



HAL
open science

Une cinématographie de la contre-culture ouvrière: la trilogie de Christian Ziewer *Liebe Mutter, mir geht's gut* (1971) – *Schneeglöckchen blühen im September* (1973) - *Der aufrechte Gang* (1975) - et son contexte.

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Une cinématographie de la contre-culture ouvrière: la trilogie de Christian Ziewer *Liebe Mutter, mir geht's gut* (1971) – *Schneeglöckchen blühen im September* (1973) - *Der aufrechte Gang* (1975) - et son contexte.. *Cahiers d'études germaniques*, 2013. hal-02185117

HAL Id: hal-02185117

<https://hal.science/hal-02185117>

Submitted on 16 Jul 2019

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.

Une cinématographie de la contre-culture politique ouvrière: la trilogie de Christian Ziewer - *Liebe Mutter, mir geht's gut* (1971) – *Schneeglöckchen blühen im September* (1973) - *Der aufrechte Gang* (1975) - et son contexte.

André Combes
Université Toulouse 2 – Le Mirail

« Heute, da der Begriff des Proletariats, in seinem Wesen unerschüttert, technologisch verschleiert ist, so dass im größten Industrieland von proletarischem Klassenbewusstsein überhaupt nicht die Rede sein kann, wäre die Rolle der Intellektuellen nicht mehr, die Dumpfen zu ihrem nächstliegenden Interesse zu erwecken, sondern den Gewitzigen, jenen Schleier von den Augen zu nehmen, die Illusion, der Kapitalismus, welcher sie temporär zu Nutzniessern macht, basiere auf etwas anderem als ihrer Ausbeutung und Unterdrückung. » (Adorno, *Minima Moralia* - Anhang X, 1951)

« Wie von den Demokraten das Wort Volk zu einem heiligen Wesen gemacht wird, so von Euch das Wort Proletariat. » (Marx, critiquant une fraction des communistes rhénans. Cité par Rudi Dutschke en 68)¹

« Bref, s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque* (...). Ce constat d'un peuple qui manque n'est pas un renoncement au cinéma politique, mais au contraire la nouvelle base sur laquelle il se fonde (...) Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. » (G. Deleuze, *L'image temps*, 1985, pp. 282 et 285)

Introduction :

Les trois exergues me serviront ici de guides. Elles pointent quelques idées-forces que la contre culture multiple générée par les mouvements de 68 – on utilisera ici l'expression comme « chiffre » événementiel d'une époque et de ses sites - voulut imposer dans son rapport à la classe ouvrière et au monde de l'usine : Que peut-il en être du « rôle des intellectuels » dans le désenchantement de la fausse conscience ouvrière des pays industriels développés et la mise à mal de l'illusion d'être un « partenaire social » à part entière qu'il implique? Comment faire de la notion fourre-tout de « peuple », mise à toutes les sauces progressistes et réactionnaires depuis plus d'un siècle et demi, un vocable socialement et politiquement plus opératoire depuis Marx : le « prolétariat ». Et comment faire en sorte qu'il ne soit pas canonisé par une théorie et une pratique révolutionnaires auxquelles il n'a, dans la RFA des années soixante, quasiment aucune part? Comment des cinéastes souvent issus des classes moyennes peuvent-ils participer par l'image-cinéma à l'invention, ou plutôt la réinvention, d'un peuple-prolétariat qui a longtemps « manqué » depuis 1933, depuis ce moment historique où il avait été ravalé, en tant que « Volksgemeinschaft » et « Gefolgschaft » d'un Führer tout-puissant, au rang d'ornement de masse de la représentation?² Comment donc, et sous quelles figurations nouvelles, redonner une visibilité

¹ Rudi DUTSCHKE, « Die Widersprüche des Spätkapitalismus, die antiautoritären Studenten und ihr Verhältnis zur Dritten Welt », in Uwe BERGMANN, Rudi DUTSCHKE, Wolfgang LEFÈVRE, Bernd RABEHL, *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1968, p. 40. Notons que ce petit volume eut deux rééditions immédiates et se vendit à 170000 exemplaires.

