

## La programmation des films allemands en France dans les années 1960

*German films in France during the 1960'.*

Élodie Valkauskas

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3234>

DOI : [10.4000/leportique.3234](https://doi.org/10.4000/leportique.3234)

ISSN : 1777-5280

### Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

### Édition imprimée

Date de publication : 10 mars 2018

Pagination : 71-86

ISBN : 978-2-916332-43-7

ISSN : 1283-8594

### Référence électronique

Élodie Valkauskas, « La programmation des films allemands en France dans les années 1960 », *Le Portique* [En ligne], 41 | 2018, document 4, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3234>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

---

# La programmation des films allemands en France dans les années 1960

*German films in France during the 1960'.*

Élodie Valkauskas

---

- 1 Le retour des films allemands sur les écrans français après la Seconde Guerre mondiale est progressif et très visible à partir de la valorisation du « jeune cinéma allemand » dans les années 1960. L'observation de la circulation de ces films au sein du marché cinématographique français – essentiellement représentée à l'époque par la consommation en salles – permet d'identifier les caractéristiques des films allemands exportés en France. L'étude de la presse (quotidienne et spécialisée) et celle de la fréquentation cinématographique, rendent possible l'analyse de la valeur attribuée à ces films.
- 2 Les histoires traditionnelles du cinéma tendent à valoriser le « jeune cinéma allemand » comme l'unique cinéma de qualité qui a marqué la production allemande après l'expressionnisme des années 1920 et le cinéma réaliste du début des années 1930.
- 3 Cet article entend montrer comment la valorisation du « jeune cinéma allemand » est inséparable de la programmation des autres films allemands – anciens et nouveaux – qui l'accompagnent en France, au cours des années 1960 et qui contribuent, à la visibilité d'une qualité allemande du cinéma.

## I. La réapparition progressive des nouvelles productions allemandes sur le marché français

Évolution de la présence allemande sur le marché cinématographique français 1945-1969

	1945 – 1950	1951-1956	1957-1962	1963-1969
--	-------------	-----------	-----------	-----------

Productions (VF)	2	34	119	95
Coproductions (VF)	0	20	50	98
Total	2	54	169	193
Total exploitation	1557	2370	2278	3096
Pourcentage	0,1%	2,3%	7,4%	6,2%

- 4 Sources : Le Film Français (1949-1961) ; Les Fiches du cinéma (1962-1969)
- 5 Si les productions allemandes diffusées pendant la Seconde Guerre mondiale et sous l'Occupation sont nombreuses, celles-ci disparaissent du marché cinématographique français dès la Libération et jusqu'au début des années 1950. Le premier Répertoire général illustré des films, proposé par l'Office Familial de Documentation Artistique, identifie alors « une masse de près de deux mille films [...] brusquement jetée sur le marché français »<sup>1</sup>. Ce répertoire présente l'ensemble des productions françaises et étrangères autorisées en France à la date du 15 février 1945. Seuls trois films allemands émergent de ces 2000 films. Les « productions de l'axe » étant « proscrites »<sup>2</sup>, les trois longs métrages répertoriés sont des films anciens et pratiquement antérieurs à l'avènement du régime nazi. Quatre de l'infanterie (Westfront 1918, Georg Wilhelm Pabst, 1930) interprété par Fritz Kampers, Gustav Diesel et Jackie Monnier, est un drame pacifiste d'une heure trente pendant lequel nous suivons la vie de quatre fantassins allemands sur le front français pendant la Première Guerre mondiale. Mazurka (Willi Forst, 1935) est un mélodrame interprété par Pola Negri, Ingeborg Theek et Paul Hartmann. Une femme est accusée d'avoir tué l'homme qui abusait de sa fille. Le troisième est une comédie dramatique musicale Symphonie inachevée (Leise flehen meine Lieder, Willi Forst, 1933), interprétée par Hans Jaray et Martha Eggerth, et consacrée à un épisode de la vie du compositeur Franz Schubert. Par sa thématique et le public familial visé, ce film est plus facilement valorisé par la tradition catholique que les deux précédents, même si la qualité des acteurs et de la mise en scène est soulignée à propos de Mazurka.
- 6 La présence allemande se manifeste également par l'intermédiaire des films des réalisateurs allemands naturalisés américains comme William Dieterle (L'Ange blanc/ The White angel, 1936), Ernst Lubitsch (Ange<sup>3</sup>/Angel, 1937), Robert Siodmak (Le Chemin de Rio, 1936), Fritz Lang (Casier judiciaire/You and me, 1938), Kurt Neumann (Le Chant du Missouri/Rainbow on the river, 1937 ; Drôle d'équipe/Wild open faces, 1939), Georg Wilhelm Pabst (Le Drame de Shangai, 1938), Erich Pommer (L'Excentric Ginger Ted, 1938). Dans les mêmes situations d'exils volontaires ou contraints, les acteurs servent aussi d'instruments de mesure de la qualité cinématographique allemande. C'est le cas pour Marlène Dietrich, Luise Rainer, Peter Lorre, Curt Bois, Rudi Fehr, Fritz Feld, Felix Bressart ou Conrad Veidt, qui incarnait Cesare dans Le Cabinet du Docteur Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919). Ce comédien allemand interprète parfois des personnages allemands dans des films anglo-saxons comme c'est le cas dans L'Espion noir (The Spy in black, Michael Powell, 1939), film d'espionnage dans lequel il

interprète le capitaine Hardt, agent allemand en duel contre des officiers anglais de la base de Scapa-Flow.

