

Construire un espace d'où faire émerger un nouveau cinéma allemand : l'espace au cœur du récit dans *Im Lauf der Zeit*, *Lola rennt* et *Wolfsburg*

Louise Dumas



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7723>

DOI: 10.4000/narratologie.7723

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Louise Dumas, « Construire un espace d'où faire émerger un nouveau cinéma allemand : l'espace au cœur du récit dans *Im Lauf der Zeit*, *Lola rennt* et *Wolfsburg* », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31

Bis | 2017, Online since 26 June 2017, connection on 30 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7723> ; DOI : 10.4000/narratologie.7723

This text was automatically generated on 30 April 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Construire un espace d'où faire émerger un nouveau cinéma allemand : l'espace au cœur du récit dans *Im Lauf der Zeit*, *Lola rennt* et *Wolfsburg*

Louise Dumas

- 1 Le cinématographe, pour pouvoir « écrire le mouvement », doit se déployer dans un espace qui apparaît comme une *condition de possibilité* du film. Contrairement à ce qui se passe dans un récit littéraire, l'espace apparaît à l'écran dès la première image ; il a le caractère immédiat de l'évidence : « [c]e que jamais la succession des mots ne parvient à épuiser [...], l'image le donne à voir d'emblée, immédiatement »¹. Cela ne signifie pas que l'espace du récit cinématographique ne soit pas à inventer – défini par le cadre, structuré par les mouvements de caméra, construit par le montage, opacifié par le hors-champ. Beaucoup de cinéastes allemands ont cherché à parler, à travers la construction d'un espace cinématographique complexe et stratifié, de l'Allemagne qui, durant le siècle du cinéma, est un pays aux frontières mouvantes et en recherche de sa géographie.
- 2 C'est pourquoi il nous paraît intéressant de relier la question de l'espace dans le cinéma allemand² à celle de la rivalité avec la puissance hollywoodienne. Notre réflexion s'appuiera sur trois films qui nous semblent à la fois significatifs de cette relation et représentatifs de ce qu'on pourrait appeler le « cinéma allemand contemporain ». Avec *Im Lauf der Zeit* (Wim Wenders, 1976), Wim Wenders fait du *road movie* un motif quasi inaugural du Nouveau Cinéma Allemand (*Neuer Deutscher Film*), qui naît en RFA à la fin des années 1960 et qui, s'inscrivant en faux contre le cinéma commercial de pur divertissement, a l'ambition de relancer l'Allemagne sur la scène internationale du cinéma d'auteur. Vingt ans après, *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998), au contraire, présente Berlin réunifié comme une grande métropole occidentale, capable de produire des films à grand succès. Quant à Christian Petzold, représentant le plus connu d'un groupe de

cinéastes contemporains que la critique réunit souvent sous le nom d'« École de Berlin », il réinterprète dans des espaces typiques de la République fédérale des codes de genre hollywoodiens. Ainsi, *Wolfsburg* (Christian Petzold, 2003) indique par son titre l'ancrage de ce mélodrame épuré dans une ville qui condense un siècle d'histoire allemande.

Le Far East de Wim Wenders

- 3 *Im Lauf der Zeit* touche à l'essence même du *road movie*, à tel point qu'il conduit à s'interroger sur la traduction et le sens à donner à cet anglicisme. « Film de la route » ? Quelle valeur donner à ce complément du nom ? Le recours à une analogie avec le latin, qui poserait la question du « génitif objectif » ou « subjectif », nous paraît ici éclairante. Il est d'abord objectif : la route est l'objet du film – et ce dans tous les sens du mot « route », qui désigne à la fois un élément du paysage et le fait de parcourir cet élément de paysage. Elle est, en tant qu'élément du paysage, ce que montre le film et, en tant que trajet, ce qu'il raconte : le chemin de deux hommes le long de la frontière entre RFA et RDA, de Lunebourg à Hof. Bruno est un mécanicien itinérant spécialisé dans la réparation de projecteurs de cinéma. À bord de son camion de déménagement, il s'arrête de cinéma en cinéma dans les quelques salles essaimées le long de la frontière germano-allemande. Sa route croise celle de Robert, qui vient d'envoyer sa voiture dans l'Elbe et à qui Bruno propose de monter dans son camion. Avec une discrète virtuosité technique, la caméra *emboîte* le pas à Bruno et Robert – c'est-à-dire qu'elle *met dans la boîte* la route parcourue. Mais le film incite aussi à interpréter ce complément du nom comme étant subjectif, au sens où la route serait l'acteur du film : *Im Lauf der Zeit* est un « film de la route » car il a été inspiré par la route elle-même. En effet, Wim Wenders a commencé le tournage avec un scénario d'une seule page alors que le trajet avait été prévu de manière assez précise. Le film est donc né de et sur la route. Le générique, qui *génère* le film autant qu'il l'inscrit dans un *genre*, est significatif à cet égard : « Tourné en 11 semaines, du 1^{er} juillet au 31 octobre 1975, entre Lunebourg et Hof, le long de la frontière avec la RDA »³. Une telle mention au générique est inhabituelle et souligne d'emblée l'importance de la route d'un point de vue tant génétique que générique.
- 4 En laissant les hasards du voyage façonner scénario et personnages, *Im Lauf der Zeit* essentialise le *road movie* parce qu'il explicite la relation métaphorique entre le ruban de la route et le ruban de pellicule, entre l'œil de la roue et l'œil de la caméra, entre la roue d'une automobile et la roue du projecteur. L'espace du récit filmique et le film lui-même sont ainsi mis en parallèle. Dans une scène, Bruno explique à un projectionniste néophyte comment fonctionne le mécanisme de la croix de Malte :
- Sans ce petit truc, l'industrie cinématographique n'existerait pas. 24 fois par seconde, cela entraîne la pellicule, petite secousse, image suivante. Ça veut dire que la rotation est convertie en une traction. C'est malin⁴.
- 5 Comment ne pas voir le parallèle avec la roue que Wenders se plaît à filmer en gros plan et qui permet au camion d'avancer ?
- 6 Ce dispositif métaphorique permet une deuxième conversion : à travers lui, l'espace devient une mesure cinématographique du temps. Il ne s'agit pas de la correspondance quelque peu éculée entre voyage physique et voyage métaphysique mais, plus concrètement, de celle entre la distance parcourue géographiquement et le passé que l'on réussit à dépasser. Ainsi Bruno le solitaire déclare, après le détour que les deux compères ont fait en side-car sur les lieux de son enfance :