² Dans son second exil (américain), Siegfried Kracauer avait analysé, film après film, l'« esthétisation (nazie) de la politique » dont avait parlé son ami Benjamin et qui ne se mettait jamais mieux en scène que dans les cadrages-encadrements des défilés et manifestations de masses devenues des « pseudo-collectifs ». Opposant le *Potemkine* d'Eisenstein, avec son « collectif d'hommes réels » au *Triomphe de la Volonté* de Leni Riefenstahl, il écrivait: « ... während in TRIUMPH DES WILLENS spektakuläre Ornamente erregter Massen und flatternder Hakenkreuzbanner dazu dienen, dem Scheinkollektiv, das die Naziherrschaft erschaffen hatten und das unter

et une lisibilité politique à des luttes ouvrières de classe qui avaient été très présentes dans la cinématographie politique ou « prolétarienne-révolutionnaire » de la fin des années weimariennes³ avant de disparaître des écrans comme des représentations politiques allemandes pendant plus de trois décennies? Renouveler ces figurations impliquant de battre en brèche celles, encore dominées par les canons du « réalisme socialiste », de la toute voisine et très lointaine RDA (voir infra. sur *Schneeglöckchen*).

C'est un peu la tâche entreprise par les cinéastes du « cinéma ouvrier berlinois » dont il sera question plus loin. La dénomination est commode et, comme telle, assez imprécise mais on peut tenter d'en donner quelques éléments de définition : sur le contexte de son émergence politique et culturelle au sein de l'« espace public oppositionnel » (*Gegenöffentlichkeit*), versant prolétarien⁴, représenté par un mouvement contestataire berlinois en permanente évolution - sur les modalités de sa pratique cinématographique et les embryons de théorie, ou de redécouvertes théoriques, qu'elle impliquait - sur la re-figuration et re-sémantisation filmiques d'une image ouvrière et de sa parole, défigurées ou rendues invisibles/inaudibles par plusieurs décennies de cinématographie dominante, fictionnelle et/ou documentariste⁵.

Une contre culture qui se déplace et se recentre : de la contestation antiautoritaire, anti-impérialiste et anticapitaliste du mouvement étudiant aux tentatives d'intervention militante en milieu ouvrier (usines, quartiers)

Par delà le spontanéisme antiautoritaire emblématiquement représenté par la *Kommune I* et très présent dans le *Sozialistischer Studentenbund* (SDS) et l'Opposition extra-parlementaire (APO) contre la grande coalition CDU-CSU-SPD (1966-1969), la contestation intellectuelle et étudiante dite de « 68 » est largement imprégnée de marxisme. Celui de l'École de Francfort – orienté vers la critique des idéologies mais pas vers la pratique politique, comme le critiquera Dutschke - va progressivement céder la place à un marxisme plus proche des textes économique-politiques de Marx et de leur lecture par les grandes figures du marxisme historique liées au mouvement ouvrier et à son action. Faisant de ce marxiste l'instrument principal et encore actuel de la critique de la formation sociale capitaliste, le mouvement contestataire va utiliser les couple théoriques infrastructure/superstructure et théorie/pratique pour réorienter ses activités oppositionnelles vers une classe ouvrière jugée trop massivement absente du mouvement général de contestation de l'ordre établi.

Or, dans la théorie du mouvement étudiant elle-même, la classe ouvrière ouest-allemande avait été souvent présentée comme un non sujet révolutionnaire. N'avait-elle pas été d'abord laminée par le nazisme puis aliénée aux valeurs de l'« économie sociale de marché » de la

dem Namen 'Deutschland' fungierte, Substanz zu verleihen. » (Siegfried KRACAUER, *Von Caligari zu Hitler*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1979, p. 340).

³ Dans les films soviétiques de Vertov, Eisenstein ou Poudovkine, diffusés par des organisations de contre-culture cinématographique ouvrière comme le « Volksfilmverband », mais aussi dans certaines productions allemandes : *Brüder* de Werner Hochbaum (1929), *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* de Piel Jutzi (1929) ou le *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow et Brecht (1931) (voir infra), commandité par l'éphémère Prometheus-GmbH, société de production et de distribution communiste faisant partie du « Münzenberg Konzern », la grande organisation contre-culturelle du KPD.

⁴ Concept essentiel pour réfléchir sur la notion de contre-culture des années 1970. Il se trouvait déjà par exemple dans une résolution du SDS de septembre 1967 qui protestait contre la présentation du mouvement étudiant dans la presse : « Es kommt darauf an, eine aufklärende Gegenöffentlichkeit zu schaffen, die Diktatur der Manipulateure (der Öffentlichkeit, A.C.) muss gebrochen werden ». Dutschke soulignera la nécessité d'une « manipulation des manipulateurs » dans son texte déjà cité (p. 64). Le concept fut ensuite développé dans Oskar NEGTA/Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, paru en 1972 et donc contemporain des films de Ziewer.

⁵ Il n'est besoin que de se reporter à la grande filmographie commentée : *Zwischen Gestern und Morgen Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main, 1989.