- 7 C'est en 1948 qu'est projeté le premier film allemand en France depuis la fin de la guerre. Il est présenté par la Fédération des ciné-clubs à Paris au mois de juin. Les Assassins sont parmi nous (*Die Mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, 1946) est un drame psychologique interprété par Hildegard Knef et Ernst Borchert. Dans les ruines de Berlin en 1945, un jeune médecin, Mertens, est hanté par le crime de masse dont il a été témoin pendant la guerre. Son capitaine au sein de la Wehrmacht, Ferdinand Brückner, a fait fusiller la population d'un village polonais. Brückner est devenu un industriel après la guerre, et vit paisiblement, tandis que Mertens est rongé par la culpabilité et le remords. Son amie, Suzanne Wallner, ancienne rescapée d'un camp de concentration nazi, dissuade Mertens d'assassiner Brückner, en lui faisant comprendre que les anciens militaires doivent payer leurs crimes de guerre par le biais d'un procès régulier, et non par un acte de vengeance personnelle. Le retentissement médiatique de cette production est assez important puisqu'on peut relever neuf articles à son sujet dans la presse quotidienne<sup>4</sup>. L'ensemble des critiques s'accorde sur la beauté et la poésie des images qui renvoient au romantisme allemand, à l'esthétique du réalisme, et même à l'expressionnisme<sup>5</sup>. En dehors de son caractère inédit en France depuis 1944, l'intérêt de ce film, réside, pour les observateurs français, dans « le décor ravagé de la capitale allemande »<sup>6</sup>, « le fantastique paysage de Berlin en ruines »<sup>7</sup>. Cette première production allemande d'après-guerre, en noir et blanc, n'est pas sans rappeler *Allemagne, année zéro* (*Germania, anno zero*, 1947) de Roberto Rossellini. Claude Lazurick signale la ressemblance entre le film allemand et le film italien<sup>8</sup>. Des productions du même cinéaste sont également mobilisées par Henri Troyat<sup>9</sup>, notamment *Païsa* (*Paisà*, 1946) et *Rome, ville ouverte* (*Roma città aperta*, 1945). Le discours du film est perçu comme une forme de plaidoyer pour certains (c'est « le film du remords »<sup>10</sup>) et inversement comme de la propagande par d'autres<sup>11</sup>. En ce sens, il est intéressant de remarquer que lors de son immatriculation en avril 1948 par le Centre National de la Cinématographie, le premier titre proposé en français est *Meurtier parmi nous*, puis *Mea culpa*. *Les Assassins sont parmi nous* est le sous-titre du second qui a fini par s'imposer à l'usage<sup>12</sup>.
- 8 Si le marché cinématographique français, durant la première moitié des années 1950, est marqué par une très faible présence des productions allemandes, la seconde moitié voit un retour en force de ces dernières jusque dans les années 1960. Cette période témoigne de manière évidente des efforts réalisés de l'autre côté du Rhin, pour encourager un cinéma allemand de qualité :
- Dès 1950, manifestations et récompenses se succèdent pour encourager l'art cinématographique ouest-allemand : « autocontrôle de l'industrie cinématographique de Wiesbaden » [...], « Prix annuel du Gouvernement fédéral », le « Festival de Berlin » [...], le « Bambi » sorte de réplique à l'Oscar américain ; « Kaschenschimmel » (petit cheval du cinéma), récompense décernée par le journal corporatif *Filmblätter* au film ayant recueilli le plus grand nombre d'entrées, sans compter les *Filmklubs*, équivalents de nos cinémathèques ou ciné-clubs<sup>13</sup>.
- 9 Au cours des années 1960, les efforts se concentrent plus particulièrement sur les jeunes et la formation au cinéma, notamment au travers de la création du *Kuratorium Junger Deutscher Film* en 1965. Des écoles de cinéma et différentes « primes à la qualité » se multiplient dans plusieurs grandes villes allemandes à partir de 1966<sup>14</sup>. Les réalisations qui en découlent séduisent les critiques français qui les promeuvent dans

l'hexagone sous le « label » de « nouveau cinéma allemand », « jeune cinéma allemand », ou encore de « nouvelle vague allemande ».