Je suis content que nous soyons allés sur les bords du Rhin. Pour la première fois, je me vois comme quelqu'un qui a laissé derrière lui une portion de temps. Et que cette portion de temps est mon histoire. C'est un sentiment très apaisant⁵.

- 7 Or, chez Wenders, il semble que seul le cinéma ait ce pouvoir libérateur. Le caractère concret et spatial de la pellicule s'oppose à une certaine immatérialité de l'écriture :

Robert – Avant, il y avait une encre qui permettait d'effacer ce qu'on avait écrit et d'écrire en même temps quelque chose de nouveau. Je ne pouvais pas faire autrement que de penser et de coucher sur le papier toujours la même chose. Même lorsque, entretemps, je m'étais réveillé de mon rêve. Répétitions abstraites, déroulements, chemins, que je vivais et notais. Rêver, c'était écrire. En rond. Jusqu'à ce qu'une idée me vienne en rêve : remplir le stylo d'une autre encre. Avec cette nouvelle encre, j'ai pu d'un coup penser des choses nouvelles, et les voir, et les écrire. Tout s'est résolu.

Bruno – Je ne crois pas. Tu es encore empêtré dans l'encre⁶.

- 8 Alors que l'écriture tourne « en rond », la succession rectiligne et linéaire des photogrammes contient déjà le principe d'une narration qui se déploie dans l'espace et donc dans le temps. Là où le verbe est contraint au ressassement, le cinéma permet de progresser – ne serait-ce que mécaniquement. C'est ainsi que le voyage de Robert le conduit chez son père, imprimeur d'un petit journal local. Le chemin parcouru par Robert lui permet de régler un vieux différend avec son père mais surtout d'imprimer enfin à l'encre indélébile l'édition du jour. Le film de Wenders n'est pas bavard et limite les dialogues au minimum : le défilement de la pellicule, qui va de pair avec celui de la route, suffit à faire avancer un récit qui se passe de mots.
- 9 Le film suggère que les difficultés psychologiques de Bruno et Robert, qui semblent traîner une vie sans désir, sont liées à une situation difficile du cinéma en Allemagne dans les années 1970. La crise existentielle des deux personnages répond à une crise du cinéma qui s'inscrit dans la rivalité très forte que Wim Wenders entretient avec l'Amérique. « Les Yankees ont colonisé notre subconscient » plaisante Robert dans une célèbre réplique – mais aussi notre cinéma, ajoute Wenders. D'ailleurs, Robert évite la page d'un magazine sur laquelle se trouve une photo de Fritz Lang, comme si cette figure tutélaire n'avait plus lieu d'être. Aucun des cinémas dans lesquels se rend Bruno ne semble vraiment prospère ; un vieux propriétaire de cinéma n'a pas pu exercer son métier dans les années qui suivirent la guerre parce qu'il était en procès pour avoir été membre du parti national-socialiste tandis qu'une autre préfère bâcher ses projecteurs que de montrer « ce qui se fait maintenant ». « Ce qui se fait maintenant », ce sont des films dans lesquels « tout désir de vivre est anéanti »⁷. Car, chez Wenders, le cinéma est avant tout une affaire de désir. Or l'industrie cinématographique moderne, dominée par un certain cinéma commercial importé des États-Unis, confondrait désir et pornographie ; d'ailleurs Bruno surprend un projectionniste, au demeurant négligeant sur la qualité de la projection, en train de se masturber dans sa cabine.
- 10 Mais *Im Lauf der Zeit* est à la fois déclaration de guerre et réconciliation. Le film détourne les armes du rival pour les utiliser sur son propre terrain voire sur son propre territoire. Wim Wenders adapte ainsi la forme du *road movie* à un espace hautement symbolique de l'Allemagne des années 1970 : la frontière germano-allemande. La rencontre des deux protagonistes est placée sous le signe du plongeur de Robert dans l'Elbe, baptême qui lui vaudra le nom de « Kamikaze » dans tout le reste du film, pour avoir voulu franchir l'infranchissable frontière, la ligne de démarcation entre deux mondes.

