berlin » visant à inclure au sein de cette référence auteuriste méliorative les productions mixtes des divertissements de qualité.

La visibilité renforcée, mais cependant orientée, du cinéma allemand au sein de l'espace public français constitue alors une étape significative du cheminement chronologique vers la réception spectatorielle. Les pondérations formelles et thématiques opérées par l'exportation guident en effet les horizons d'attente du public par rapport au cinéma allemand. L'interfilmicité perçue catalyse notamment une catégorisation de la germanité filmique en termes historiques, et son appréhension par les spectateurs en termes de cinéma de qualité authentique. Le passage du cinéma allemand contemporain appuie la définition de « l'humour allemand » comme un non-sens, et l'évocation d'une « obsession allemande » pour un passé douloureux. La réception du cinéma allemand contemporain mène alors au réinvestissement actif de visions du monde plus ou moins stéréotypées par rapport à l'Autre. Par ailleurs, le désenclavement de la réception par rapport au cinéma d'auteur conditionne une popularisation du cinéma allemand auprès d'un public de profanes. Les films allemands, parce qu'ils sont analysés comme « parlants », favorisent alors la matérialisation de phénomènes abstraits, liés à la fois à une expérience de la germanité et de l'universalité. L'impact de ces films sur l'image de l'Allemagne intervient ainsi en filigrane, à des niveaux imbriqués : image iconographique tout d'abord – paysages, décors, atmosphères – ; image sociétale ensuite – Allemagne contemporaine, historique, multiculturelle, etc. – ; et enfin méta-image – perception du rapport que les Allemands entretiennent avec eux-mêmes à travers leur cinématographie.

L'étude des entretiens menés auprès des spectateurs français, indique que la tension entre connaissance, reconnaissance et méconnaissance de l'Autre conditionne la perception *a priori* et *a posteriori* des films allemands. La perception d'un cinéma authentique et fiable est ainsi accentuée par les mécanismes d'exportation du Nouveau cinéma en France et la

pondération des formes et motifs filmiques qui en résulte. La majoration des films historiques et des films labellisés « art et essai », et la minoration des comédies et des films se revendiquant du cinéma commercial prédisposent en effet cette réception spectatorielle en termes de « sérieux » et de « véracité ». Logiques de production, d'exportation et de publicisation du Nouveau cinéma allemand se combinent pour aiguillonner une réception spectatorielle en termes d'authenticité et de sérieux de ce cinéma par rapport au portrait qu'il brosse des tendances sociétales allemandes et, plus largement, des sujets et des thématiques universelles qu'il traite.

Cette sémantique de la fiabilité et du sérieux se conjugue alors avec la rhétorique de qualité méliorative rattachée au Nouveau cinéma allemand, et qui constitue également un des principaux éléments de sa définition positive au sein des discours spectatoriels. Les films allemands contemporains sont avant toute chose qualifiés de « bons films », plus « abordables » que les films de patrimoine donc, « intelligents » mais demeurant « compréhensibles » : certains enquêtés emploient alors directement l'adjectif « populaire », tout en soulignant la connotation méliorative de cette popularité perçue. Le Nouveau cinéma allemand est « populaire » mais « dans le bon sens du terme », c'est-à-dire « divertissant » mais pas « stupide », « accessible » mais pas « banal », « intelligible » mais pas « complaisant », « exigeant » mais pas « abscons ». On retrouve ici les caractéristiques désignées des « divertissements de qualité » telles qu'elles ont été évoquées par les acteurs de la sphère de production et d'exportation.

Le Nouveau cinéma allemand, s'il permet de populariser et de matérialiser à la fois des atmosphères, des décors et des figures allemandes, favorise également un rapprochement personnel de la figure de l'Allemand en tant qu'Alter ego, par une meilleure appréhension spectatorielle des expériences subjectives d'Allemands « ordinaires », même lorsqu'ils sont confrontés à des contextes historiques inhabituels mais plus ou moins notoires – le nazisme et la partition principalement. Ainsi, si la popularisation des attributs de la germanité s'effectue partiellement selon une modalité de connaissance par la reconnaissance d'aprioris et de visions du monde préétablies – notamment en ce qui concerne l'iconographie familière de l'histoire allemande – elle constitue cependant une approche renouvelée de ces aprioris et en favorise un glissement sémantique. D'autre part le Nouveau cinéma allemand constitue un instrument de confrontation privilégié avec des instances d'altérité élargie, notamment avec les structures autoritaires et totalitaires dont la représentation filmique entretient un rapport

d'affinités électives avec la mise en scène de dilemmes moraux et éthiques, ce que Kracauer nomme les « correspondances psychophysiques ».

Les formes de dissemblances présentées par le cinéma d'Outre-Rhin sont très diversifiées et ne renvoient pas nécessairement à l'Allemagne ou à l'Allemand en tant que tels : elles se réfèrent, pour le spectateur, soit à une Allemagne partielle, fragmentaire – l'Allemagne multiculturelle, l'Allemagne de l'Est, l'Allemagne de Berlin etc – soit à des figures d'altérité typifiée et élargie – le nazi, le dictateur, l'émigré, l'espion etc. Par le biais de la réception filmique, le spectateur peut alors explorer les implications individuelles et collectives de l'autoritarisme et de la guerre et, plus généralement, est amené à réfléchir sur sa catégorisation du « bien » et du « mal », deux figures filmiques qui se déclinent alors en figures morales.

La surreprésentation des films historiques est en outre perçue à la fois comme la confirmation d'une forme d'obsession malsaine et comme un affrontement courageux d'un passé difficile. Les films sont appréhendés par les spectateurs avant tout comme des médias pour comprendre le rapport que les Allemands entretiennent avec eux-mêmes. A travers ce discours et ces pratiques autour du Nouveau cinéma allemand, l'Allemagne comme « Autre » semble se présenter davantage comme un *alter ego*, un « Autre identique » que comme une altérité réellement antagoniste.

L'impact de la pratique cinématographique sur la perception d'une image de l'Autre peut alors être relié aux autres « expériences vécues » [*Erlebnisse*] de l'Allemagne. Le Nouveau cinéma allemand enrichit, *in fine*, les deux pans traditionnels de la perception de l'Allemagne en France : d'un côté un pays réflexif, sérieux, traumatisé par un passé difficile et en proie à ses « démons », de l'autre un pays en pleine reconstruction, dynamique, innovant, capable de dépasser son histoire sombre. Ces deux grandes « familles » d'iconographies de l'Autre, qui peuvent paraître *a priori* paradoxales, sont en réalité rarement exclusives au sein des discours de nos enquêtés, et cohabitent souvent pour former une vision de l'Allemagne contradictoire, diversifiée et équivoque.

La cohabitation de ces différentes images de l'Allemagne au sein des visions du monde traduit ainsi un impact indirect et nuancé de la réception filmique au sein des consciences individuelles. Cet impact est modulé, pondéré par les interactions entretenues entre la sphère cinématographique et les autres sphères de rencontre avec cet Autre, qui se

présentent à la fois comme des pierres de touche et des corroborations de ces expériences filmiques.

Le réinvestissement actif d'anciens clichés concerne principalement le rapport que les Allemands entretiennent à leur « passé sombre ». Les films historiques du Nouveau cinéma allemand permettent notamment de mettre à jour, de dévoiler tout en les catalysant, une évolution des stéréotypes liés à l'Allemagne et à la guerre : l'Allemand n'est plus le nazi, il est celui qui met en scène le nazi, qui propose une réflexion autour du passé.

La surreprésentation des motifs historiques peut alors se présenter comme un frein à l'augmentation des facteurs objectifs dans la typologie nationale allemande : par le biais du cinéma, l'Allemand est confirmé dans son appréhension en termes d'« obsessionnel » du nazisme, pour reprendre les termes d'Eloïse. Cette obsession pèse alors selon elle sur les générations actuelles :

« Ce qu'il y a de remarquable là-dedans, c'est qu'on a l'impression que l'Allemagne n'en fini jamais d'extérioriser le complexe qu'ils ont, surtout la génération actuelle, par rapport à tous ces événements, dans lesquels ils n'y sont pour rien, finalement ! Parce qu'ils n'y sont pour rien, la génération d'après. Parce qu'il y a énormément de films, et surtout de documentaires sur ça. C'est sans arrêt ! Encore la dernière fois, c'était Auschwitz ! Je trouve que ça tourne à l'obsession. Ils n'arrivent pas à se débarrasser de ça. » [Eloïse, 73 ans, Secrétaire retraitée, Palaiseau (91)]

Cette « obsession » empêche alors, selon certains enquêtés, une ouverture du cinéma allemand sur des sujets plus contemporains et universaux. Marc souligne ainsi que selon lui, le cinéma allemand, de par son caractère trop historique, n'est pas « assez universel », et ne traite pas de sujets assez vastes. Ces propos révèlent l'impact des mécanismes restrictifs d'exportation, et la minoration de certaines catégories filmiques allemandes qui en découle, sur les visions du monde individuelles relatives à la germanité filmique :

« Le cinéma allemand reste toujours un peu empêtré dans l'Allemagne, il ne parle pas trop de problèmes qui pourraient être universels. Et ils vont parler de problèmes, peut-être, propres à l'Allemagne, et c'est peut-être pour ça qu'il ne s'exporte pas trop. C'est peut-être parce que ça traite de sujets trop spécifiques à leur pays. Je veux dire qu'il y a des choses universelles... Je veux dire, l'amour, bon, c'est le cliché bateau du cinéma, qui a été éclusé et même plus. Je ne sais pas, par exemple l'homophobie, c'est un problème actuel et c'est mondial. Je ne sais pas, le racisme... Il y a tout un tas de sujets qui sont porteurs. Sur lesquels ils pourraient prendre exemple, sur des cas spécifiques de chez eux, mais qui seraient applicables à... qui seraient intemporels presque ! Ils restent centrés sur eux, et ils ne s'ouvrent pas trop aux sujets qui pourraient concerner tout le monde. » [Marc, 42 ans, Physicien, Saint-Cyr la rivière (91)]