## II. La promotion des films du jeune cinéma allemand par la critique

- 10 Les premières traces de cette valorisation sont particulièrement visibles dans les comptes rendus de festivals internationaux établis par les critiques de la presse cinématographique spécialisée tels les *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Images et Son/Revue du cinéma et Jeune Cinéma*. Nombreux sont les films allemands, longs ou courts, présentés dans différents festivals de part le monde, qui suscitent alors l'intérêt. La qualité des films tournés et produits en Allemagne de l'Ouest par le réalisateur yougoslave Vlado Kristl est régulièrement soulignée par la revue *Positif*. Revue qui rend également compte de festivals de l'Allemagne de l'Est<sup>15</sup>, notamment le Festival du Documentaire et du Court Métrage de Leipzig : deux films documentaires, *Les Constructeurs* (Ofenbauer, Jürgen Bötcher, 1963) et *Après une année* (Nach Einen Jahr. Beobachtungen in einer 1. Klasse, Winfried Junge, 1963), découverts au V<sup>e</sup> Festival de Leipzig, témoignent, selon *Positif*, de « nouvelles qualités de cinéma »<sup>16</sup>. Le réalisateur, Winfried Junge, bien que documentariste, est célébré comme un modèle de « jeune réalisateur »<sup>17</sup>. La qualité de ses films passe notamment par « la prise de position du réalisateur face aux événements aussi considérés comme objectifs »<sup>18</sup>. Cet exemple témoigne et annonce, de la même manière que le film de Staudte, un certain modèle d'expertise de la qualité cinématographique allemande, avec ses propres critères d'évaluation, porté par les critiques de presse, l'intérêt documentaire, et la marque du réalisateur en sont au cœur. Les films qui annoncent le « jeune cinéma allemand » en sont également des exemples.
- 11 Paradoxalement, c'est un film allemand réalisé par un couple de deux jeunes français qui marque pour la critique française la naissance d'un « nouveau cinéma allemand ». Mensuels, et hebdomadaires, tous s'accordent pour célébrer le caractère inaugural du premier long métrage réalisé par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Non réconciliés : seule la violence aide où la violence règne* (*Nicht versöhnt, es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1964) – caractère inaugural dont les auteurs d'ouvrages contemporains sur le cinéma allemand se font l'écho. Tourné et produit en Allemagne de l'Ouest en 1964, le long métrage est projeté au festival de Bergame en 1965, puis à la Mostra de Venise l'année suivante. Les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* s'en feront les témoins par le biais des comptes rendus de festival publiés chaque année dans ces revues spécialisées, lues à l'époque par des cinéphiles, partageant une certaine conception du cinéma, ayant des attentes similaires. C'est parmi ces lecteurs que le long métrage de Straub et Huillet trouvera son public puisque c'est par le biais des critiques des *Cahiers du Cinéma* qu'il pourra être diffusé d'abord au cinéma Napoléon à Paris en avril 1966, puis au cinéma Quartier-Latin, en octobre de la même année, à l'occasion d'un événement créé par la revue, « La semaine des premières chances ». Comme le rapporte l'auteur d'une critique parue dans *Combat* en octobre 1966, seul un public restreint, composé essentiellement d'universitaires et d'étudiants, vivant principalement à Paris, assiste aux projections. Ces séances se déroulaient de 10h à 12h, puis de minuit à 2h du matin, et s'inscrivaient dans une « opération de sauvetage »<sup>19</sup> lancée par les *Cahiers du cinéma* : leur intention était de diffuser des productions découvertes dans les festivals internationaux qui ne trouvaient pas de distributeurs et d'exploitants en France<sup>20</sup>. On apprend que le réalisateur Jean-Luc Godard a également joué un rôle dans la visibilité

de l'œuvre de Straub et Huillet en France puisqu'il a permis la diffusion de leur premier court métrage, *Machorka Muff* (1962), en prélude à la projection de son long métrage *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), à sa sortie à Paris<sup>21</sup>.

- 12 La coproduction franco-allemande *Les Désarrois de l'élève Törless* (*Der Junge Törless*, Volker Schlöndorff, 1965) fait l'objet d'un retentissement médiatique sans précédent dans l'histoire française du cinéma allemand avec trente-six articles parus dans la presse quotidienne. Le « jeune cinéma allemand » dépasse désormais le cercle restreint des revues spécialisées, de leurs lecteurs cinéphiles, par sa projection au Festival de Cannes en 1966 et sa sortie dans plusieurs salles de cinéma classées « art et essai ». Ce drame psychologique dont l'acteur principal est le français Mathieu Carrière, est perçu comme une représentation métaphorique de l'Allemagne nazie à travers sa mise en scène d'une série d'humiliations subies par un jeune garçon dans un pensionnat, et de l'effet de foule qui le transforme en bouc-émissaire. Adaptation du roman de Robert Musil publié au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce film questionne notamment le présent au travers du passé. Il obtient le Prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes en 1966, malgré un accueil très froid à sa projection, comme le rapporte Michel Delahaye<sup>22</sup>. Seules trois critiques sont négatives, celles de Steve Passeur dans *L'Aurore*, Louis Chauvet dans *Le Figaro* et Michèle Grandjean dans *Le Provençal*. Les autres critiques s'accordent sur le fait que cette production est une des plus importantes du Festival de Cannes, et qu'elle marque une renaissance du cinéma allemand d'après-guerre, soulignant notamment la jeunesse et la nationalité du réalisateur. Bien que coproduit par la France et l'Allemagne, *Les Désarrois de l'élève Törless* est en effet perçu comme un film allemand. Nous retrouvons les mêmes éléments dans les comptes rendus de *Es* (1965) d'Ulrich Schamoni, également projeté au Festival de Cannes de 1966. La critique de *Télérama* est la plus représentative. Elle insiste sur l'émergence d'un jeune réalisateur qui renouvelle le monde professionnel des cinéastes allemands par sa passion du cinéma :