- 11 Avec *Falsche Bewegung* (Wim Wenders, 1975), librement adapté de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, le réalisateur avait ancré le *road movie* dans la tradition du *Bildungsroman* (« roman de formation ») goethéen. Dans *Im Lauf der Zeit*, l'utilisation du noir et blanc, notamment lors d'une scène nocturne sur les rives du Rhin, évoque l'expressionnisme allemand.

Cette scène au bord du Rhin se réfère à Murnau, reconnaît Wim. Ce voyage dans le passé de Bruno, à cause du contexte du film, c'est un voyage dans le passé du cinéma. Parce que la scène a été tournée en nuit américaine, cela donne un effet d'horreur⁸.

- 12 Quant à la bande-son, dont le générique souligne qu'elle est « originale », c'est de la *country western* composée par un groupe allemand. Il s'agit de ne pas se laisser coloniser par les « Yankees » mais plutôt de faire siens les plus nobles aspects de la culture américaine en les reterritorialisant⁹ dans un espace géographique et culturel. *Im Lauf der Zeit* a certes une tonalité élégiaque, mais le retour d'un certain « désir de vivre » chez Bruno et Robert à la fin du film semble de bon augure pour la renaissance d'un désir de cinéma. « Le cinéma est mort. Vive le cinéma ! »¹⁰

Running / No Running : la vie à Berlin est un jeu vidéo

- 13 Lorsque le producteur Stefan Arndt et les réalisateurs Wolfgang Becker, Dani Levy et Tom Tykwer s'associent en 1994 pour fonder la société de production X Filme Creative Pool, leur ambition est à la fois commerciale et artistique. La société est conçue comme un laboratoire artistique (« *creative pool* ») doté de moyens suffisants pour produire ses propres créations. Il s'agit de donner toute sa place à l'Allemagne réunifiée sur la scène cinématographique internationale.
- 14 *Lola rennt* est emblématique du projet X Filme. Lola, cheveux rouges et épaisses chaussures *creepers*, est appelée à la rescousse par son petit ami Manni, malfrat qui vient de perdre un sac rempli de 100.000 DM en petites coupures et à qui le chef de gang a donné vingt minutes pour retrouver l'argent. Après avoir décidé de s'adresser à son père banquier, Lola s'élanche dans Berlin. À partir de ce point de départ, le film propose trois variations en temps réel (vingt minutes) autour de la course de Lola. Selon la manière dont l'héroïne réagit aux incidents qui se produisent sur son chemin, l'issue est différente. La première variation conduit à la mort de Lola, la deuxième à la mort de Manni, la troisième à un dénouement heureux où Lola et Manni sont réunis après avoir récolté chacun de leur côté 100.000 DM.
- 15 Si la réflexion sur le destin et le hasard n'est pas sans rappeler *Smoking / No Smoking* (Alain Resnais, 1993), Tykwer n'a pas les ambitions expérimentales d'un Resnais. *Lola rennt* cible avec succès le grand public : le film a attiré près d'un million de spectateurs en Allemagne dans les trois semaines qui ont suivi sa sortie et a rapporté 500.000 \$ en deux semaines d'exploitation aux États-Unis¹¹. Là où Resnais insiste sur l'inutilité d'avoir des regrets en refusant de hiérarchiser les différentes versions, *Lola rennt* est structuré selon une progression linéaire qui trouve son aboutissement dans un *happy end* très hollywoodien. L'expérience de spectateur offerte par le film n'est pas, comme chez Resnais, une méditation sur les possibilités du cinéma mais plutôt un clin d'œil à l'esthétique des jeux vidéos. Le générique du film ainsi que chacun des trois épisodes sont enclenchés par une séquence de dessin animé où l'on suit Lola, qui court de dos, comme le protagoniste principal d'un jeu vidéo. Les variations autour d'un même scénario de base rappellent des

parties, dont l'issue dépend des réactions du joueur face aux différents obstacles. La répétition brouille le processus d'identification et crée, comme dans les jeux vidéo, un effet de virtuel : si la construction du film orientée vers le *happy end* suggère que c'est cette dernière version qu'il faut retenir, les deux premières versions introduisent une distanciation qui empêche d'y croire complètement.