Julia indique, quant à elle, que cette surreprésentation des films historiques l'empêche de « retrouver » l'Allemagne : un film allemand serait un film sur la « réalité actuelle », sur

la « *vie quotidienne* ». Or ces films existent, ils passent même la frontière par le biais de l'exportation de l'École de Berlin, mais leur visibilité moindre renforce cette perception en termes de « surreprésentation historique » :

« *Pour moi ces films allemands ne me parlent pas de l'Allemagne. Je ne retrouve pas ce pays, dans ces films-là. C'est ça mon problème en fait. C'est ça aussi qui fait que je trouve que La Chute, ce n'est pas un film allemand. Même les décors par exemple : on ne voit jamais de... Enfin La Chute, ça se passe là-bas. Mais on ne voit pas la ville, on ne voit pas comment vivent les gens. La vie quotidienne, on ne la voit pas. Donc pour moi, ça ne correspond pas forcément à une réalité allemande...* » [Julia, 28 ans, Chômeuse, Thiais (94)]

En outre, alors qu'en Allemagne la question de savoir si le cinéma est une forme appropriée de la mémoire culturelle, en France la légitimité des films allemands pour traiter de l'histoire douloureuse de l'Allemagne n'est pas remise en cause. Ce qui ressurgit, en filigrane, c'est donc un discours autour de la « voie particulière »⁹⁶⁸ de l'Allemagne [*Sonderweg*] allemand, de la spécificité de l'histoire allemande, faite de ruptures et de résiliences. Les films allemands sont alors, en ce sens, reliés aux autres « expériences vécues » de l'Allemagne et aux discours médiatiques autour de la solidité, de l'endurance des Allemands, capables de se relever après chaque coup dur. On perçoit alors un autre type d'imagerie liée à l'Allemagne : celui d'un pays discipliné, sérieux, réflexif, qui traite son histoire intelligemment et avec brio. Cependant, nous l'avons évoqué, ces stéréotypes – qui sont également invoqués par les enquêtés pour invoquer l'avènement du nazisme en Allemagne – sont désormais énoncés sous un mode positif, voire même admiratif. Si les Allemands sont parfois dénoncés comme « trop rigides », « trop sérieux », ces discours ne laissent pas percevoir de traces d'animosité ou de rejet, plutôt une simple « constatation ».

On le voit, ces films historiques ne se positionnent donc pas en contradiction avec les images préformées que les enquêtés ont de l'Allemagne, mais les alimentent tout en leur servant de pierres de touche. Cependant, et ici encore l'analyse en termes d'industrie

⁹⁶⁸ Cette sémantique de la « voie particulière » [*Sonderweg*] réactualise en réalité en partie des discours plus anciens datant du XIX^e siècle et analysant l'unification tardive et difficile de l'Allemagne sous l'égide de la Prusse en 1871. De nombreux observateurs et universitaires évoquent déjà ce *Sonderweg* de la « nation tardive » [*verspätete Nation*] (La « nation tardive », titre d'un ouvrage de Max Plessner paru en 1935) par rapport aux autres nations européennes, unifiées plus tôt. Thomas Mann, Nietzsche, Wagner, tous se sont penchés, très différemment, sur cette question de la spécificité de l'identité allemande « difficile ». Il est à cet égard assez difficile de dater la naissance de cette expression, qui a acquis au cours des siècles des connotations bien différentes. Dieter Groh remarque ainsi que ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que le *Sonderweg* a acquis une connotation négative : auparavant, dans le cadre de la montée des nationalismes européens et de l'unification allemande de 1871, ce *Sonderweg* était au contraire considéré comme une preuve de la capacité de la société allemande à se réformer en douceur, à l'écart de la violence révolutionnaire. (Dieter GROH « Le "Sonderweg" de l'histoire allemande : mythe ou réalité ? » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 38 année, N. 5, 1983. pp. 1166-1187)

culturelle est féconde, le visionnage de ces films ne vient pas réellement « ébranler » la conscience du spectateur par rapport à son image de l'Allemagne. Les enquêtés déclarent très rarement avoir été « surpris » par un film allemand, ou « choqués » par ce dernier, par rapport à la vision de l'Allemagne qu'il renvoyait tout du moins. En ce sens, la réception du Nouveau cinéma allemand ne déclenche pas de « *processus d'enquête* » immédiat signalant l'irruption d'une « *nouveauté* »⁹⁶⁹ dans notre vie, pour reprendre les termes de Schütz.

L'expérience de l'Allemagne ne se fait donc ici pas nécessairement sous la forme du choc phénoménologique ébranlant le monde-de-la-vie. Elle semble même se dérouler davantage sur le mode de l'expérience répétitive [*Erfahrung*] telle qu'elle est décrite par Benjamin et Kracauer : elle se présente comme un empilement d'expériences vécues successivement, qui influencent petit à petit la perception de l'Autre.

Brigitte évoque ainsi l'expérience filmique et la carrière de spectateur comme un empilement de « *petites pierres* » qui nourrissent par la suite une réflexion généralisée, dont l'éclosion peut être tardive :

« C'est pas mal que ça m'apprenne quelque chose. Il y a "à faire" quoi. C'est important. Ça fait partie des petites pierres que j'apporte... Comme je considère que j'ai encore beaucoup à apprendre, tu peux apprendre à cette occasion. Les choses ressortent ensuite. Disons que ça éveille parfois l'intérêt sur des questions. Tu vas voir un film, et ça éveille ton intérêt. Des fois je me dis : "Tiens ? Qu'est-ce que c'est ?" » [Brigitte, 52 ans, Femme au foyer, Voisins-le-Bretonneux (78)]

Encore une fois, l'expérience filmique n'agit donc pas unilatéralement sur l'image de l'Autre, mais plutôt par petites touches progressives. La vision seule d'un film peut rarement permettre de modifier une connaissance préformée de l'Autre, elle peut par contre permettre, même inconsciemment, l'ouverture d'une « fenêtre » sur une autre réalité : l'association d'idées peut se faire ultérieurement, par le biais d'une autre expérience vécue.

Irène souligne ainsi la fonction « *d'interpellation* » du cinéma, destinée à l'extraire de son monde-de-la-vie quotidien et à lui fournir des pistes exploratoires d'une réalité élargie :

« Un film, on peut essayer de faire passer un message... ça te donne envie, c'est autre chose. Je recherche, au cinéma, des choses qui vont quand même me toucher, qui vont me sortir de mon quotidien, qui est plutôt un quotidien de Madame-tout-le-monde. Que ça me donne envie, justement, de me documenter. Le cinéma, pour moi, doit avoir un rôle... d'interpellation ! » [Irène, 51 ans, Attachée de direction, Paris 18ème]

Par exemple si l'enquêté visionne plusieurs films ayant comme toile de fond une Allemagne multiculturelle, ou visionne par la suite un reportage traitant du même sujet, sa perception peut alors être progressivement modifiée. Ainsi, la complexification diachronique

⁹⁶⁹ Alfred SCHÜTZ, *L'étranger*, op cit., p. 38

de la figure de l'Allemand que nous avons mise en évidence semble être liée, au sein des discours recueillis, à l'appréhension plus large d'un discours public autour de l'amitié franco-allemande et la construction de l'Europe. Beaucoup de nos enquêtés évoquent ainsi l'idée des Allemands « victimes de leur passé » en invoquant par la suite que « *de toute façon, avec l'Europe et le couple franco-allemand etc, c'est clair qu'on ne peut pas dire encore que ce sont des nazis !* » [Anne]. La salve de films allemands historiques prouve ainsi que l'Allemagne se réapproprie son histoire « nationale ».

Les discours autour du cinéma allemand permettent alors de percevoir le poids de la politique de réconciliation sur l'image de l'Autre comme pays normalisé, mais cependant toujours poursuivi par un passé qui, s'il est présenté comme européen, est tout de même, *in fine*, « un peu plus » allemand qu'européen...

« *Chaque nation se moque des autres, et toutes ont raison* » - Schopenhauer⁹⁷⁰

⁹⁷⁰ Arthur Schopenhauer cité par Ulrich BIELEFELD, *Bilder der Nationen, op cit.*, p. 401 [Traduction effectuée directement depuis le texte en allemand]

Bibliographie

A

- ADORNO Theodor W., *Jargon de l'authenticité*, Payot, Paris, 1989
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1989
- ADORNO Theodor W., *La dialectique négative : les vacances de la dialectique*, Payot, Paris, 1992
- ADORNO Theodor W., *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003
 - > ADORNO Theodor W., « Prologue sur la télévision » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 55-65
 - > ADORNO Theodor W., « Repenser le passé » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 97-112
 - > ADORNO Theodor W., « Opinion – Illusion – Société » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 113 - 131
 - > ADORNO Theodor W., « Temps libre » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 179-188
 - > ADORNO Theodor W. « Recherche expérimentales aux Etats-Unis » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 230-260
 - > ADORNO Theodor W., « Réponse à la question : qu'est ce qui est allemand ? » in *Modèles critiques*, Payot, Paris, 2003, pp. 220-229
- ADORNO Theodor W., *Prismes*, Payot, Paris, 2003
 - > ADORNO Theodor W., « Critique de la culture et société » in *Prismes*, Payot, Paris, 2003, pp. 7 – 23
- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris, 2007
- ADORNO Theodor W. et EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972
- AGARD Olivier, *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*, Editions du CNRS, Paris, 2010
- ALLARD Laurence, « Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication » in *Les théories de la réception*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 65-82

- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Armand Colin, Paris, 2011

- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1995

B

- BABY François, « La nouvelle voie de la « nouvelle voix » », in *Etudes littéraires*, vol. 18, n° 1, 1985, pp. 79-95 (<http://id.erudit.org/iderudit/500677ar>)

- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » in *Revue Manteia* n°5, Marseille, 4^{ème} trimestre 1968, pp. 12-17

- BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 2007

- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome 3 : Cinéma et sociologie*, Editions du Cerf, Paris, 1960