Ulrich Schamoni fait partie de cette nouvelle génération qui est née, semble-t-il, dans une boîte de pellicules et qui utilise une caméra avec autant de facilité que ses aînés un stylo. C'est une bouffée d'air frais dans le vieux et sclérosé cinéma d'Outre-Rhin<sup>23</sup>.

- 13 *Es* est un drame de mœurs qui met en scène un couple de jeune gens vivant à Berlin et fragilisé par une grossesse cachée et un avortement clandestin. Si les Cahiers du cinéma rechigne à lui reconnaître une quelconque qualité, et lui reprochent plutôt son académisme, la Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision souligne – malgré une indication réservant ce film strictement aux adultes et bien que l'avortement soit jugé négativement par le cinéaste tant sur le plan moral que médical – le fait qu'il est intéressant et constitue une source d'utiles discussions<sup>24</sup>. Contrairement au film de Schlöndorff, *Es*, suscite moins de controverses dans la presse quotidienne, avec dix articles, et les critiques sont plus partagées. C'est surtout le thème de l'avortement qui suscite des réactions négatives, *France Soir* considère qu'après une première demi-heure intéressante, le film « nous plonge dans le drame tellement à la mode de l'enfant non-souhaité »<sup>25</sup>. De la même manière, *Le Figaro* postule que « dans la recherche de scénarios originaux le cinéma allemand ne progresse guère depuis vingt ans »<sup>26</sup>. Enfin, *Le Soir de Bruxelles* se demande si ce film « sonne le réveil d'une production très décevante ? »<sup>27</sup>
- 14 Anita G. (*Abschied von Gestern*, Alexander Kluge, 1966) et *Vivre à tout prix* (*Mord und Totschlag*, Volker Schlöndorff, 1966), qui circuleront en France l'année suivante, d'abord

au Festival de Cannes puis dans les salles de cinéma marquent la reconnaissance définitive d'un « nouveau cinéma allemand ». Anita – interprétée par la comédienne non-professionnelle Alexandra Kluge – est juive. Elle fuit la République Démocratique Allemande pour s'installer en République Fédérale d'Allemagne. Mais, elle demeure déboussolée et éprouve des difficultés à s'y établir. La critique de la Centrale catholique du cinéma y voit la peinture d'une certaine jeunesse contemporaine, celle des jeunes déstabilisés psychologiquement soit par l'héritage de la guerre, soit par le monde moderne<sup>28</sup>. Vivre à tout prix met également en scène une certaine jeunesse par l'intermédiaire de l'adaptation d'un fait divers. C'est l'histoire d'une jeune femme – interprétée par Anita Pallenberg – qui tue son ancien compagnon, et rencontre plusieurs hommes avec qui elle noue des relations amicales et intimes. Le film n'est pas célébré par la Centrale catholique du cinéma, qui y voit une triste image de la jeunesse contemporaine<sup>29</sup>. La bande sonore est réalisée par Brian Jones (guitariste des Rolling Stones), et renvoie à la dimension contestataire du rock'n'roll. Le caractère rebelle de la protagoniste est souligné par le réalisateur qui place un poster de James Dean, héros de La Fureur de vivre, au-dessus de son lit.

- 15 Le style documentaire, la peinture d'une Allemagne contemporaine par la mise en scène de sa jeunesse, et la visibilité de la figure du cinéaste sont les principales caractéristiques du « jeune cinéma allemand ». En témoigne cette remarque de Marcel Martin, représentative de l'ensemble des discours autour de ces films :

Anita G. est la révélation soudaine et indiscutable de l'épanouissement du jeune cinéma allemand. Certes il y a déjà eu les Désarrois de l'élève Torless mais le beau film de Schlöndorff, réussite qui se situe un peu en dehors de l'espace et du temps, est infiniment moins significatif que l'éclatant coup d'essai d'Alexander Kluge de l'existence d'un cinéma en prise directe avec les problèmes de l'Allemagne d'aujourd'hui et qu'il- lustrent, outre Kluge et Schlöndorff (dont on va voir très bien- tôt à Paris le remarquable second film Vivre à tout prix), les frères Schamoni, Reitz, Vlado, et notre compatriote Straub entre autres.<sup>30</sup>

- 16 Ces critiques qui évaluent et valorisent le « jeune cinéma allemand », à partir du modèle d'expertise de « la politique des auteurs » – désormais généralisé par le succès de la Nouvelle Vague française<sup>31</sup> – ne rendent compte que d'une partie de la programmation des films allemands en France. En effet, sur les 113 productions ou coproductions allemandes diffusées en France au cours des années 1960, le « jeune cinéma allemand » ne représente que 12 films, soit 10,6% du total. Ces bandes sont générale- ment programmées en version originale sous-titrée.