RFA adenauérienne ? Sans parler des aliénations culturelles diverses générées par l'absorption quotidienne de produits et sous-produits de « l'industrie culturelle » (Adorno/Horkheimer) ou de l'« industrie de la conscience » (H.M. Enzensberger), surtout par le canal télévisuel et la « presse Springer », symbole médiatico-culturel de tout ce que combattait le mouvement contestataire (« Enteignet Springer »). Elle ne pouvait donc plus prétendre figurer ce sujet révolutionnaire par excellence - tenu alors en lisière de la culture dominante et non encore abreuvé de produits confectionnés à l'usage des masses -, que Marx avait désigné dans sa théorie politico-économique. Adossé aux thèses de l'Ecole de Francfort et d'Herbert Marcuse, dont *L'Homme unidimensionnel* était paru en traduction allemande en 1967, le mouvement étudiant allait rapidement exhausser dans la théorie marxiste la dimension de « révolution culturelle », faisant des contre-valeurs opposées à la « société autoritaire de rendement » (« autoritäre Leistungsgesellschaft ») (J. Habermas) qu'il promouvait une « Gegenöffentlichkeit » contre culturelle à vocation hégémonique globalisée. Du moins dans le long terme. Ce qui impliquait également que n'était plus à l'ordre du jour une contre culture cantonnée aux seules superstructures mais réorientée vers l'infrastructure matérielle, en particulier industrielle, de la société ouest-allemande.

Dans deux conférences prononcées sur l'invitation du SDS à la *Freie Universität* fin juin 1967, Marcuse, l'un des mentors du SDS, avait néanmoins affirmé que le fait de ne « pas pouvoir définir une classe révolutionnaire dans les pays techniquement les plus développés ne signifiait pas faire du marxisme une utopie » sous prétexte que la classe ouvrière « n'était plus la classe qui représentait la négation de la situation existante ».

Die gesellschaftlichen Träger der Umwälzung, und das ist orthodoxer Marx, formieren sich in dem Prozess der Umwälzung selbst, und man kann nicht mit einer Situation rechnen, in der die revolutionären Kräfte sozusagen ready-made vorhanden sind, wenn die revolutionäre Bewegung beginnt.

Advenir comme sujet révolutionnaire, qui ne soit d'aucune prédétermination sociologique, signifiait, pour Marcuse, l'avènement d'une entité multiple, constituée de sujets collectifs partiels opérant mondialement. Il voyait certes dans le mouvement de la jeunesse contestataire un ferment essentiel de désintégration de l'ordre social et culturel dominant mais ajoutait que la « transformation » révolutionnaire de cet ordre exigeait une union de forces anticapitalistes beaucoup plus vaste : dans les pays industriellement développés, c'était la frange ouvrière non encore « inféodée au processus d'intégration » qui pouvait s'allier aux étudiants et intellectuels critiques pour imposer une véritable négation de la société capitaliste bourgeoise. En faisant ainsi du prolétariat un sujet révolutionnaire partiel, Marcuse désamorçait donc ce danger de plus en plus marqué dans le mouvement étudiant, que décrira Dutschke quelques mois plus tard : « faire du 'prolétariat' ou des 'masses' un absolu métaphysique »⁶.

Les thèses développées par Marcuse - en partie en réponse aux questions des leaders du SDS présents lors des conférences (surtout Rudi Dutschke et Hans-Jürgen Krahl) - furent largement diffusées dans le mouvement étudiant au tournant des années 1960-70. Certaines conséquences pratiques quant au rapport du mouvement à cet « allié objectif » qu'était censée être la classe ouvrière en seront tirées début 1969 à Berlin avec l'établissement temporaire d'étudiants et d'intellectuels dans certaines usines de la ville⁷. Ce mouvement d'« établis »,

⁶ R. DUTSCHKE, « Die Widersprüche des Kapitalismus... », *art. cit.*, p. 90.