- BECKER Howard, *Les ficelles du métier*, La découverte, Paris, 2002

- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 2010

- BEHRENDTS Volker et TÖTEBERG Michael (dir.), *Im Clinch : die Geschichte meiner Filme – Fatih Akin*, Reinbek, Hamburg, 2011

- BEHRMANN Malte, «Der Erfolg von Good Bye Lenin! in Frankreich », in *Kino und Spiele, Medien in Frankreich und Deutschland*, Ibidem - Verlag, Stuttgart, 2005

- BELLAN Monika, *100 ans de cinéma allemand*, Ellipses, Paris, 2001

- BELLAN Monika, « Berlin et la « nouvelle vague » du cinéma allemand » in *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, Revue Allemagne d'aujourd'hui, n° 176, Presses universitaires Septentrion, Paris, avril juin 2006, pp. 59 - 68

- BENGHOZI Pierre-Jean, *Le cinéma, entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, Paris, 1989

- BENJAMIN Walter, *Ecrits français*, Editions Gallimard, Paris, 2003

> BENJAMIN Walter, « Le narrateur » in *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 2003, pp. 264-298

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Arles, 2003

- BENOLIEL Bernard, DE FLEURY Marianne et MANNONI Laurent (Dir.), *Le cinéma expressionniste allemand, splendeurs d'une collection*, Editions de la Martinière – Cinémathèque française, Paris, 2006

- BERG Jan et HICKETHIER Knut (Dir.), *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung*, Editions Sigma, Berlin, 1994

- BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin, Paris, 2006
- BIELEFELD Ulrich et ENGEL Gisela, *Bilder der Nation: Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne*, Hamburger Ed., Hambourg, 1998
- BILGER Nathalie, *Anomie vampirique, anémie sociale : pour une sociologie du vampire au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002
- BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, *L'entretien*, Armand Colin, Paris, 2010
- BOND Niall, « L'heure zéro : un mythe fondateur de l'Allemagne de l'après-guerre » in *Sens public*, février 2012 : <http://www.sens-public.org/spip.php?article914>.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Points, Paris, 1998
- BRAUDEAU Michel, « Berlin : studios sauvés, cinéma introuvable » in *Les villes-Lumières*, Le Monde-Editions, Paris, 1995, pp. 107-114
- BROGOWSKI Leszek, « Dilthey et le problème du "nouveau" dans l'art et dans l'histoire » in *Critique n°647*, Paris, avril 2001, pp. 326-342

C

- CAILLOIS Roger, *Quatre essais de sociologie contemporaine : la représentation de la mort, l'usage des richesses, le pouvoir charismatique, le vertige de la guerre*, O. Perrin, Paris, 1951
- CAMARADE Hélène, GUILHAMON Elizabeth, KAISER Claire (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires Septentrion, Paris, 2013
- CAMARADE Hélène, « La mémoire du national-socialisme en RFA : essai de périodisation » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires Septentrion, Paris, 2013, pp. 19-23
- CARRE Valérie, « Le nouveau cinéma allemand et le cinéma actuel : des thèmes communs pour un traitement divergent » in *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, Revue Allemagne d'aujourd'hui, n° 176, Presses universitaires Septentrion, Paris, avril juin 2006, pp. 69 – 88
- CASETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris, 1999
- CASTEL Robert, « A Buchenwald » in *Esprit*, Paris, Juillet 2007, pp. 155-157

- CHAUMIER Serge, *Tiers inclus / Tiers exclus : Sociologie du rapport au tiers dans les récits théoriques et filmiques sur l'amour*, ANRT, Lille, 1996
- COOKE Paul, *Contemporary German Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2012
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, La découverte, Paris, 2005
- COURTADE Francis, *Cinéma expressionniste*, H. Veyrier, Paris, 1984

D

- DE STAËL Germaine, *De l'Allemagne, Tome I*, Flammarion, Paris 1968
- DESPOIX Philippe, *Ethiques du désenchantement*, L'Harmattan, Paris, 1995
- DI PEDE Elena, *Au-delà du refus, l'espoir : Recherches sur la cohérence narrative de Jr 32-45 (TM)*, Walter de Gruyter, Berlin, 2005
- DUFOUR Eric, *Le mal dans le cinéma allemand*, Armand Colin, Paris, 2014
- DUVVURI Stefan, *Öffentliche Filmförderung in Deutschland*, Fischer Verlag, Munich, 2007

E

- ECO Umberto, « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne » in *Les théories de la réception*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 9-25
- EISENSCHITZ Bernard, « Cinéma » in *Au jardin des malentendus, le commerce franco-allemand des idées*, Actes Sud, Arles, 1997, pp. 591-599
- EISENSCHITZ Bernard, « Le monde est là, pourquoi le reproduire ? Vers une non-définition de l'expressionnisme » in *Le cinéma expressionniste, splendeurs d'une collection*, Editions de la Martinière – Cinémathèque française, Paris, 2006, pp.19-31
- EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand*, Nathan, Paris, 2007
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, Ramsay, Paris, 1996
- ELSAESSER Thomas, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, Centre Pompidou, Besançon, 2005
- ELSAESSER Thomas, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? » in *Le cinéma expressionniste, splendeurs d'une collection*, Editions de la Martinière – Cinémathèque française, Paris, 2006, pp. 41-53
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Editions La Découverte, Paris, 2003

- ETHIS Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé*, L'Harmattan, Paris, 2004
- ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2006
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, Paris, 2009

F

- FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, Paris, 2003
- FISCHER Dominique, *Nouvelle vague / Jeune cinéma allemand, étude comparative*, Institut d'Asnières, Asnières, 1986
- FLACKE Monika (dir.), *Mythen der Nationen, ein europäisches Panorama*, Koehler + Amelang, Munich 1998
- FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Librio, Paris, 2008
- FOUCAULT Michel, « Les 4 cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens » in *Dits et écrits, Tome IV texte n°284*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 104-106
- FREUD Sigmund, « Sur une Weltanschauung » in *Introduction à la psychanalyse*, Folio, Paris, 1989, pp. 211 – 243
- FRODON Jean-Michel, *La projection nationale*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998
- FRÖLICH Margrit, LOEWY Hanno, STEINERT Heinz (dir.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? : Filmkömodie, Satire und Holocaust*, Edition Text + Kritik, Munich, 2003

G

- GEORGET Jean-Louis (dir.), *Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau*, Revue Allemagne d'aujourd'hui, n° 176, Presses universitaires Septentrion, Paris, avril juin 2006
- GLEVAREC Hervé, *La sériephilie : sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*, Ellipses, Paris, 2012
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Les affinités électives*, Flammarion, Paris, 2010
- GOUDIN Elisa, *Culture et action publique en Allemagne : l'impact de l'unification (1990 – 1998)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2005
- GRAS Pierre, *Good bye Fassbinder !, le cinéma allemand depuis la réunification*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2011

- GROH Dieter « Le “Sonderweg” de l'histoire allemande : mythe ou réalité ? » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 38 année, N. 5, 1983. pp. 1166-1187
- GROSS Johannes, *Begründung der Berliner Republik – Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts*, DVA, Stuttgart, 1995
- GUILHAMON Elizabeth, « Une figure patrimoniale de la résistance. Sophie Scholl : une figure revisitée ? » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires Septentrion, Paris, 2013, pp. 181-195
- GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*, La documentation française – Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2000
- GYORY Michel, « Production et distribution de films en Europe, la question de la nationalité », Site de l'observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, 2000
Article disponible en ligne sur le site de l'observatoire : http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/natfilm.html.fr

H

- HAKE Sabine, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 2004
- HALL Stuart « Codage / Décodage » in *Les théories de la réceptions*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 29-38
- HEBERLEIN Jana, *Die neue Berliner Schule, zwischen Verflachung und Tiefe : ein ästhetisches Spannungsfeld in den Filmen von Angela Schanelec*, Ibidem, Stuttgart, 2012
- HEINRICH Arthur, *3:2 für Deutschland - die Gründung der Bundesrepublik im Wankdorf-Stadion zu Bern*, Die Werkstatt, Göttingen, 2004
- HENCKEL von DONNERSMARCK Florian, *La Vie des autres, Le film qu'il faut lire*, Saint-Simon, Paris, 2006
- HIVER Marc, *Adorno et les industries culturelles*, L'Harmattan, Paris, 2010
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Editions de Minuit, Paris, 1991
- HÖLDERLIN Friedrich, « Gebet für die Unheilbaren » in *Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 1*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, 1946, pp. 234-235
- HUSSERL Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Gallimard, Paris, 1976

J

- JACOBSEN Wolfgang, KAES Anton, PRINZLER Hans Helmut (dir.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2004
- JACQUINOT Geneviève, « Une théorie pour une province marginale du cinéma » in *Christian Metz et la théorie du cinéma – Colloque de Cerisy*, Editions Méridiens / Klincksieck, Paris, 1990, pp. 159-177
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990
- JAUSS Hans-Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Allia, Paris, 2007
- JAY Martin, *Kracauer l'exilé*, Editions du bord de l'eau, Lormont, 2014
- JIMENEZ Marc, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Union générale d'éditions, Paris, 1973
- JOST François, « La sémiologie du cinéma et ses modèles » in *Christian Metz et la théorie du cinéma – Colloque de Cerisy*, Editions Méridiens / Klincksieck, Paris, 1990, pp. 133 - 145

K

- KAES Anton, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, Edition Text+Kritik, München, 1987
- KAUFMANN Jean Claude, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, Paris, 2008
- KLUGE Alexander (interview), « On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge » in *Alexander Kluge, Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, October, n°46, MIT Press, Cambridge, 1988, pp. 23-59
- KOEPNICK Lutz, « Nochmal! Nochmal! – Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart » in Margrit FRÖLICH, Hanno LOEWY, Heinz STEINERT (dir.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? : Filmkomödie, Satire und Holocaust*, Edition Text + Kritik, Munich, 2003, pp. 315-334
- KPMG (Dir.), *Filmförderung in Deutschland und der EU*, Verlag für Wirtschaftskommunikation, Berlin, 2006
- KRACAUER Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*, Editions Stock, Paris, 2006
- KRACAUER Siegfried, « Les types nationaux, vus par Hollywood » in *Bulletin trimestriel de la fondation d'Auschwitz*, n°94, Bruxelles, janvier-mars 2007, pp. 91-116
- KRACAUER Siegfried, *L'ornement de la masse*, Editions la découverte, Paris, 2008
- > KRACAUER Siegfried, « Ceux qui attendent » in *Ornement de la masse*, Editions la découverte, Paris, 2008, pp. 107-121