#### Modalités de diffusion des films du « jeune cinéma allemand » en France de 1962 à 1969

Titre	1 <sup>ère</sup> diffusion	Festival	Salles	« Art et essai »	VO / VF
Non réconci- liés	1965	Oui	Oui	Oui	VO
Le Cavalier sauvage	1967	Oui	Oui	Oui	VO
La Route parallèle	1964	Oui	Oui	Oui	VO
Anita G.	1966	Oui	Oui	Oui	VO

Vivre à tout prix	1967	Oui	Oui	Non	VO+VF
Les Artistes sous le chapiteau :	1968	Oui	Oui	Oui	VO
perplexes					
Signes de vie	1967	Oui	Oui	Oui	VO
Chronique d'Anna Magdalena Bach	1968	Oui	Oui	Oui	VO
Es	1966	Oui	Non		
Le Pain des jeunes années	1962	Oui	Non		
Les Désar- rois de l'élève Törless	1966	Oui	Oui	Oui	VO

- 17 Sources : *Positif*, *Les Cahiers du cinéma*, Registre National de la Cinématographie en ligne.
- 18 Les films du « jeune cinéma allemand » sont valorisés par le label « art et essai », qui témoigne de la reconnaissance de leur qualité artistique, surtout aux yeux des spectateurs cultivés. La fréquentation est assez faible et logiquement concentrée à Paris. En effet, comme l'atteste l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai, les salles « art et essai » étaient majoritaires à Paris jusqu'en 1968 ; en 1962, lors de la première commission de classement, on comptait 24 cinémas à Paris intra muros, 2 en banlieue parisienne, et 23 en dehors de Paris<sup>32</sup>. D'autre part, la labellisation « art et essai » dont bénéficie la plupart des productions relevant du « nouveau cinéma allemand » et qui sont diffusées en dehors du circuit des festivals internationaux, permet d'identifier les pouvoirs publics comme acteurs de la diffusion du « nouveau cinéma allemand », et de mettre en lumière un réseau composé notamment d'intellectuels, de critiques, d'artistes et d'hommes d'État. Le rattachement du CNC au ministère des Affaires culturelles en 1959 en témoigne : ce rattachement est bien lié au vœu d'intellectuels qui revendiquent le cinéma comme un art en l'opposant à la dimension jugée négative de « l'industrie ». En même temps, les professionnels sont intégrés au fonctionnement du CNC et influent sur l'existence et la circulation des films sur le territoire français. La labellisation est bien l'objet d'une collaboration entre les pouvoirs publics (incarnés par le Ministère des Affaires culturelles) et les professionnels du cinéma, qui entrainera le développement d'un véritable marché du cinéma d'art et d'essai<sup>33</sup>. Mais la majorité des productions allemandes diffusées en France dans les années 1960 passent par d'autres réseaux et d'autres salles.

### III. Un autre nouveau cinéma allemand

- 19 Le film policier et le drame sont les deux genres les plus programmés du cinéma allemand dans la France des années 1960. Mais dans le contexte de l'époque et des débats sur la sexualité, le film érotique acquiert une visibilité publique supérieure à sa présence sur les écrans. Sa franchise présente une image moderne de la sexualité qui trace un lien évident, bien que sous-estimé, avec le renouvellement des acteurs, des récits, des situations et des corps du « jeune cinéma allemand ».



## Répartition des genres dans les films allemands programmés en France de 1960 à 1969

Genres	Policier	Drame	Aven- tures	Espio- nnage	Comé- die	Érotique	Docu- men- taire	Divers
Total	42	29	13	8	7	6	5	3
Pourcentage	37,2%	25,7%	11,5%	7,1%	6,2%	5,3%	4,4%	2,7%