- 16 Au premier abord, la narration de *Lola rennt* obéit à la structure temporelle assez classique d'une course contre la montre : comment Lola va-t-elle utiliser les vingt minutes dont elle dispose pour atteindre son objectif ? Toutefois l'effet de temps réel est rapidement mis en question par la répétition du même épisode avec quelques variations et par la référence à l'univers des jeux vidéo. Le *temps réel* n'est là que pour souligner les potentialités du *temps virtuel*. À cet égard, le générique est significatif : après l'annonce des différents producteurs, des distributeurs et du réalisateur, la caméra est avalée par la gueule d'une énorme horloge en forme de dragon. Nous entrons dans une temporalité, propre au film, virtuelle et ludique. Ainsi, l'un des personnages secondaires déclare au beau milieu du générique : « La balle est ronde. Le match dure 90 minutes. Ça au moins c'est clair. Tout le reste n'est que théorie. C'est parti ! »¹², avant de donner le coup d'envoi du film à l'aide d'un ballon de football.
- 17 Cette structuration temporelle sophistiquée du récit a un point d'ancrage spatial très simple : Berlin. La première image du film après le générique est une vue aérienne qui, tout en circonscrivant l'espace du récit à venir, acte en un seul plan de caméra la réunification de la capitale allemande, synecdoque de tout un pays. Dans l'incipit du film, Manni raconte que, s'il a perdu les 100.000 DM, c'est parce que Lola était en retard au rendez-vous qu'il lui avait fixé Grunewaldstrasse. Or Lola explique son retard par le fait que le chauffeur de taxi l'a emmenée dans une autre rue du même nom, mais dans l'ancienne partie Est de la ville. Le mécanisme narratif est donc enclenché par un malentendu sur le lieu. À l'origine du récit de *Lola rennt* il y a la topographie berlinoise et les stigmates de son histoire.
- 18 Tout au long du film, c'est le corps en mouvement de Lola qui crée l'unité de cet espace encore divisé. Si l'identification que pourrait permettre le temps réel est sans cesse déjouée, tout concourt en revanche à créer une identification physique et psychologique avec l'héroïne. Les séquences en dessin animé où Lola court de dos incitent le spectateur à entrer dans la peau du personnage, comme le ferait un joueur derrière sa console. Le public adolescent, que le film est sans ambiguïté destiné à séduire, est invité à s'identifier à cette *cyberbabe* aussi rebelle que généreuse. David Martin-Jones relie cette question de l'incarnation dans l'espace du récit à l'image-mouvement deleuzienne¹³ :
- Ces films sont sans ambiguïté structurés par la logique de l'image-mouvement. De manière évidente, ils utilisent tous les deux le corps de leurs protagonistes pour créer une cohérence à travers leur narration complexe, ce qui est le rôle de l'image-action. Le motif récurrent de Lola en train de courir, par exemple, est entièrement cohérent avec l'image-mouvement¹⁴.
- 19 Chez Deleuze, l'image-mouvement est caractéristique du cinéma hollywoodien classique alors que le cinéma de l'après-guerre, qui brise la linéarité temporelle de la narration, invente l'image-temps. Cette distinction est intéressante pour analyser les structures narratives à l'œuvre dans *Lola rennt*. Du point de vue de la structure temporelle de la narration, *Lola rennt* est l'héritier des déconstructions de la deuxième moitié du xx^{ème} siècle, de *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950) au *Hasard* (Krzysztof Kieslowski, 1981) en passant par *Smoking / No Smoking*¹⁵. En revanche, l'espace de la narration est structuré de

manière simple ; sa cohérence est assurée par une image-mouvement incarnée, typique de Hollywood.

- 20 En d'autres termes, *Lola rennt* actualise dans le Berlin de la fin des années 1990 les codes narratifs du cinéma américain classique, comme l'image-mouvement ou le *happy end*.
Aujourd'hui, des réalisateurs comme Tykwer (contrairement par exemple à Wim Wenders, Alexander Kluge, Margarethe von Trotta ou, dans une moindre mesure, Rainer Werner Fassbinder dont les rapports avec les États-Unis sont plus conflictuels) semblent plus à l'aise – consciemment ou non – avec « l'appropriation ». C'est-à-dire qu'ils semblent capables d'interagir avec la culture de divertissement américaine d'une façon moins corsetée, moins inhibée et plus ludique que la plupart de leurs prédécesseurs allemands avant 1990¹⁶.
- 21 L'image-mouvement se déploie à la gloire de la capitale allemande réunifiée. Les personnages sont en mouvement perpétuel, à pied, à vélo, en voiture ou en métro ; ils ne sont à l'arrêt que dans les cabines téléphoniques ou accrochés à un combiné dans un appartement. Berlin apparaît ainsi comme une grande ville mondialisée, caractérisée par ses réseaux de transport et de communication. La structure temporelle complexe elle-même s'actualise dans un éloge de Berlin. C'est la ville de tous les possibles, la seule où la punk Lola peut centupler sa mise au casino, la seule où la partie recommence jusqu'à ce qu'on la gagne.
- 22 Cette représentation de Berlin comme une grande métropole de réseaux est l'héritière de la tradition cinématographique allemande qui, de Ruttmann à Fassbinder, fait de Berlin une ville en pleine modernisation. L'espace narratif de *Lola rennt* a donc une forte dimension intertextuelle. La Lola de Tykwer est fille de Fassbinder et petite fille de Sternberg¹⁷. En ce sens, le film est tout à fait représentatif du projet X Filme : il applique les recettes des succès hollywoodiens tout en affirmant l'appartenance à une cinématographie allemande en train de se réinventer dans un Berlin qui, à l'image des deux amants du récit, hurle sa joie d'être réunifié.

Wolfsburg, mélodrame d'un espace trop bien connu

- 23 Deuxième long-métrage de Christian Petzold¹⁸ pour le cinéma, *Wolfsburg* raconte le délit de fuite et l'expiation de celui qui l'a commis. Philip a une dispute téléphonique houleuse avec sa fiancée alors qu'il est au volant de sa voiture de collection. Distract par l'émotion, il ne fait plus attention à la route et renverse un petit garçon qui traverse à vélo. Philip s'enfuit sans demander son reste. Il est ensuite rongé de remords ; mais au lieu d'aller se livrer à la police, il cherche à se rapprocher de la mère du petit garçon, l'aide à trouver du travail, à remonter la pente et tombe amoureux d'elle. Laura finit par reconnaître en Philip le chauffard qui a tué son fils. Elle se venge en lui plantant un couteau dans le ventre et en faisant, avant de l'abandonner sur le bord de la route, ce que lui n'a pas fait pour son fils : appeler les secours. Par bien des aspects, le film utilise les codes du mélodrame classique hollywoodien¹⁹ et présente bien des caractéristiques du « mélodrame de la femme inconnue »²⁰. Le principal protagoniste féminin du film n'est pas une jeune première mais une femme qui élève seule son enfant et qui a déjà traversé un certain nombre d'épreuves. La composante sociale est très présente car Laura, qui travaille à la chaîne dans une usine, vient d'un milieu beaucoup plus modeste que Philip. Enfin, la séparation des amants se fait à l'initiative de la femme qui décide qu'elle n'a pas besoin de cet homme pour s'accomplir.