> KRACAUER Siegfried, « Georg Simmel » in *L'ornement de la masse*, Editions la découverte, Paris, 2008, pp. 195-227

> KRACAUER Siegfried, « Les petites vendeuses vont au cinéma » in *L'ornement de la masse*, Editions la découverte, Paris, 2008, pp. 255- 269

- KRACAUER Siegfried, *Le voyage et la danse*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2008

> KRACAUER Siegfried, « Le culte de la distraction » in *Le voyage et la danse*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, pp. 61-69

> KRACAUER Siegfried, « Les livres à succès et leur public » in *Le voyage et la danse*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, pp. 149-159

> KRACAUER Siegfried « La tâche du critique de cinéma » in *Le voyage et la danse*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, pp. 159-161

- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler, L'Âge d'homme*, Lausanne, 2009

- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Editions Flammarion, Paris, 2010

- KRAPOTH Stéphanie, *France-Allemagne, Du duel au duo, de Napoléon à nos jours*, Editions Privat, 2005

- KREIMEIER Klaus, *Une histoire du cinéma allemand, l'Ufa*, Flammarion, Paris, 1994

- Kulturforum der SPD (Dir.), *Zukunft des europäischen Films, Nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion*, Klartext Verlag, Essen, 1993

- KURTZ Rudolf et PALMIER Jean-Michel, *Expressionnisme et cinéma*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1987

L

- Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Remarque sur Adorno et le jazz (D'un désert obscur) » in *Rue Descartes n° 10*, Albin Michel, Paris, juin 1994, p. 131-141

- LEENHARDT Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception » in *Les théories de la réception*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 41-48

- LEENHARDT Jacques et PITCH Robert (dir.), *Au jardin des malentendus, le commerce franco-allemand des idées*, Actes Sud, Arles, 1997

- LEUTRAT Jean-Louis, « Sur la terre comme au ciel » in *Christian Metz et la théorie du cinéma, – Colloque de Cerisy*, Editions Méridiens / Klincksieck, Paris, 1990, pp. 199-213

- LEUTRAT Jean-Louis, « Comme dans un miroir confusément » in Nia PERIVOLAROPOUDOU, Philippe DESPOIX (dir.) *Culture de masse et modernité, Siegfried*

Kracauer sociologue, critique, écrivain, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, pp. 233 – 247

- LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Librairie générale française, Paris, 2006

- LOHISSE Jean, *Sociologie du cinéma*, Université catholique de Louvain, Louvain, 1969

- LÖWY Michael, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber » in : *Archives de sciences sociales des religions* ; n°127, Paris, 2004, 93-103

M

- MARTENS Stephen, *Allemagne, la nouvelle puissance européenne*, PUF, Paris, 2002

- MEIK Oliver, *Lola rennt – aber wohin ? : Analyse, Interpretation und theologische Kritik eines postmodernen Films über den Menschen und seine Möglichkeiten*, Peter Lang, Francfort sur le Main, 2002

- MEINHARDT Malte, *Vorbild Frankreich? Die Reform des Filmförderungsgesetzes*, Freie Universität Berlin, Berlin, 2004

- MERTON Robert K., *Eléments de théorie et de méthode sociologique*, Armand Colin, Paris, 1997

- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma, Tome I et II*, Klincksieck, Paris, 2003

- MOESCHLER Olivier, Recension « Emmanuel Ethis (2005). Sociologie du cinéma et de ses publics » in *Carnets de bord n°10*, Association de l'université de Genève, Genève, décembre 2005, pp. 117-120

- MOINE Caroline, « La vie des autres (2006) : Espion de la Stasi ou héros ordinaire ? », in *Le Temps des médias* ; n°16, 2011, pp. 118 – 133

- MORIN Edgar, *L'esprit du temps, Tome I*, Armand Colin, Paris, 2008

- MORIN Edgar, *L'esprit du temps, Tome II*, Bernard Grasset, Paris, 1975

- MORIN Edgar, « Sociologie du cinéma » in *Sociologie*, Fayard, Paris, 1984, pp. 387 – 406

- MORIN Edgar, « Le sociologue peut-il, doit-il s'exclure de sa vision de la société ? » in *Sociologie*, Fayard, Paris, 1984, pp. 11-26

- MORIN Edgar, *Les stars*, Galilée, Paris, 1984

- MOSIG Tobias, *Goethe-Institut e.V: Weltbetrieb für deutsche Filme?*, Erich Pommer Institut, Postdam, 2008

O

- OTTERSBAACH Beatrice et SCHADT Thomas (Dir.), *Filmproduzentenbekenntnisse*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Constance, 2010

P

- PASQUIER Dominique, BEAUDOIN Valérie, LEGON Tomas, “*Moi je lui donne 5/5*” *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Presses des Mines, Paris, 2014

- PEDLER Emmanuel et ETHIS Emmanuel, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique » in *Les théories de la réception*, Réseaux n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 85-103

- PERIVOLAROPOUDOU Nia, DESPOIX Philippe (dir.), *Culture de masse et modernité, Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Editions de la maison des sciences de l’homme, Paris, 2001

- PFLAUM Hans Günther, *Le film en République fédérale d’Allemagne : le nouveau film allemand*, Inter Nationes, Bonn, 1983

- PROKOP Dieter, *Soziologie des Films*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1982

Q

- QUARESIMA Leonardo, « De faux amis : Kracauer et la filmologie » in *La filmologie, de nouveau, Cinémas : revue d’études cinématographiques*, Volume 19, numéro 2-3, printemps 2009, pp. 333-358.

R

- REICHEL Peter, *Erfundene Erinnerung*, Carl Hanser Verlag, Munich, 2004

- RENTSCHLER Eric, « From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus » in *Cinema and Nation*, Routledge, London and New York, 2000, pp. 260-277

- ROBIN Guillaume, « La chute ou les dessous d’une polémique », in *Cinéma allemand : les jalons d’un renouveau*, Revue Allemagne d’aujourd’hui, n° 176, Presses universitaires Septentrion, Paris, avril juin 2006, pp. 101-115

- RUSCH Gebhardt, SCHANZE Helmut, SCHWERING Gregor (dir.), *Theorien der Neuen Medien : Kino, Radio, Fernsehen, Computer*, Fink, Paderborn, 2001

S

- SCHARF Inga, *Nation and Identity in the new German Cinema, homeless at home*, Taylor and Francis, New-York, 2008
- SCHINDLER Stephan K. et KOEPNICK Lutz (dir.) *Cosmopolitan Screen - German Cinema and the Global Imaginary – 1945 to present*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007
- SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990
- SCHNEIDER Roland, *Cinéma allemand : dossier*, Cerf. OFAJ, Paris, 1984
- SCHROER Markus (dir.) « Einleitung : Die Soziologie und der Film » in *Gesellschaft im Film*, UVK, Constance, 2007, pp. 7-13
- SCHÜTZ Alfred, *L'étranger*, Editions Allia, Paris, 2003
- SCHWENK Johanna, *Leerstellen - Resonanzräume : zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold*, Nomos, Baden-Baden, 2012
- SIMMEL Georg, *Digressions sur l'étranger*, Flammarion, Paris, 2004
- SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Editions de l'Herne, 2007
- SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, Editions Allia, Paris, 2013
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier, Paris, 1977
- STEINLE Matthias « Fiction et docufiction. Le passé national-socialiste dans le "Dokudrama" allemand contemporain : resémantisation des signes et saturation de l'image. » in *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Presses universitaires Septentrion, Paris, 2013, pp. 71-100
- SPURK Jan, *Quel avenir pour la sociologie ?*, PUF, Paris, 2006
- SPURK Jan, *Pour une théorie critique de la société*, Parangon, Lyon, 2006
- SPURK Jan, *Du caractère social*, Parangon, Lyon, 2007

T

- TAMBARIN Marcel, « Entre invocation et conjuration : Berlin et la “République de Berlin” dans le discours politique et médiatique » in *Effets et jeux de pouvoir dans le discours politique et médiatique*, Publications de l’Institut d’allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, Asnières 2002, pp. 71-85
- THIESSE Anne-Marie, « A la première personne du collectif : le récit d’histoire nationale » in *Actes de savoirs, Revue interdisciplinaire de l’Institut universitaire de France*, PUF, Paris, avril 2008, pp. 95-111
- TÖTEBERG Michael (Dir.), *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1999
- TRAVERSO Enzo, *Siegfried Kracauer, itinéraire d’un intellectuel nomade*, Editions la découverte, Paris, 2006
- TRUFFAUT François, « Ali Baba et la “Politique des Auteurs” » in *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, pp. 45- 47

U

- UMBACH Maiken, « Made in Germany » in Etienne FRANCOIS et Hagen SCHULZE (dir.) *Mémoires allemandes*, Gallimard, Paris, 2007, pp. 291-309
- ULMANN David, *La richesse déployée et détruite dans l’imagerie contemporaine, sociologie de l’usage et de la réception des films d’action à grand spectacle par des adolescents d’origine populaire*, ANTR, Lille, 2004

W

- WAGNER Richard, « Qu’est ce qui est allemand ? » in *Œuvres en prose*, Editions d’aujourd’hui, Paris, 1976, pp. 69-94
- WEBER Max, *Économie et société, Tome 1 : Les catégories de la sociologie*, Pocket, Paris, 2003
- WEBER Max, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Agora Pocket, 1992
- WEBER Max, *L’éthique protestante et l’esprit du capitalisme*, Plon Pocket, Paris, 1964
- WIGGERHAUS Rolf, *L’École de Francfort : histoire, développement, signification*, PUF, Paris, 1986
- WUTZ Josef, *Der Deutsche Film im Ausland : Eine Marktanalyse*, German Films Service + Marketing GmbH, Munich, 2008