- 20 Sources : Les Fiches du Cinéma (1961–1970)
- 21 Les films du « jeune cinéma allemand » valorisés par la critique relèvent principalement du genre du drame, et de manière plus anecdotique, de la comédie satirique. Le film policier représente la plus grande part des films allemands sur le marché français dans les années 1960 (41 titres sur les 113 diffusés). Le genre, toutes nationalités confondues, connaît un grand succès en France au cours de la même période<sup>34</sup>. Des 41 films policiers allemands, 16 sont des adaptations des romans de l'auteur britannique Edgar Wallace. L'acteur allemand Joachim Fuchsberger incarne le protagoniste de la plupart des films de cette série. Citons également Klaus Kinski (qui y interprète des rôles de « méchants »), Heinz Drache, Peter Van Eyck, Karin Dor et Sabine Sesselmann. La fréquentation régulière de ces films allemands par l'attachement à un acteur-héros, est attestée dans le temps, comme en témoigne la diffusion pérenne en France de la série allemande *Inspecteur Derrick* (Derrick, Herbert Reinecker, 1974-1998) – avant la découverte du passé de Horst Tappert dans la *Waffen-SS* – ou celle de la série *Le Renard* (Der Alte, Helmut Ringelmann, 1977 à aujourd'hui). Comme les films policiers des années 1960, ces deux séries télévisées qui ont débutés au milieu des années 1970, relèvent du sous-genre que les amateurs de série B nomment le « Krimi ». Avec les films d'aventures et de contre-espionnage, le « Krimi » représente deux tiers des films allemands diffusés en France. Ils sont caractéristiques de ces ersatz du film d'action que l'on programait dans les salles de quartiers des grandes villes à destination des publics masculins, d'adolescents, de célibataires ou de travailleurs immigrés. Des seize films de la « série » Wallace, six ont été produits par Artur Brauner, sous l'égide de sa société la Central Cinema Company et six autres par Preben Philipsen et sa société Rialto Films. Cette dernière était une firme danoise jusqu'à ce que Preben Philipsen en établisse une autre en Allemagne de l'Ouest, dans les années 1950. Elle est avant tout connue pour ses nombreuses adaptations d'Edgar Wallace, et pour ses coproductions internationales<sup>35</sup>. Avec la Central Cinema Company, elle représente une des plus importantes sociétés de production de films de l'Allemagne d'après-guerre. Il n'est pas certain cependant que l'ensemble de ces films d'action – de seconde facture et souvent réalisés selon des logiques de coproduction internationales – aient été spontanément assimilés par les spectateurs français à des films « allemands ».
- 22 Il n'en va pas de même pour le film d'éducation sexuelle *Helga*, de la vie intime d'une jeune femme (*Helga, vom Werden des menschlichen*, Erich F. Bender, 1967) qui représente un cas atypique. Sa réussite commerciale va faire rentrer pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale une production allemande parmi les 5 premiers succès du box-office en France (succès inégalé à ce jour) avec plus de 4 millions de spectateurs et spectatrices. La qualité du film, éprouvée à l'époque, ne lui a pas permis de traverser le temps, faute de passeurs, c'est-à-dire de rééditions en cassettes VHS ou

en DVD, mais aussi de mentions dans les ouvrages sur le cinéma allemand en France<sup>36</sup>. Helga sort dans les salles françaises en version doublée en avril 1968. Interdit à un public de moins de 13 ans, il a été subventionné notamment par le ministère de la santé d'Allemagne de l'Ouest. C'est la qualité éducative du film qui est principalement soulignée par les critiques français, tant par les Cahiers du cinéma, la presse quotidienne, que par l'Office Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision. Le fait que des professionnels médicaux participent à la création du film et y interviennent, contribue à donner à ce spectacle une crédibilité pédagogique, et à authentifier sa valeur éducative. La publicité autour du film est importante. L'affiche, que l'on doit à Jean Mascii<sup>37</sup>, annonce un film d'éducation sexuelle, en eastmancolor, et présente une liste des sujets abordés : la conception, la fécondation, la naissance et les problèmes sexuels. Elle contient également un avertissement à propos d'une scène d'accouchement devenue fameuse depuis. En tant qu'occasion légitime de visualisation de la sexualité, Helga contribue à un changement d'attitude par rapport à la représentation explicite des rapports sexuels et amorce sa normalisation dans le cadre du spectacle cinématographique. L'intérêt érotique de ce film éducatif signale une autre nouveauté du cinéma allemand reconnue à l'époque par le public. Le film s'inscrit en effet, dans la continuité d'une production souvent critiquée en France, qui dénonce le caractère abrutissant des films, de part leur aspect commercial, comme l'illustre la critique de Positif, parue au lendemain d'un numéro spécial sur l'érotisme au cinéma :

[...] si vous êtes capable de supporter 90 minutes d'ennui et de laideur ; si vous êtes assez imbécile pour vous laisser abuser par la publicité faite autour d'un film qui porte en sous-titre : « de la vie intime d'une jeune fille » ; si vous êtes un débile mental ; si vous voulez vous informer, comme des centaines de religieuses ont été invitées à le faire avant vous, sur les problèmes sexuels ; si enfin, vous êtes un lecteur moyen de France Dimanche, allez voir Helga. [...]»<sup>38</sup>.