24 Mais les attentes que le spectateur pourrait avoir face à un mélodrame sont déjouées. Là où le mélodrame classique s'appuie sur une esthétique de l'excès, Petzold choisit l'épure. Là où le mélodrame fait de la femme son héroïne principale, Petzold, qui n'hésite pas à nommer ces films d'après ses héroïnes²¹, met ici la ville de Wolfsburg au premier plan. Elle est plus qu'un décor pour ce mélodrame. L'espace du récit cinématographique n'est pas une toile de fond mais fait partie intégrante de celui-ci :

Lorsque je cherche le théâtre de mon action, je ne choisis jamais un endroit qui enrichira l'image ou qui apportera une valeur ajoutée en termes de production. J'essaie de trouver des lieux qui ne seront pas seulement des toiles de fond sur lesquelles les acteurs se détacheront ni des décors, mais des lieux dans lesquels un échange entre ces différents paramètres pourra advenir²².

25 À maints égards, *Wolfsburg* permet de comprendre comment advient cet « échange » entre espace et récit dans les films de Christian Petzold.

26 À travers l'exploration des lieux, Christian Petzold cherche à saisir quelque chose de la « République de Berlin ». Le cinéaste a déclaré à propos de *Wolfsburg* :

Je ne connais pas d'autre ville dans laquelle on trouve autant de strates de l'histoire de la République fédérale : les traces des nazis, la modernité, et, au centre, Volkswagen. Mon objectif était de montrer une certaine forme d'existence, typique de la République de Berlin²³.

27 Marco Abel²⁴ et Pierre Gras²⁵ ont tous deux souligné que Petzold est le grand cinéaste des lieux emblématiques du capitalisme allemand contemporain : immeubles de bureaux fonctionnels en verre et métal, hôtels sans âme pour cadres en déplacement, appartements de la bourgeoisie moderne au design épuré. Wolfsburg est devenue l'un de ces lieux, une ville sans goût ni grâce, qu'on n'identifierait pas comme Wolfsburg, n'étaient ces hautes cheminées de l'usine Volkswagen – qui n'apparaissent que fugitivement à l'image. Elles sont bien les seuls témoins du passé industriel de la ville. Petzold montre justement la dématérialisation de l'économie tertiaire. Le personnage principal de *Wolfsburg* ne travaille pas à l'usine Volkswagen mais comme concessionnaire pour Audi. Dans une économie tertiaire, il ne s'agit plus de produire mais de vendre ; dans une économie globalisée, il s'agit de vendre à Wolfsburg les voitures produites à Ingolstadt.

28 Pourtant Wolfsburg n'est pas un de ces « non-lieux du capitalisme »²⁶ tels qu'ils apparaissent très manifestement dans *Yella* (Christian Petzold, 2007). Wolfsburg porte à la fois dans son nom et dans ses paysages les traces de son histoire. La ville fut fondée en 1938 par les nazis et baptisée « ville de la voiture coccinelle » (« *Stadt des KdF-Wagens* ») car elle fut conçue pour être le siège de la production de la fameuse Volkswagen, en allemand « *KdF-Wagen* »²⁷, qui fut un outil de la propagande populiste du régime national-socialiste. Après la Seconde Guerre mondiale, la ville fut renommée Wolfsburg.

Toutefois, de manière assez ironique, le nouveau nom de la ville reste hanté par ce même passé que ce nouveau nom était censé effacer. Wolfsburg – littéralement « château du loup » – évoque explicitement le surnom de Hitler (*Wolf* : loup)²⁸.

29 Il est intéressant que Petzold ait choisi Wolfsburg, qui porte les réminiscences d'une histoire dont l'Allemagne se sent encore coupable, pour cadre de son film le plus moral. Si les thématiques de la faute, de la culpabilité, de l'expiation et de la vengeance sont traitées de manière minimaliste dans l'économie narrative, elles acquièrent leur profondeur et leur gravité grâce à l'interaction entre espace et récit.