> **Liste des critiques de presse utilisées pour l'analyse :**

- BENYAHIA-KOUIDER Odile, « L'Allemagne têtes hautes » in *Libération* du 8 février 2006
- BENYAHIA-KOUIDER Odile, « Chez Fatih, cuisine allemande » in *Le Nouvel observateur* du 11 mars 2010
- BORDE Dominique, « L'éveil des jeunes réalisateurs allemands » in *Le Figaro* du 16 novembre 2008
- BORDE Dominique, « Daniel Brühl : Bonjour, Allemagne! » in *Le Figaro* du 17 mai 2004
- COPPERMANN Annie, « Critique de *Tout ira bien* de Robert Thalheim », in *Les Echos* du 16 mai 2007
- DE FELIGONDE Vincent, « X Filme Creative Pool, la renaissance du cinéma allemand » in *Les Echos* du 8 octobre 2003
- DELORME Stéphane, « Exil intérieur - Critique de *Contrôle d'identité* de Christian Petzold » in *Les Cahiers du cinéma* n° 570, juillet-août 2002, pp. 84-85
- DOUGUET Gwen, « Un Allemand au sommet », in *Le Figaro* du 17 septembre 2003
- DROUIN Patrice, « Le cinéma allemand en plein renouveau » in *Les Echos*, 15 février 2005
- FORESTIER François, « Allemagne : leur Nouvelle Vague » in *Le Nouvel Observateur* du 10 février 2005
- GOUGEON Jacques-Pierre, « Allemagne qui s'émancipe, Allemagne qui doute » in *Le Monde* du 16 septembre 2005
- GUINAND Laeticia, « Good bye Lenin ! Critique » in *Le Temps* du 08 juillet 2004
- KILZ Hans-Werner, « Fussball-Historie – 4. Juli 1954 » in *Süddeutsche Zeitung*, 3. Juli 2004
- LAMOUREUX Serge, « Cinéma allemand : le retour d'un cinéma errant » in *Ciné-Bulles*, Volume 22, numéro 1, Cinémas parallèles du Québec, Montréal, hiver 2004, pp. 6-11
- LEQUERET Elisabeth, « Printemps allemand. La galaxie en expansion du jeune cinéma allemand » in *Cahiers du cinéma* n°609, pp. 45-49
- LORRAIN François-Guillaume, « Le jeune Turc du cinéma allemand » in *Le Point* du 15 novembre 2007
- MANDELBAUM Jacques, « Pingpong : le huit-clos d'un dérèglement familial – Critique de *Pingpong* de Matthias Luthardt in *Le Monde*, 24 janvier 2007

- MANDELBAUM Jacques, « Rencontre avec trois jeunes réalisateurs d'un cinéma allemand en embelli », in *Le Monde* du 18 février 2004
- MERIGEAU Pascal, « Un cinéma jeune et ambitieux – La Nouvelle Vague allemande », in *Le Nouvel Observateur* du 25 janvier 2007
- MIGLIORINI Robert, « Les corps et les âmes sous l'œil implacable de la Stasi » in *La Croix* du 31 janvier 2007
- MIGLIORINI Robert, « Le cinéma allemand vit-il un nouvel âge d'or ? » in *La Croix* du 16 janvier 2008
- NEUBOURG Monique, « Lumière d'un réveil allemand », in *Midi Libre*, 16 mai 2007
- OLLIVIER Yann, « "Gegen die Wand", Ours d'or à Berlin, un nouveau succès pour le cinéma allemand », in *Agence France Presse* du 14 février 2004
- OSTRIA Vincent, « Le renouveau du cinéma allemand » in *Les Inrockuptibles* n°576, semaine du 12 au 18 décembre 2006, pp. 48-49
- PEITZ Dirk « Barbara : un passé présent et palpable », in *Die Welt* du 26 avril 2012
- WAINDROP Edouard, « Le mur fissuré de l'intérieur » in *Libération* du 31 janvier 2007
- WAINDROP Edouard, « L'idéologue est un romantique qui croit au paradis » in *Libération* du 31 janvier 2007
- WELTER Julien, « La nouvelle vague allemande » in *L'Express* du 7 février 2005

> **Sources Internet**

- Statistiques du CNC - Disponibles sur le site du CNC : <http://www.cnc.fr/>
- Dossier de travail réalisé à l'IEP de Paris : « Pour une autre perception du cinéma allemand en France », Projet collectif, disponible sur le site de l'IEP : http://www.dessciences-po.fr/projets_collectifs/pdf/perceptioncinemaallemand.org
- Présentation des enquêtes « Pratiques culturelles des Français ». Disponible sur le site Internet du ministère : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/>
- Dossier « Le cinéma allemand : succès, diversité, suspens », in *Forum sur la politique, l'économie et la culture*, magazine édité par le BKM et le ministère des affaires étrangères, 2008 – Disponible sur le site du magazine [<https://www.deutschland.de/de>]
- Présentation de la société de production *Ufa Cinema* : <http://www.ufa.de/company/werte/>
- Site de référencement de données sur les sorties des films en Allemagne : <http://www.filmstarts.de/kritiken/210086/charts/>

- Présentation du profil de la société de production *235 Filmproduktion* : <http://www.235film.de/index.php?page=kurzprofil>
- Présentation du profil de la société de production *Constantin Film* : <http://www.constantin-film.de/ueber-uns/constantin-film-ag>
- Présentation du profil de la société de production *X-Filme creative Pool* : <http://www.x-filme.de/en/profile>
- Site de référencement de données sur les chiffres du cinéma en France (box-office etc) : <http://www.jpbox-office.com/index.php>
- Site du CSA : <http://www.csa.fr/>
- Site du BKM relatif à la promotion cinématographique : www.filmfoerderung-bkm.de
- Site de la FFA : <http://www.ffa.de/>
- Site de l'IFCIC (Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles) : <http://www.ifcic.fr/>
- Site des studios de Babelsberg : <http://www.studiobabelsberg.com/unternehmen/ueber-uns/>
- Site de référencement cinématographique Filmportal : <http://www.filmportal.de/>
- Interview vidéo de Christian Petzold, « La RDA comme une île » in *Courrier international* [version électronique] du 25 avril 2012
<http://www.courrierinternational.com/article/2012/04/25/la-rda-comme-une-ile-entretien-video-avec-le-realisateur-de-barbara>
- Site répertoriant des discours politiques, notamment le discours de Gerhard Schröder lors de la commémoration du débarquement allié en 2004 : <http://icp.ge.ch/po/cliotexte/>
- Site du journal *Hamburger Abendblatt* présentant la campagne « *Du bist Deutschland* » : <http://www.abendblatt.de/politik/deutschland/article107042910/Das-Manifest-Du-bist-Deutschland-im-Wortlaut.html> Manifeste de la campagne
- Site de l'AFCAE (Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai) : <http://www.art-et-essai.org>
- Site de l'Académie franco-allemande du cinéma : <http://www.france-allemande.fr/L-Academie-franco-allemande-du,4205.html>
- Site de la société de distribution ASC Distribution : <http://ascdistribution.com/catalogue/>
- Site de la société de distribution *Sophie Dulac Distribution* : <http://www.sddistribution.fr/presentation.php>
- Site du film *Berlin calling* : <http://www.berlin-calling.de/de/category/blog-kategorien/berlin-calling-worldwide>

Annexes

- Liste des films cités

Pour chaque période, les films sont listés par ordre alphabétique. Pour chaque film, nous mentionnons dans l'ordre : son titre en français, son titre en allemand (s'il diffère du titre français), sa date de sortie en France (la date indiquée correspond à la date de sortie en Allemagne pour les films sortis avant 1998, ou pour les films non sortis en France), son réalisateur, son genre indicatif à titre informatif (genre mentionné par le site Internet de référencement *Allociné*).

> Films allemands antérieurs à 1990

a) 1900 – 1945

- *Docteur Mabuse le joueur (Doktor Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit)* – 1922 – Fritz Lang – Drame, policier
- *Faust, une légende allemande (Faust - Eine deutsche Volkssage)* – 1926 – Friedrich Murnau – Fantastique, Drame
- *L'ange bleu (Der blaue Engel)* – 1930 – Joseph von Sternberg – Drame, Comédie musicale.
- *Le cabinet du Docteur Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)* – 1920 – Robert Wiene – Drame, Thriller, Fantastique
- *Le dernier des hommes (Der letzte Mann)* – 1924 – Friedrich Murnau – Drame.
- *Le Juif Süß (Jud Süß)* – 1940 – Veit Harlan – Drame
- *Le triomphe de la volonté (Triumph des Willens)* – 1934 – Leni Riefenstahl – Documentaire
- *Les dieux du stade (Olympia)* – 1936 – Leni Riefenstahl – Documentaire
- *Les Nibelungen (Die Nibelungen)* – 1924 – Fritz Lang – Aventure, Drame
- *Nosferatu le vampire (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)* – 1922 – Friedrich Murnau – Epouvante, Horreur

b) 1945 – 1990

- *40m² Allemagne (40 qm Deutschland)* – 1985 – Tevfik Baser – Drame
- *Anita G. (Abschied von Gestern)* – 1966 – Alexander Kluge – Drame
- *Effi Briest (Fontane - Effi Briest oder: Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen)* – 1974 – Rainer Werner Fassbinder – Drame
- *Heimat 1 (Heimat – Eine deutsche Chronik)* – 1984 – Edgar Reitz – Chronique familiale et historique
- *Hitler, un film d'Allemagne (Hitler, ein Film aus Deutschland)* – 1977 – Hans Jürgen Syberberg – Biographie, Drame
- *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)* – 1978 – Film collectif (Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Katja Rupé et Volker Schlöndorff) – Drame, Documentaire
- *La cache (Das Versteck)* – 1978 – Frank Beyer – Drame, Romance
- *La légende de Paul et Paula (Die Legende von Paul und Paula)* – 1973 – Heiner Carow – Drame
- *L'année des treize lunes (In einem Jahr mit 13 Monden)* – 1978 – Rainer Werner Fassbinder – Drame
- *Le mariage de Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun)* – 1979 – Rainer Werner Fassbinder – Drame psychologique
- *Le procès Baader-Meinhof (Stammheim)* – 1986 – Reinhard Hauff – Drame
- *Le secret de Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss)* – 1982 – Rainer Werner Fassbinder - Drame
- *Le Tambour (Die Blechtrommel)* – 1979 – Volker Schlöndorff – Drame
- *Les Ailes du désir (Der Himmer über Berlin)* – 1987 – Wim Wenders – Fantastique, Drame, Romance
- *Les Années de plomb (Die Bleierne Zeit)* – 1981 – Margarethe von Trotta – Drame
- *Les assassins sont parmi nous (Die Mörder sind unter uns)* – 1946 – Wolfgang Staudte – Drame
- *Les désarrois de l'élève Törless (Der Junge Törless)* – 1966 – Volker Schlöndorff – Drame