- 23 Le discours sur la sexualité et la nécessité d'éduquer la jeunesse à ces questions passent par le cinéma mais reflètent en réalité un phénomène plus global. On note, par exemple que les cours d'éducation sexuelle sont introduits à l'école en France peu après mai 1968. La consommation cinématographique se transforme parallèlement sous l'effet de l'évolution des mœurs sexuelles dans une société qui se modernise. Le marché cinématographique français des années 1970 s'ouvre, en conséquence, à un grand nombre de films érotiques étrangers, l'organisation et le fonctionnement de l'industrie cinématographique française réduisant sa sensibilité à l'évolution des attentes du grand public. Les films érotiques allemands conquièrent de plus en plus, dans ce contexte, les faveurs du public français<sup>39</sup>. Les productions érotiques allemandes, qui étaient déjà présentes dans les années 1950, poursuivent leur conquête du marché français dans les années 1960 (alors qu'elles ne représentent que 5,3% du total des films allemands programmés). Après Helga suivront le second volet Helga et Michael (Helga und Michael, Erich F. Bender, 1968), Mais ne reste donc pas pucelle ! (Willst du ewig Jungfrau bleiben?, Hubert Frank, 1968), Le Miracle de l'amour (Das Wunder der liebe, Frank J. Gottlieb, 1968), S.O.S. terre en péril (Sexe office secret, John Allin et Peter Berneis, 1968) et Les Contes de Grimm pour grandes personnes (Grimms Märchen von lusternen Pärchen, Rolf Thiele, 1969). Notons que les deux premiers rencontrent une fréquentation importante à leur sortie avec respectivement 1 740 496 entrées et 1 113 048, ce qui témoigne, en ce qui concerne Helga et Michael du poids du bouche-à-oreille. Les années 1970 seront marquées par les succès mémorables d'Histoire d'O (Just Jaeckin, 1975), et d'Emmanuelle (Just Jaeckin, 1973) qui fera l'objet d'une longue série. Leur mise en scène, par un photographe français dont ils sont les premières

réalisations, signale la naturalisation du genre du film érotique en France et la normalisation de sa consommation.

## Conclusion

- 24 Le désir de nouveauté est, depuis la naissance du marché cinématographique international, un facteur déterminant de son évolution. Il participe à l'évolution des critères de qualité, en tant que droit du consommateur de juger par lui-même des limites techniques, esthétiques ou éthiques du spectacle cinématographiques<sup>40</sup>. C'est ce dont témoigne le succès particulier rencontré en France par les films allemands mettant en scène les rapports sexuels, du film d'éducation sexuelle des années 1950 aux films érotiques des années 1960.
- 25 L'observation de la diffusion effective des films allemands en France dans les années 1960 permet ainsi de corriger une forme d'illusion rétrospective qui fait du seul savoir-faire du réalisateur le vecteur du succès d'une cinématographie étrangère. Différents genres de films allemands, représentatifs de la production de cette nation dans les années 1960, trouvent alors leur place sur le marché français, et non uniquement ceux salués par les critiques pour leur caractère innovant artistiquement, du fait de leur caractère expérimental et/ou engagé. Les films du « jeune cinéma allemand » se mélangent de facto à d'autres films allemands diffusés dans les salles dispersées sur le territoire français, et satisfont un public français aux attentes diversifiées, apte à apprécier, à l'occasion, des films originaux ou hors du commun. C'est parce que ce public n'était pas réduit au seul public des connaisseurs et des critiques défendant le cinéma d'auteur comme le seul cinéma de qualité que le « jeune cinéma allemand » a pu faire la preuve effective de sa viabilité commerciale et contribuer à faire reconnaître, au-delà des cercles intellectuels, la renaissance d'une qualité cinématographique allemande.

---

## NOTES

1. Office Familial de Documentation Artistique (OFDA), Répertoire général illustré des Films, Presse Lyonnaise du Sud-Est, Lyon, 1945, p. 5. Le travail effectué par l'OFDA à Lyon, notamment la publication annuelle d'un répertoire général des films, sera repris à Paris et pour la France par la Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio.

2. Ibid.

3. Marlène Dietrich y incarne Angel, la protagoniste : on connaît l'engagement contre le nazisme de cette actrice allemande naturalisée américaine, notamment par la reprise de la chanson populaire allemande Lili Marleen, qui devient plus « critique » et « résistante » quand elle est chantée dans le camp allié. Elle sera, par ailleurs, réinterprétée par Hannah Schygullah dans le film éponyme de Rainer Werner Fassbinder (Lili Marleen, 1980).

4. *L'Aurore*, *La Bataille*, *Le Canard enchainé*, *Le Figaro*, *L'Humanité*, *Les Lettres Françaises* et *Spectateurs*. Nous nous appuyons sur les revues de presse numérisées proposées par la Cinémathèque

Française, qui recensent les critiques parues dans la presse quotidienne de nombreuses productions.

5. Jean Nery, *Lettres Françaises*, 15 juin 1948. Ce dernier déplore, par ailleurs, le fait que les images de Berlin aient été reconstituées, et le film tourné en studio.

6. Ibid.

7. *Le Canard Enchaîné*, 28 juin 1948.

8. « Si cela est le cinéma allemand d'après-guerre, il ressemble étrangement à son frère italien », *L'Aurore*, 10 juillet 1946.

9. *La Bataille*, n° 184, 30 juin 1948.