- 30 Selon Marco Abel, au cœur du cinéma de Petzold se trouve l'idée que « le bonheur individuel et collectif ne peut être atteint que si les sujets sont capables de construire un espace qui serait le leur »²⁹ – autrement dit une *Heimat*. En ce sens, *Wolfsburg* est le film le plus pessimiste de Christian Petzold car Philip, le personnage principal, ne se sent à l'aise dans aucun des lieux qu'il traverse. La maison où il vit – au *design* trop dépouillé pour que quiconque puisse s'y sentir chez lui – appartient à sa fiancée. Le magasin Audi où il travaille est dirigé par son beau-frère qui l'emploie par complaisance et le lui fait sentir ; lorsqu'il se laisse aller à fumer dans l'enceinte de la boutique, une cliente le lui reproche vertement. Finalement, il est licencié et chassé de la maison de sa fiancée, définitivement interdit de l'espace commercial et social. Le seul lieu que Philip parvient à s'approprier est son automobile. Or la voiture est un espace individuel, individualisé et individualiste dans lequel les passagers sont bien protégés du monde extérieur. L'échec de Philip à habiter tout autre lieu que son automobile témoigne de l'échec (du refus ?) de toute une « génération typique de la République fédérale »³⁰ à faire sien un espace collectif qui, comme *Wolfsburg*, est hanté par trop de fantômes.
- 31 Dans l'habitacle de la voiture, une vérité advient. C'est là que Philip se laisse traverser par ses émotions : remords, désespoir, culpabilité, désir, tendresse. Plus que son corps, c'est son âme qui semble transportée. Plus qu'un paysage extérieur, c'est un paysage intérieur qui défile sous ses yeux. Wolfgang Schivelbusch a montré que l'usage du train à la fin du XIX^{ème} siècle a préparé le regard au cinéma³¹. Le chemin de fer a modifié la relation entre le sujet et le paysage car la rapidité du déplacement a remplacé la perception traditionnelle par ce que Schivelbusch appelle une perception panoramique. De plus, le cadre formé par la fenêtre du wagon est une condition de cette perception panoramique qui familiarise le regard avec le cadre cinématographique. La voiture permet voire renforce cette perception panoramique. Dans plusieurs interviews à propos de *Wolfsburg*, Christian Petzold compare l'habitacle de la voiture à un cinéma miniature et individuel :
- Le conducteur voit le monde à travers le pare-brise comme à travers un film. Il y a des enceintes Bose, à travers lesquelles le son nous parvient comme si l'on était dans une salle de concert. Il y a des kits mains libres et un GPS, des filtres à pollen, des installations qui isolent des bruits extérieurs. L'environnement réel tend à disparaître, tandis que la conduite devient en elle-même une sorte d'espace de rêverie³².
- 32 L'habitacle automobile devient ainsi le miroir de l'espace filmique. Est-ce à dire qu'il y aurait un espace cinématographique à créer que cette « génération typique de la République fédérale » pourrait habiter collectivement au lieu de s'isoler dans des habitacles automobiles individualistes ? L'une des grandes thématiques du mélodrame est le lien social, la manière de faire société ; chez Petzold, cela passe par la construction d'un espace à habiter ensemble. Comme le dit Marco Abel, le cinéma de Petzold « cherche à inventer de nouvelles images pour une réalité de l'après-mur »³³ – et à rendre celle-ci *habitable*.
- 33 Par ailleurs, le motif de la voiture répond à une rivalité avec Hollywood, et, plus généralement, avec l'Amérique. L'automobile rouge qui sillonne les paysages de *Wolfsburg*, seul élément coloré d'une réalité à dominante grise et beige, est l'un des personnages du récit. Cette voiture est une Ro 80, dernier modèle vendu par la marque allemande NSU, absorbée en 1977 par Audi. Mais le petit garçon identifie, avant de mourir, la voiture qui l'a renversé comme étant une Ford, rejetant ainsi, dans un dernier éclair « subconscient », la faute sur les « Yankees ». L'espace raconte aussi cela : *Wolfsburg*, ville-étape sur la

route des deux compères de *Im Lauf der Zeit*, porte les réminiscences d'une rivalité avec les États-Unis sur le plan de l'industrie tant automobile que cinématographique.

Conclusion

- 34 *Im Lauf der Zeit*, *Lola rennt* et *Wolfsburg* mettent l'espace du récit au principe³⁴ même du film : ici une mention au générique précise le lieu du tournage, là un premier plan aérien sur Berlin définit l'espace de jeu des protagonistes, là encore le titre fait de l'espace un protagoniste du mélodrame. « Film de la route », « film de Berlin » ou « film de Wolfsburg » (avec toute l'ambiguïté que l'on peut donner aux compléments de noms), ils font aller de pair mise en espace et mise en récit. De plus, la création de l'espace filmique est à chaque fois propice à susciter une réflexion sur le cinéma. Or chacun de ces trois réalisateurs est devenu – qu'il ait eu ou non le dessein de faire école – le chef de file d'un courant identifiable du cinéma allemand : du Nouveau Cinéma Allemand pour Wenders, du cinéma allemand à succès des années 2000 pour Tykwer, de l'« École de Berlin »³⁵ pour Petzold. Wenders comme Petzold font des espaces qu'ils construisent à l'écran une mise en abyme du cinéma lui-même : la route est la métaphore de la pellicule et l'habitacle de la voiture rappelle la salle de cinéma. À chaque fois, la mise en abyme permet de réfléchir sur l'appropriation d'une grammaire typique du cinéma hollywoodien. Tom Tykwer déploie une image-mouvement à la gloire du potentiel créatif de Berlin nouvellement réunifié tandis que Wim Wenders et Christian Petzold réinterprètent deux formes hollywoodiennes classiques, le *road movie* et le mélodrame, à travers un ancrage dans l'aire culturelle allemande. C'est que l'espace permet aussi de raconter l'histoire du cinéma.