- *Lili Marleen* – 1981 – Rainer Werner Fassbinder – Drame
- *Lola, une femme allemande (Lola)* – 1981 – Rainer Werner Fassbinder – Drame
- *Paris, Texas* – 1984 – Wim Wenders – Drame, Road Movie
- *Sissi* – 1955 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique
- *Sissi impératrice (Sissi – Die junge Kaiserin)* – 1956 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique
- *Sissi face à son destin (Sissi, Schicksalsjahre einer Kaiserin)* – 1957 – Ernst Marischka – Comédie dramatique, Film romantique
- *Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf)* – 1974 – Rainer Werner Fassbinder – Drame, Romance

> **Films allemands postérieurs à 1990**

a) 1990 - 1998

- *Allein unter Frauen (Traduction littérale : « Seul parmi les femmes »)* – 1991 – Sönke Wortmann – Comédie.
- *Comedian Harmonists* – 1997 – Joseph Vilsmaier – Comédie dramatique, Musical, Drame
- *Les nouveaux mecs (Der bewegte Mann)* – 1994 - Sönke Wortmann – Comédie
- *Stilles Land (Traduction littérale : « Pays calme »)* – 1991 – Andreas Dresen – Comédie dramatique

b) 1998 – 2015

- *4 minutes (Vier Minuten)* – 2008 – Chris Kraus – Drame – b.o (F) : 168 551
- *Aimée et Jaguar (Aimée & Jaguar)* – 1999 – Max Färberböck – Drame historique, Romance
- *Almanya, bienvenue en Allemagne (Almanya, Willkommen in Deutschland)* – 2012 - Yasemin Şamdereli – Comédie, Drame – b.o (F) : non renseigné
- *Armageddon* – 1998 – Michael Bay – Science-fiction, Action
- *Au loin les lumières (Lichter)* – 2004 – Hans-Christian Schmid – Drame - b.o (F) : non renseigné
- *Barbara* – 2012 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 292 000

- *Berlin Calling* – 2008 – Hannes Stöhr – Drame, Musical – b.o (F) : non sorti en salles
- *Contrôle d'identité (Die innere Sicherheit)* – 2002 – Christian Petzold – Drame – b.o (F) : 12 140
- *Cours, Lola, cours (Lola rennt)* – 1998 – Tom Tykwer – Thriller, Action, Drame – b.o (F) : 82 980
- *D'une vie à l'autre (Zwei Leben)* – 2014 – Georg Maas – Drame – b.o (F): 141 000
- *De l'autre côté (Auf der anderen Seite)* – 2007 – Fatih Akin – Drame – b.o (F): 435 000
- *De l'autre côté du mur (Westen)* – 2014 – Christian Schwochow – Drame – b.o (F): 73 260
- *Dschungelkind* [Traduction littérale : « L'enfant de la jungle »] – 2011 – Roland Suso Richter – Aventure, Biographie, Drame, Famille
- *Et puis les touristes (Am Ende kommen Touristen)* – 2008 – Robert Thalheim – Drame - b.o (F) : 55 317
- *Elser, un héros ordinaire (Elser)* – 2015 – Oliver Hirschbiegel – Historique, Drame
- *Es kommt der Tag (Traduction littérale : « Le jour viendra »)* – 2009 – Suzanne Schneider – Drame
- *Ferien – Chronique d'un été (Ferien)* – 2009 – Thomas Arslan – Drame – b.o (F) : 2 546
- *Good bye Lenin!* – 2003 – Wolfgang Becker – Comédie dramatique – b.o (F): 1 702 625
- *Grill point (Halbe Treppe)* – 2000 – Andreas Dresen – Comédie, Romance
- *Hannah Arendt* – 2013 – Margarethe von Trotta – Biopic, Drame – b.o (F): 347 000
- *Hanni und Nanni* – 2010 – Christine Hartmann – Divertissement familial
- *Hanni und Nanni 2* – 2012 – Julia von Heinz – Divertissement familial
- *Hanni und Nanni 3* – 2013 – Dagmar Seume – Divertissement familial
- *Head-On (Gegen die Wand)* – 2004 – Fatih Akin – Drame, Romance – b.o (F): 121 000
- *Jerichow* – 2009 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 5 057
- *Juif Süß, un film sans conscience [Jud Süß - Film ohne Gewissen]* – 2010 – Oskar Roehler – Mélodrame, Biographie
- *Kebab connection* – 2005 - Anno Saul - Comédie

- *Keinohrhasen (traduction littérale française : « Le lapin sans oreille »)* – 2007 – Til Schweiger – Comédie romantique
- *L'amour et rien d'autre (Über uns das All)* – 2012 – Jan Schomburg – Drame – b.o (F): 42 574
- *L'étrangère (Die Fremde)* – 2011 – Feo Aladag – Drame – b.o (F) : 70 805
- *L'imposteur (Falscher Bekenner)* – 2006 – Christoph Hochhäusler – Drame – b.o (F) : 6 620
- *La Bande à Baader (Der Baader Meinhof Komplex)* – 2008 – Uli Edel – Drame - b.o (F) : 55 880
- *Le braqueur – la dernière course (Der Räuber)* – 2010 – Benjamin Heisenberg – Drame – b.o (F) : 13 713
- *La Chute (Der Untergang)* – 2004 – Oliver Hirschbiegel – Drame historique – b.o (F) : 915 269
- *La Vague (Die Welle)* – 2009 – Dennis Gansel – Drame – b.o (F) : 260 000
- *La Vie des autres (Das Leben der Anderen)* – 2007 – Florian Henckel von Donnersmarck – Drame – b.o (F) : 1 593 091
- *L'expérience (Das Experiment)* – 2001 – Oliver Hirschbiegel – Thriller
- *Le bois lacté (Milchwald)* – 2004 – Christoph Hochhäusler – Drame – b.o (F) : 12 917
- *Le Labyrinthe du silence (Im Labyrinth des Schweigens)* – 2015 – Giulio Ricciarelli – Historique, Drame – b.o (F): 336 000
- *Le miracle de Berne (Das Wunder von Bern)* – 2003 – Sönke Wortmann – Drame
- *Le projet Himmler (Das Himmler-Projekt)* – 2000 – Romuald Karmakar – Documentaire expérimental
- *Le Ruban blanc (Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte)* – 2009 – Michael Haneke – Drame – b.o (F): 647 041
- *Lucy* – 2006 – Henner Winckler– Drame – b.o (F) : 6 730
- *Marseille* – 2005 – Angela Schanelec – Drame – b.o (F) : non renseigné
- *Mon Führer – la véritable histoire d'Adolf Hitler (Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler)* – 2008 – Dani Levy – Comédie – b.o (F) : 10 880
- *Nackt (Traduction littérale : « Nu »)* – 2002 – Doris Dörrie – Comédie dramatique
- *Nowhere in Africa (Nirgendwo in Afrika)* – 2004 – Caroline Link – Drame - b.o (F): 62 836

- *Oh boy* – 2013 – Jan-Ole Gerster – Comédie, Drame, Comédie dramatique – b.o (F): 61 160
- *Orly* – 2010 – Angela Schanelec – Comédie dramatique – b.o (F) : 3 448
- *Phoenix* – 2015 – Christian Petzold – Drame – b.o (F): 170 000
- *Qui peut sauver le Far West ? (Der Schuh des Manitu)* – 2001 – Michael Herbig – Comédie
- *Requiem* – 2006 – Hans-Christian Schmid – Drame - b.o (F): 8 653
- *Schläfer* – 2005 – Benjamin Heisenberg – Drame – b.o (F) : non sorti en salles
- *Shahada* – 2011 - Burhan Qurbani – Drame – b.o (F): 43 166
- *Sonnenallee* – 1999 – Leander Haußmann – Comédie
- *Sophie Scholl – Les derniers jours (Sophie Scholl – Die letzten Tagen)* – 2006 – Marc Rothemund – Drame, Historique, Biopic – b.o (F): 103 175
- *Soul Kitchen* – 2010 – Fatih Akin – Comédie, Drame – b.o (F): 278 000
- *Space Movie - La menace fantoche ((T)Raumschiff Surprise - Periode 1)* – 2004 – Michael Herbig – Comédie, Science-fiction
- *Teufelskicker (traduction littérale française : « Le footeux du diable »)* – 2010 – Granz Henman – Film de jeunesse, Divertissement familial
- *The Edukators (Die fetten Jahre sind vorbei)* – 2005 – Hans Weingartner – Drame, Action, Judiciaire – b.o (F): 75 800
- *Tout ira bien (Netto)* – 2005 – Robert Thalheim – Comédie dramatique
- *Yella* – 2009 – Christian Petzold – Drame, Thriller – b.o (F): 2 698
- *Zweiohrküken (traduction littérale française : « Le poussin à deux oreilles »)* – 2009 – Til Schweiger – Comédie romantique