⁷ Des « groupes de base » mentionnés dans l'article déjà cité de Dutschke (début 1968), qui se proposaient de « porter dans les usines les méthodes antiautoritaires » fourbies dans les actions étudiantes afin de lutter contre les « contraintes de la hiérarchie de l'usine » (*op. cit.*, p. 90), Peter Schneider, qui en fera partie, écrira deux ans plus tard ces phrases qui reflèteront le gestus fondamental des fictions ouvrières de Ziewer: « Die Ausbeutungsverhältnisse sind in Wirklichkeit noch krasser als ich sie mir vorgestellt hatte (...). In der Theorie erschienen diese Widersprüche gleichsam derart zusammengezogen, dass sie jederzeit explodieren mussten (...). In Wirklichkeit aber werden sie durch ein schwer zu beschreibendes System von Witzen, heimlichen

comme les nommera le vocabulaire du marxisme-léninisme français, ne voulait pas seulement privilégier l'action sur l'organisation et « faire passer le combat anticapitaliste des universités aux usines » (P. Schneider). Il entendait mener une enquête en milieu ouvrier pour mieux en décrire la situation et en catalyser les luttes. Ce devait être une enquête au sens que Marx avait donné à l' « enquête ouvrière » dans un texte de 1880 pour la *Revue socialiste* où il confectionna un questionnaire de 100 questions sur les aspects les plus divers de la condition ouvrière dans l'usine. Cette enquête fut actualisée par Yaak Karsunke et Günther Wallraff dans le *Kursbuch* 21 déjà cité, intitulé « Kapitalismus in der Bundesrepublik »⁸. Conscients que la revue n'était que « peu ou pas du tout lue par les ouvriers », les auteurs ajoutaient :

Unsere Fragebogen-Initiative ist also ganz und gar auf die Vermittlung von Lesern angewiesen, die ihrerseits politisch arbeitenden Gruppen angehören oder Zugang zu anderen Publikationsmitteln (vor allem zur Gewerkschaftspresse, zu Betriebszeitungen- und Korrespondenzen) haben. »⁹

Autant que de faire pénétrer la contre culture politique dans les usines, il s'agissait donc d'y observer l'habitus contestataire intrinsèque du travail ouvrier et d'essayer d'en diffuser les résultats dans la presse syndicale. Deux articles du *Kursbuch* 21 s'y employèrent: celui de Marianne Herzog sur « Akkordarbeiterinnen bei AEG-Telefunken » et celui déjà cité de P. Schneider : « Die Frauen bei Bosch ». Comme le disait M. Herzog, la priorité n'était plus seulement de lire *Travail salarié et capital* de Marx, un des textes les plus commentés par les étudiants marxistes de 68, mais de voir comment cet antagonisme structurel fonctionnait concrètement dans le travail à la chaîne d'ouvrières payées aux pièces.

Il faut donc insister sur le gestus non seulement anti-impérialiste (guerre du Vietnam) mais aussi anticapitaliste de la contre-culture politique du mouvement de 68 qui va se décliner dans un grand nombre de pratiques artistiques dont les principales seront scéniques (théâtre, cabaret politique, groupes musicaux) et cinématographiques¹⁰. Dans les secondes, la première génération des étudiants de la toute nouvelle *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* (DFFB) jouera un rôle de fer de lance.

L'émergence d'une contre culture cinématographique berlinoise

Dans le sillage du mouvement étudiant de contestation radicale de l'Etat et de l'ordre social ouest-allemands, les premières générations des étudiants de la DFFB¹¹ tentèrent de

Boykotts, spontanen Wutausbrüchen, aber auch von Gesprächen über Kleider, Wetter, Familie, durch alle möglichen Verrenkungen, Grimassen, durch Schabernack und Maskeraden, durch eine merkwürdige Gemütlichkeit und Gemächlichkeit ausbalanciert, von dem Begriffe wie Kompensation oder Apathie nur den negativen Aspekt festhalten. » (P. SCHNEIDER, « Die Frauen bei Bosch », in *Kursbuch* 21, Kursbuch Verlag/Wagenbach, Berlin, sept.1970, p. 84).

⁸ Il faut souligner à quel point le *Kursbuch*, fondé en 1965 par H.M. Enzensberger, d'abord édité par Suhrkamp puis par Klaus Wagenbach, était, avec toutes ses ambivalences, la grande revue contre culturelle des années 68. ⁹ *Kursbuch* 21, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰ Voir là-dessus : Dorothea KRAUS, *Theater-Proteste Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2007.

¹¹ À l'automne 1966, la première promotion d'étudiants de la tout nouvellement créée DFFB débute son cursus. L'académie est alors dirigée par Erwin Leiser et Heinz Rathsack. Leiser, juif allemand exilé en Suède sous le nazisme, est déjà un documentariste reconnu dont les films de compilations d'archives traitent du national-socialisme, de son émergence et de la Shoah: *Mein Kampf* (1959) – *Der Eichmann-Prozess* (1961) – *Deutschland erwache!* (1968).