NOTES

1. Voir Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, CEDIC, 1979, p. 88.
2. Se pose ici la question épineuse de la définition du « cinéma allemand ». Nous entendons ce terme au sens d'un ancrage dans une aire culturelle et langagière plutôt qu'en référence à une nation. La rivalité avec l'Amérique s'entend ainsi plutôt au sens culturel et économique qu'au sens national.
3. « *Gedreht in 11 Wochen zwischen dem 11. Juli und dem 31. Oktober 1975 zwischen Lüneburg und Hof entlang der Grenze zur DDR* ». Toutes les traductions sont les nôtres.
4. « *Ohne dieses kleine Ding gäb's die ganze Filmindustrie nicht. 24 Male in der Sekunde zieht das den Film, dann kleinen Ruck, ein Bild weiter. Das heißt, das setzt die Drehbewegung in eine Zugbewegung. Das ist schlau.* » *Im Lauf der Zeit*, 2 :19
5. « *Ich bin froh, dass wir dann an den Rhein gefahren sind. Ich sehe mich eigentlich zum ersten Mal als jemanden, der eine Zeit hinter sich gebracht hat. Und dass diese Zeit meine Geschichte ist. Das ist ein ganz beruhigendes Gefühl.* » *Im Lauf der Zeit*, 2 :22
6. « *ROBERT - Es gab eine Tinte, mit der man die alte Schrift auslöschen und im selben Zug etwas Neues schreiben konnte. Ich musste immer wieder dasselbe denken und niederschreiben. Selbst wenn ich zwischendurch aus dem Traum aufgewacht war. Abstrakte Wiederholungen, Abläufe, Wege, die ich*

gleichzeitig erlebte oder aufzeichnete. Das heißt, das Träumen war ein Schreiben. Im Kreis. Bis ich im Traum auf die Idee kam, eine andere Tinte anzufüllen. Mit der neuen Tinte konnte ich auf einmal etwas Neues denken und sehen und schreiben. Das hat sich alles gelöst.

BRUNO - *Das glaub ich nicht. Du steckst noch in der Tinte.* » *Im Lauf der Zeit*, 1 :06

7. « *Jede Lust am Leben wird vernichtet.* »

8. Voir Michel Boujut, Wim Wenders, Paris, Flammarion, 1993, p. 89.

9. Sur les concepts de reterritorialisation et déterritorialisation, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972

10. Voir Michel Boujut, 1993 (note 8), p. 94.

11. Voir <http://www.filmportal.de/thema/run-lola-run-die-karriere-eines-films>, consulté le 4 septembre 2015.

12. « *Ball ist rund. Spiel dauert 90 Minuten. So viel schon mal klar. Alles Anderes Theorie. Und ab !* » La première partie de cette réplique est une citation célèbre de l'entraîneur de football de l'équipe d'Allemagne Sepp Herberger, artisan de la victoire contre la Hongrie en 1954.

13. Voir Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983 et *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

14. « *[T]hese films are also unmistakably structured by the logic of the movement-image. Most obviously they both use the bodies of their protagonists to create coherency across their multiple narratives as we would expect of the action-image. The recurring image of Lola running, for instance, [...] [is] entirely consistent of the movement-image.* »

Voir David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edinburgh University Press, 2006, p. 86.

15. Tous ces films mettent en scène plusieurs fois le même événement ou la même situation d'origine en variant les points de vue ou les issues possibles.

16. « *Today, authors like Tykwer - as opposed to the more conflicted Wim Wenders, Alexander Kluge and Margarethe von Trotta, or, to a different extent, Rainer Werner Fassbinder, for example - seem to feel more at ease "appropriating" (be it wittingly or not), that is, seem able to interact with U.S. entertainment culture in a less burdened, less inhibited, and more playful manner, than most of their German predecessors before the 1990s.* »

Voir Christine Haase, « *You Can Run, but You Can't Hide. Transcultural Filmmaking in Run Lola Run* », dans Randall Halle, Margaret McCarthy (éd.) *Light Motives. German Popular Film in Perspective*, Detroit, Wayne State University Press, 2003, pp. 395-415, 398.

17. *Lola* (Fassbinder, 1981) est un hommage à Lola-Lola, la chanteuse du film *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930).

18. En 2003, année de la sortie de *Wolfsburg*, Petzold a déjà tourné quatre téléfilms et un long-métrage destiné aux salles.

19. Sur la définition et les codes du mélodrame classique voir Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

20. Voir Stanley Cavell, *Contesting Tears : The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago University Press, 1997.

21. Voir *Pilotinnen* (1994), *Die Beischlafdiebin* (1998), *Yella* (2007), *Barbara* (2012).

22. « *Wenn ich Schauplätze suche, dann keine, die das Bild reicher machen und production value hinzufügen. Ich versuche, Orte zu finden, an denen die Schauspieler nicht nur Vordergrund sind und die Orte Kulisse, sondern solche, an denen es einen Austausch dazwischen gibt.* »

Voir Christian Petzold et Stefan Reinecke, « *Das Kino als Versuchsanordnung. Ein Werkstattgespräch mit dem Regisseur Christian Petzold* », *epd Film*, 2 octobre 2003, <http://www.filmportal.de/node/263489/material/1020977>, consulté le 7 septembre 2015.

23. « *[Ich kenne keine andere Stadt,] in der die Geschichte der Bundesrepublik so verdichtet an der Peripherie zu finden ist : die Spuren der Nazis, die Modernität, und im Zentrum VW. Mir ging es darum, eine bestimmte bundesrepublikanische Daseinsform zu zeigen.* »

Voir Christian Petzold et Stefan Reinecke, 2003 (note 22).