> **Films non allemands / Coproductions internationales**

- *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* – 1965 – Jean-Luc Godard – Drame, Science-Fiction, Policier
- *La liste de Schindler (Schindler's List)* – 1993 – Steven Spielberg – Drame historique
- *La maison aux esprits (The House of the Spirits)* – 1993 – Bille August – Drame
- *Le nom de la rose* – 1986 – Jean-Jacques Annaud – Drame historique, Thriller
- *Le parfum, histoire d'un meurtrier (Perfume: The Story of a Murderer)* – 2006 – Tom Tykwer – Fantastique, Horreur, Thriller

- *Le pianiste (The Pianist)* – 2002 – Roman Polanski – Drame
- *Le roi des aulnes (Der Unhold / The Ogre)* – 1996 – Volker Schlöndorff – Drame
- *Le secret des poignards volants (Shi mian mai fu)* – 2004 – Zhang Yimou – Action, Drame, Historique
- *Diplomatie* – 2014 – Volker Schlöndorff – Fiction historique
- *Holocauste (Holocaust)* – 1978 – Marvin Chomsky (pour la chaîne NBC) – Drame, Guerre, Historique
- *Inglourious Basterds* – 2009 – Quentin Tarantino – Film de guerre uchronique
- *Le discours d'un roi (The King's Speech)* – 2011 – Tom Hooper – Biopic, Historique, Drame
- *Marie-Antoinette* – 2006 – Sofia Coppola – Historique, Biopic, Drame
- *Monuments Men (The Monuments Men)* – 2014 – George Clooney – Historique, Aventure, Guerre
- *Shoah* – 1985 – Claude Lanzmann – Documentaire
- *Silentium !* – 2004 – Wolfgang Murnberger – Policier
- *The Grand Budapest Hotel* – 2014 – Wes Anderson – Comédie dramatique
- *The Reader* – 2009 – Stephen Daldry – Drame
- *Un homme qui crie* – 2010 – Mahamat-Saleh Haroun – Guerre, Drame
- *Walkyrie (Valkyrie)* – 2008 – Bryan Singer – Drame historique, Guerre

Table des matières

SOMMAIRE	7
-----------------------	----------

INTRODUCTION	10
---------------------------	-----------

PREMIERE PARTIE : LE CINEMA ALLEMAND COMME OBJET D'ETUDE SOCIOLOGIQUE, METHODES ET PROBLEMATISATION	20
--	-----------

CHAPITRE 1 - OBJET D'ETUDE : LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND, UN MEDIUM ENTRE SPHERE DE PRODUCTION ET SPHERE DE RECEPTION.....	22
--	-----------

I.1.1) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET PRODUCTIF	23
--	-----------

I.1.2) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET EXPORTE	26
--	-----------

I.1.2) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME OBJET SPECTATORIEL	28
---	-----------

CHAPITRE 2 - ETAT DE LA RECHERCHE : CINEMA ALLEMAND ET SOCIOLOGIE DU CINEMA	31
--	-----------

I.2.1) CINEMA(S) ALLEMAND(S) : ETUDES DIACHRONIQUES ET SYNCHRONIQUES	31
---	-----------

I.2.1.1) Histoire du cinéma et patrimonialisation : tension entre exhaustivité et prévalence des âges d'or	32
--	----

a) Présentation générale de l'historiographie.....	32
--	----

b) Histoire scandée du cinéma allemand	35
--	----

c) Les catégories du cinéma allemand comme objet d'étude polymorphe	45
---	----

I.2.1.2) Les angles morts des études sur le cinéma actuel : le défi de la distanciation par rapport au contemporain.....	48
--	----

I.2.2) SOCIOLOGIE ET CINEMA : UN « RENDEZ-VOUS MANQUE » ?	55
--	-----------

I.2.2.1) Difficultés de constitution d'une sociologie du cinéma	55
---	----

I.2.2.2) Un domaine de recherche en expansion : Sociologie des publics ou sociologie de la réception ?	60
--	----

I.2.3) CORPUS THEORIQUE DE LA RECHERCHE : VERS UNE SOCIOLOGIE CRITIQUE DU CINEMA	67
---	-----------

I.2.3.1) Sociologie et théories de la réception : l'expérience spectatorielle entre catégorisations indigènes et contrat cinématographique.....	67
---	----

a) L'apport de la socio-démographie pour l'analyse des expériences spectatorielles	67
--	----

b) Généalogie des notions de la sociologie de la réception : esthétique, sémiologie et phénoménologie	69
---	----

i) L'esthétique de la réception de Jauss comme « humus sociologique » : horizons d'attente et contrat cinématographique	70
---	----

ii) L'analyse littéraire d'Eco : esthétique de la sérialité, typologie de la mise entre guillemets et pacte fictionnel	73
--	----

iii) Metz et la sémiologie du cinéma : vraisemblable cinématographique et savoir iconique .	74
---	----

iv) L'apport pionnier de la sociologie du cinéma de Sorlin : rumeur cinématographique, effet cinéma et double temps de la réception	76
---	----

c) Bilan : Théories de la réception et Nouveau cinéma allemand.....	77
---	----

1.2.3.2) Les études sur la culture de l'École de Francfort : le cinéma comme objet sociologique, entre autonomie et hétéronomie	83
a) Les approches « pessimistes » : industrie culturelle et médiations sociales totalisantes	85
i) Schématisation et cynisme de l'industrie culturelle : calcul de l'effet, formes sérielles, niches productives et inventaire culturel	85
ii) Relativisation et assouplissement de l'industrie culturelle : réévaluation des divertissements cinématographiques et double conscience spectatorielle	91
b) Les approches « optimistes » : Kracauer et le cinéma comme agent de rédemption de la réalité matérielle	95
i) Présentation générale : Kracauer, le penseur du cinéma de la Théorie critique	95
ii) La sociologie du cinéma de Kracauer : le film comme « art à part », médium de masse catalyseur d'une poétique de la visibilité	98
iii) Les notions kracaueriennes : le parcours du cinéma, entre motifs productifs et expérience filmique matérialisante	101
I.2.4) BILAN DE L'ETAT DE LA RECHERCHE	116
CHAPITRE 3 : PROBLEMATIQUE - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND, REFLET ET CATALYSEUR D'UNE NOUVELLE IMAGE DE L'ALLEMAGNE EN FRANCE ?	120
CHAPITRE 4 - HYPOTHESES.....	126
I.4.1) HYPOTHESE DE PRODUCTION : LA REUNIFICATION, UNE OPPORTUNITE POUR LA PRODUCTION D'UN TROISIEME AGE D'OR CONSENSUEL ET POPULAIRE	127
I.4.2) HYPOTHESE D'EXPORTATION : UN NOUVEAU CINEMA ALLEMAND PLUS VISIBLE, ATTRACTIF ET EXOTIQUE....	128
I.4.3) HYPOTHESE DE RECEPTION : L'EXPERIENCE FILMIQUE DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN COMME CATALYSEUR D'UNE IMAGE DE L'AUTRE RENOUVELEE.....	130
CHAPITRE 5 – METHODES : TERRAINS, SEJOUR DE RECHERCHE ET CORPUS COMPLEMENTAIRE.....	133
I.5.1) SEJOUR DE RECHERCHE ET TERRAIN EN ALLEMAGNE.....	135
I.5.1.1) Les informateurs de la sphère de production et d'exportation allemande	137
a) L'enquête auprès de sociétés de production.....	137
b) L'enquête auprès des instances publiques de subvention et de promotion.....	140
c) L'enquête auprès des instances de diffusion et d'exportation allemandes.....	141
I.5.1.2) Guide d'entretien et limites du terrain	142
I.5.2) TERRAIN PARISIEN	143
I.5.2.1) Echantillon et recrutement des enquêtés : le critère souple du spectateur profane.....	143
I.5.2.2) Elaboration du guide d'entretien : registres et thématiques sémiologiques.....	146
I.5.2.3) Spécificités du recueil de discours en sociologie du cinéma : entre évanescence et foisonnement du propos.....	148
I.5.3) BILAN : ANALYSE DES DONNEES ET CONSTRUCTION D'IDEAUX-TYPES, VERS L'ELABORATION DES RESULTATS DE RECHERCHE.....	151

PARTIE 2: SPHERE DE PRODUCTION, ARCHITECTURE ET CONFIGURATION DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN – L’HORIZON DU TROISIEME AGE D’OR.....153
--

CHAPITRE 1 - LA PRODUCTION ALLEMANDE AU DEBUT DES ANNEES 1990 : CRISE CINEMATOGRAPHIQUE ET QUETE DE REPRESENTATIVITE CULTURELLE155

II.1.1) ETAT DES LIEUX EN 1990 : UN CINEMA ALLEMAND « EN VOIE D’EXTINCTION » ?..... 155

II.1.1.1) Constat de crise : entre désillusion et espoir 155

II.1.1.2) Stagnation productive : la polarisation autour des comédies commerciales 157

II.1.1.3) La défection des publics : enjeux d’acceptation et de popularisation 163

II.1.2) LE SPECTRE DES DEUX AGES D’OR : ROUAGES ET CATEGORIES DE LA REPRESENTATIVITE CULTURELLE 167

II.1.2.1) L’acquisition du statut d’emblème culturel : le rôle exogène de l’exportation 167

II.1.2.2) Ambiguïtés représentatives : entre rapport positif et critique à la société allemande 169

II.1.2.3) L’antagonisme entre cinéma d’auteur et cinéma commercial comme « double blind » . 173

II.1.3) CINEMA ET GUERRE FROIDE : LIGNES DE FRACTURE POLITIQUES, SOCIALES ET MEMORIELLES 177

II.1.2.1) Transposition filmique du nazisme : entre tabou, dénonciation et controverses 177

II.1.2.2) Paradoxes et oubli du cinéma de la RDA en tant que représentant culturel allemand 181

II.1.2.3) Chute du mur et perspectives de revalorisation pour la renommée du cinéma allemand

..... 183

CHAPITRE 2 - EVOLUTIONS DE LA SPHERE PRODUCTIVE DEPUIS 1990 : ENTRE PROMOTION DU CINEMA ALLEMAND ET DU *MADE IN GERMANY*187