10. Citoyen Cane, *Le Canard Enchaîné*, 28 juin 1948.

11. Claude Mauriac, *Figaro Littéraire*, 12 juin 1948.

12. Voir RCA, Registres de la Cinématographie et de l'Audiovisuel, disponible en ligne sur [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr) (onglet « aides et commission », sous-onglet « RCA »). Le film de Staudte a été conçu selon une logique propre aux autorités alliées d'occupation en Allemagne, de « rééducation politique » des populations locales. Il est le premier film produit par la DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft). Fondée en août 1946 à Berlin avec l'encouragement des soviétiques, la DEFA hérite des studios prestigieux de la célèbre UFA (Universum Film AG) désormais trop marquée par le régime nazi. La DEFA sera associée au cinéma officiel de la République Démocratique Allemande à partir de sa création en octobre 1949.

13. Michel AZZOPARDI, *Vingt ans dans un tunnel : le cinéma ouest-allemand de 1946 à 1966*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1987, p. 20.

14. Les deux principales sont la *Deutsche Film und Fernseh Akademie* de Berlin et la *Hochschule für Fernsehen und Film* de Munich, fondées toutes les deux en 1966.

15. Ce n'est pas le cas de sa rivale, *Les Cahiers du Cinéma*, qui valorise avant tout les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

16. *Positif*, n° 53, juin 1963, p. 52.

17. Ibid.

18. Ibid.

19. *Combat*, 29 octobre 1966.

20. Si le long métrage n'apparaît pas dans la base de données « visa et classification » du Centre National de la Cinématographie, c'est parce que sa circulation était principalement réduite à un circuit non-commercial, comme, par ailleurs, de nombreux autres films de Straub et Huillet.

21. *Combat*, 29 octobre 1966.

22. *Cahiers du Cinéma*, n° 179, juin 1966, p. 45-46.

23. *Télérama*, 29 mai 1966.

24. Analyses des films de l'année 1967, 1er trimestre 1968, p. 152-153.

25. *France Soir*, 9 mai 1966.

26. *Le Figaro*, 7 mai 1966.

27. *Le Soir de Bruxelles*, 14 octobre 1966.

28. Analyses des films de l'année 1967, op. cit., p. 21-22.

29. Ibid., p. 404.

30. *Les Lettres françaises*, 25 mai 1967.

31. Fabrice MONTEBELLO, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 83.

32. Voir le site internet officiel de l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai : [www.art-et-essai.org](http://www.art-et-essai.org)

33. Benoît DEMIL, Bernard LECA, « Architecture de marché et régulation dans l'exploitation cinématographique », *Revue Française de Gestion*, 2003, n° 142.

34. Claude FOREST, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 115.

35. Voir Tim BERGFELDER, *International adventures. German popular cinema and Europe- an coproductions in the 1960's*, New York, Berghahn Books, 2005.
36. De la même manière que *Vivre à tout prix* de Schlöndorff évoqué plus haut.
37. Passerelle entre le cinéma d'auteur et le cinéma de genre, nous lui devons également l'affiche du film *Vivre à tout prix*, qui montre Anita Pallenberg, hurlant, court vêtue, sur son lit, tenant un revolver. Ainsi que celle d'*Alphaville* de Godard, qui reprenait les aventures populaires de Lemmy Caution, affiche plaçant Eddie Constantin au centre, lui aussi tenant un revolver.
38. *Positif*, n° 97, juillet 1968, p. 64.
39. Claude FOREST, *Quel film voir ?*, op.cit., p. 116.
40. Voir Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.
- 

## RÉSUMÉS

La Seconde Guerre mondiale et l'image négative de l'Allemagne depuis le nazisme ont considérablement limité l'exportation des films allemands en France après le conflit. Ces derniers sont de nouveau visibles à partir des années 1960. On compte ainsi plus d'une centaine de films pour la décennie. Ils se présentent sous différents genres : policier, espionnage ou aventure, opérette viennoise, drame, érotisme ou éducation sexuelle. Ce retour à la « normalité » du film allemand permet à la critique et au public intellectuel d'identifier au sein d'une petite partie de ces films (environ 10% du total des films allemands en circulation) une qualité spécifique : celle dite du « jeune cinéma allemand ».

The Second World War and the memory of the nazism restricted significantly the exportation of German films in France after the conflict. The reintroduction of German movies in France happens during the sixties, when more than one hundred German productions entered the French market. We can divide these movies in different genres: crime, spy or adventure, Viennese operetta, drama, erotism or sexual education. This return of German cinema to "normality" allows the French film critics and intellectual audiences of this period to recognize to some of the movies released in France (around 10% of the total) a specific quality, labeled "young German cinema".

## AUTEUR

### ÉLODIE VALKAUSKAS

Élodie Valkauskas est ATER au Département Arts de l'Université de Lorraine (Metz). Sa thèse de doctorat, dirigée par Fabrice Montebello, au sein du Laboratoire Lorraine de Sciences Sociales (2L2S), porte sur la diffusion du « nouveau cinéma allemand » en France de 1962 à 1989.