24. Voir Marco Abel, *The Counter Cinema of the Berlin School*, New-York, Camden House, 2013.

25. Voir Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder! Le Cinéma allemand depuis la réunification*, Paris, Jacqueline Chambon, 2011.

26. « *capitalist nonplaces* ». Voir Marco Abel, 2013 (note 24), p. 95.

27. Pour « *Kraft durch Freude* » (« la force par la joie »), du nom d'une branche du front du travail national-socialiste.

28. « *Ironically, however, the city's new name [...] remains haunted by the very past the new name was supposed to eradicate. Literally meaning "castle of wolf", Wolfsburg explicitly evokes Hitler's nickname (Wolf).* »

Voir Marco Abel, 2013 (note 24), p. 71.

29. Voir Marco Abel, 2013 (note 24), p. 69.

30. Voir Christian Petzold et Claudia Lenssen, « *Diese typische BRD-Generation* », *taz.de*, 13 février 2003.

31. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2000 (1977)

32. « *Der Fahrer sieht die Welt durch die Windschutzscheibe wie durch einen Film. Es gibt Musikanlagen von Bose, die uns beschallen, als säße man in einem Konzertraum. Es gibt Freisprech- und Navigationssysteme, Pollenfilter, Einbauten, die alle Außengeräusche herunterdämmen. Die reale Umgebung ist am Verschwinden, während das Fahren selbst durch eine Art Traumraum fiktionalisiert wird.* »

Voir Katja Nicodemus, « *Kino als Auto-Analyse* », *Die Zeit* n° 40/2003, 25 septembre 2003.

33. Voir Marco Abel, 2003 (note 24), p. 107.

34. On pourrait définir étymologiquement le principe comme ce qui commence et ce qui commande, c'est-à-dire ce qui est à la fois à l'origine d'une dynamique puis la force qui dirige cette dynamique.

35. Ce terme, forgé par la critique, est contestable puisqu'il tend à gommer les différences entre des réalisateurs (Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler ou Maren Ade, récemment révélée en France par *Toni Erdmann*) qui n'ont pas voulu faire école, qui ne sont pas tous de la même génération et qui, en outre, n'ont pas tous été formés à l'école de cinéma de Berlin. Toutefois, des points communs peuvent être discernés, comme le refus de la dramatisation et des codes du cinéma commercial ou la collaboration récurrente avec certains producteurs et techniciens.

ABSTRACTS

Au cours du vingtième siècle, qui est aussi le siècle du cinéma, les frontières de l'Allemagne ont été mouvantes et sans cesse redéfinies. Par conséquent, la relation entre espace et récit filmiques est particulièrement chargée de sens dans le cinéma allemand. Cet article se propose d'étudier cette relation en partant de trois films majeurs du cinéma allemand contemporain. *Im Lauf der Zeit* (Wim Wenders, 1976) a été *généré* par la route, au sens où celle-ci l'inscrit dans le *genre* du road movie et où le film est né de la route, puisqu'il a été écrit et tourné au gré des aléas du voyage. *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998) expérimente dans un Berlin nouvellement réunifié les possibilités de l'« image-mouvement » ouvertes par la nouvelle situation géopolitique. Quant à

Wolfsburg (Christian Petzold, 2003), le titre suggère déjà que cette ville, qui condense un siècle d'histoire allemande, est le personnage principal du film le plus moral de Petzold.

Die Definition von Deutschland als politisches und geographisches Gebilde wurde im Lauf des 20. Jahrhunderts, das auch als Jahrhundert des Kinos bestimmt werden könnte, immer wieder hinterfragt. Dementsprechend ist das Verhältnis zwischen filmischem Raum und filmischer Erzählung im deutschen Film ausschlaggebend. Dieser Artikel erörtert diese Frage am Beispiel von drei wichtigen zeitgenössischen Werken. *Im Lauf der Zeit* (Wim Wenders, 1976) wurde von der Strasse generiert: Er gehört zur Genre des Road Movies und wurde auch von der Strasse selbst erzeugt, da er im Lauf der Reise geschrieben und gedreht wurde. *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998) probiert innerhalb des neulich wiedervereinigten Berlins die Möglichkeiten des « Bewegungsbilds » aus, die durch die neue geopolitische Situation eröffnet wurden. In *Wolfsburg* (Christian Petzold, 2003) legt der Titel schon nahe, dass die Stadt, in der ein Jahrhundert deutscher Geschichte verdichtet ist, die Hauptfigur vom moralischsten Film Christian Petzolds ist.

INDEX

Chronological index: 1975, XXIème siècle

Geographical index: ex-frontière germano-allemande, Berlin, Wolfsburg

Mots-clés: récit filmique, cinéma allemand contemporain, road movie, image-mouvement, mélodrame

AUTHOR

LOUISE DUMAS

Louise Dumas est agrégée d'allemand et ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Paris). Elle prépare une thèse de doctorat en études germaniques à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III s'interrogeant sur l'importance du motif de la voiture dans le cinéma allemand. Elle publie régulièrement dans la revue de cinéma *Positif* (dernier article paru : « Berlin 1930 : l'insoutenable légèreté des comédies musicales », n°665-666, juillet-août 2016, p. 14-15).