II.2.1) LES MUTATIONS DES POLITIQUES CINEMATOGRAPHIQUES : VERS UN ENGAGEMENT ACCRU DE L’ÉTAT..... 187

II.2.1.1) Volonté de remobilisation collective : rôle et enjeux de l’intervention publique..... 187

II.2.1.2) Centralisation modérée : naissance d’un système coordonné entre régions et fédération

..... 193

II.2.1.3) Diversification des outils de soutien : vers une dynamisation globale d’une production élargie..... 198

II.2.2) REDEPLOIEMENT INDUSTRIEL : LA PROMOTION DE L’ALLEMAGNE EN TANT QUE SITE DE PRODUCTION PHARE

..... 205

II.2.2.1) La soutien étatique aux coproductions : un « investissement pour l’Allemagne » ?..... 205

II.2.2.2) La rénovation des studios de Babelsberg : l’ambition du « Hollywood allemand » 212

II.2.2.3) La recréation de l’Ufa comme stratégie de vente : le mythe au service du label de qualité

..... 217

II.2.3) EMULATION COLLEGALE ET ACCOMPAGNEMENT DES SUCCES : VERS UNE CATALYSATION DE L’ELAN PRODUCTIF

..... 221

II.2.3.1) Synergie des actions et travail collectif : vers une communauté cinématographique ?... 221

II.2.3.2) Logiques réconciliatrices et revalorisation de la catégorie de « cinéma allemand »..... 223

II.2.3.3) Cercles vertueux institutionnels et spirale positive : vers un essor productif..... 227

CHAPITRE 3 - LE PAYSAGE CINEMATOGRAPHIQUE ALLEMAND DEPUIS LA REUNIFICATION : DIVERSIFICATION FORMELLE ET THEMATIQUE231

II.3.1) LE DEPASSEMENT DE L'ANTAGONISME ENTRE FORME COMMERCIALE ET FORME AUTEURISTE	232
II.3.1.1) Les tendances du cinéma commercial : entre standardisation et polyvalence	233
II.3.1.2) L'École de Berlin comme cinéma d'auteur : catégorisation endogène et exogène	236
II.3.1.3) L'émergence d'une voie médiane : la popularisation des divertissements de qualité	241
II.3.2) THEMATIQUES ET MOTIFS SIGNIFICATIFS DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN	252
II.3.2.1) Vie quotidienne et décors contemporains : problématiques relationnelles et quête identitaire	253
II.3.2.2) L'éclosion du multiculturalisme comme leitmotiv cinématographique	256
II.3.2.3) Trames historiques : la prévalence du traitement authentique et documenté	258
II.3.3) LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME HIEROGLYPHE DU CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE DE L'ALLEMAGNE REUNIFIEE	267
II.3.3.1) Les fictions de patrimoine comme signe d'une distanciation par rapport au passé	267
II.3.3.2) Le cinéma, un élément du discours médiatique autour de la « normalisation » du pays	270
II.3.3.3) BILAN : Vers un cinéma de consensus revalorisé en tant que représentant culturel	275

PARTIE 3 : SPHERE D'EXPORTATION ET FORMES DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND EN FRANCE – LA GERMANITE FILMIQUE ENTRE EXOTISME ET STANDARDISATION279
--

CHAPITRE 1 - VERS UNE NOUVELLE POLITIQUE DE VISIBILITE DU CINEMA ALLEMAND A L'ETRANGER284

III.1.1) REDEFINITION DES FONCTIONS DES INSTANCES D'EXPORTATION : DE DIFFUSEURS A ENTREPRENEURS	284
III.1.1.1) Changement de paradigme étatique : vers une optimisation de la visibilité du cinéma allemand	284
III.1.1.2) Décloisonnement des prérogatives de l'Institut Goethe : l'objectif de la popularisation	287
III.1.1.3) Restructuration de <i>German Films</i> : le tournant lobbyiste	291
III.1.2) FORMES COLLABORATIVES DU TRAVAIL DE PROMOTION : VALORISER LE CINEMA COMME BIEN CULTUREL EXPORTABLE	294
III.1.2.1) Création de plates-formes culturelles et commerciales : les festivals de cinéma allemand	294
III.1.2.2) Ambiguïté des actions de spectacularisation : grand public ou public d'experts ?	297
III.1.2.3) Le consensus autour des films exportables : synergie autour des divertissements de qualité	299
III.1.3) LA TRANSFORMATION DE LA BERLINALE EN INSTRUMENT D'EXPORTATION	303
III.1.3.1) Enjeux de représentativité et de compétitivité : le festival comme vitrine du cinéma allemand	303
III.1.3.2) Nouveaux outils de promotion : la plateforme « Perspective du cinéma allemand »	304
III.1.3.3) Palmarès et prix allemands : la Berlinale comme instance de labellisation et de publicité	307

CHAPITRE 2 - DISTRIBUTION ET VISIBILITE DU CINEMA ALLEMAND AU SEIN DE L'OFFRE CINEMATOGRAPHIQUE EN FRANCE.....311

III.2.1) LA REPUTATION DU CINEMA ALLEMAND AUPRES DES DISTRIBUTEURS : ENTRE REVALORISATION ET RETICENCES	312
III.2.1.1) Le « déclic » <i>Good bye Lenin</i> : vers une perception méliorative de la germanité filmique ?	312
III.2.1.2) L'angle mort de l'exportation des comédies populaires « trop allemandes »	318
III.2.1.3) Les motifs historiques comme investissement stable : une germanité filmique exploitable	320
III.2.2) LOGIQUES DISTRIBUTIVES : PUBLICITE ET MISE EN SCENE DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND	323
III.2.2.1) Visibilité croissante de l'Allemagne comme pays de production et stratégie de qualité	324
III.2.2.2) Standardisation de l'iconographie historique comme phénomène sémiotique	328
III.2.2.3) Procédés de confidentialité et de niches : l'élaboration du bouche-à-oreilles	330
III.2.3) LA RUMEUR CINEMATOGRAPHIQUE MELIORATIVE AUTOUR DU CINEMA ALLEMAND CONTEMPORAIN	334
III.2.3.1) Exploitation du label « art et essai » : une majoration de qualité pour le cinéma allemand	334
III.2.3.2) La « nouvelle vague allemande » : paradoxes d'une appellation journalistique	337
III.2.3.3) BILAN : La visibilité renforcée du cinéma allemand, une étape vers la réception spectatorielle	346

PARTIE 4 : SPHERE DE RECEPTION INDIVIDUELLE DU CINEMA ALLEMAND – ENTRE CONCRETISATION, RENOUVELLEMENT ET REPRODUCTION D'UNE IMAGE DE L'ALLEMAGNE.....350

CHAPITRE 1 - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME GENRE SPECTATORIEL : ENTRE CONCRETISATION SEMANTIQUE ET NON-SENS.....352

IV.1.1) LES PARADOXES DE LA NATIONALITE CINEMATOGRAPHIQUE, ENTRE INSIGNIFIANCE ET REPRESENTATIVITE	352
IV.1.1.1) La germanité filmique comme critère de visionnage : entre neutralité et originalité	352
IV.1.1.2) Les âges d'or, représentants réifiés du cinéma allemand auprès du public	361
IV.1.1.3) Nouveau cinéma allemand et patrimoine filmique : comparaisons spectatorielles	369
IV.1.2) LE CINEMA ALLEMAND ET SES DOUBLES ETRANGERS : VERS UNE SPECIALISATION HISTORIQUE	374
IV.1.2.1) Le parallèle hollywoodien : une germanité filmique modeste et discrète	374
IV.1.2.2) Analogies européennes : humour anglais VS sérieux allemand	380
IV.1.2.3) Le « cachet » allemand : histoire, autocritique et authenticité	385
V.1.3) CATEGORISATION DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND : A LA RECHERCHE DE NOUVEAUX REPERES	388
IV.1.3.1) L'absence de références patronymiques comme frein à la renommée filmique	388
IV.1.3.2) Critères thématiques et indices linguistiques : vers un mode de réception renouvelé	393
IV.1.3.3) Nationalité allemande subjective et juridique : confrontations et contradictions	397

CHAPITRE 2 - LA RECEPTION DU NOUVEAU CINEMA ALLEMAND : ENTRE EPREUVE DE L'AUTRE ET DE SOI, EXPERIENCE DE LA GERMANITE ET DE L'UNIVERSEL405

IV.2.1) FORMES RECEPTIVES DU CINEMA ALLEMAND : CONSENSUS DE QUALITE ET QUETE DE SENS..... 405

IV.2.1.1) Perception méliorative de la germanité filmique : fiabilité, proximité et éloquence..... 405

IV.2.1.2) Revalorisation du conformisme réceptif : consensus et valorisation de soi..... 411

IV.2.1.3) Catégorisation du « bon film » : à la recherche d'une rencontre signifiante et marquante 414

IV.2.2) L'EXPERIENCE FILMIQUE DE LA GERMANITE : ENTRE REPRODUCTION ET MATERIALISATION DE L'IMAGE DE L'AUTRE..... 419

IV.2.2.1) Le passage à la germanité filmique empirique : l'exploration de phénomènes abstraits 419

IV.2.2.2) Concrétisation et déconstruction des strates de la société allemande 425

IV.2.2.3) Perception du rapport des Allemands à eux-mêmes : entre obsession historique et normalisation 439

IV.2.3) NOUVEAU CINEMA ALLEMAND ET UNIVERSALITE : FIGURES EXEMPLAIRES DE L'ALTERITE GENERALISEE 443

IV.2.3.1) Questionnements autour de situations historiques extrêmes : guerres et dictatures.... 443

IV.2.3.2) Réflexivité autour de la relation à l'altérité : allégories morales du bien et du mal..... 445

IV.2.3.3) Les ambiguïtés de l'universalité : cinéma allemand et injonction au devoir de mémoire 448

CONCLUSION - LE NOUVEAU CINEMA ALLEMAND COMME HUBLLOT : LA MISE EN PERSPECTIVE D'UNE GERMANITE PROTEIFORME455

BIBLIOGRAPHIE463

ANNEXES478

- LISTE DES FILMS CITES..... 478

TABLE DES MATIERES485