Parmi cette première génération d'étudiants et futurs cinéastes, on peut citer quelques uns des plus politisés: Helke Sander - co-fondatrice du « Aktionsrat zur Befreiung der Frauen », à l'intérieur de l'APO, en janvier 1968, puis de la revue féministe de cinéma *Frauen und Film* en 1974 - Gerd Conradt, Gernot Steinweg Christian Ziewer, Max Willutzki, Holger Meins (qui rejoindra la RAF en 1970), Enzio Edschmidt, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Thomas Mitscherlich (fils d'Alexandre), Skip Norman, Thomas Giefer et Hans-Rüdiger

promouvoir une contre-culture cinématographique qui, sous le signe d'un retour au réel socio-politique généralisé, commun à tous ces mouvements contestataires, entendait proposer de nouvelles représentations de l'espace social et des conflits multiples qui le traversaient tout en y intervenant par les moyens spécifiques du cinéma. De cette génération, dix-huit membres furent exclus de l'académie pour activités cinématographiques subversives extra muros et contestation de l'enseignement intra muros en novembre 1968¹². Cette exclusion sanctionnait donc une double pratique contre culturelle : contre les règles et règlements de l'enseignement supérieur et contre l'habitus cinématographique dominant. Parmi ces exclus, quelques cinéastes puis vidéastes individuels ou collectifs vont se consacrer au travail cinématographique en milieu ouvrier (usines ou quartiers) et produiront entre autres ce qu'on nommera des « Zielgruppenfilme », qui « ciblent » un public spécifique, en partie découpé en tranches socio-économiques voire socio-culturelles. En ce sens (cf. l'exergue de G. Deleuze), ces films étaient peut-être davantage censés « s'adresser à un peuple supposé », « ready made », que de contribuer « à son invention ». Mais d'un autre côté, ils faisaient saillir une dimension fondamentale de la contre culture, montrant que celle-ci ne s'accomplit pleinement que dans la réception et pas seulement dans la production. Cette réception n'est plus seulement consommation culturelle plus ou moins active, elle a un impact social en interpellant directement les groupes socio-culturels supposés être porteurs de l'antagonisme avec les classes dominantes et leur culture selon la manière dont ils s'emparent – dans la discussion, dans les actions militantes qui peuvent en découler – des signifiés extraits *de* ou instillés *dans* les films projetés. Les spectateurs « implicites » (W. Iser) deviennent ainsi réels et font ainsi de la réception une praxis sociale.

On assistera donc par exemple à la création d'une école documentariste (E. Edschmidt, G. Conradt, G. Steinweg) qui fondera la coopérative de production *Arbeit und Film* pour accompagner par le cinéma certaines luttes syndicales, tout comme le fera plus tard une autre étudiante de la DFFB, Suzanne Beyeler, une « établie » de l'usine berlinoise d'AEG en 1972, qui tourne en 1973 *Kalldorf gegen Mannesmann*, un documentaire sur une lutte ouvrière contre une fermeture d'usine. On verra également se construire patiemment la cinématographie, également documentaire mais version « essayiste », d'un Harun Farocki¹³ qui mettra en images et en sons souvent off, comme le Godard des années 1970¹⁴, une réflexion très poussée qu'on pourrait dire « ciné-poétologique » : il s'agissait de faire certes du cinéma politique mais aussi politiquement du cinéma, en interrogeant le statut idéologique du son et de l'image voire celui des codes perceptifs inhérents au dispositif-caméra dans la captation et le décryptage d'un réel social attentivement observé. Le même contexte contre culturel verra l'éclosion des premiers films sur les conditions de vie et de travail des femmes (*Eine Prämie für Irene* de Helke Sander, 1971), qui seront le prélude à la naissance d'un cinéma féministe qui thématise souvent à ses débuts cette condition féminine ouvrière. On verra enfin apparaître les premiers films de fiction à base documentaire sur l'existence

Minow. Le Deutsches Historisches Museum de Berlin a proposé une rétrospective de leurs films en 1988 sous le titre « 1968 in Berlin » .

¹² Pour d'autres précisions, je renvoie à l'article de Jeremy Hamers dans ce numéro et au mémoire de fin d'études de Karl-Heinz STENZ, *Kampfplatz Kamera – Die filmkulturelle Bedeutung der filmstudierenden '68er Generation am Beispiel der Protestaktivitäten an der neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dff)*, Diplomarbeit, Berlin, März 1997, édité par le GRIN-Verlag, München und Ravensburg, Dok. Nr. V113795.

¹³ Auquel il faudrait adjoindre H. Bitomsky, futur directeur de la DFFB (2006-2009), qui tourna par exemple avec lui un court métrage didactique sur le mode brechtien, *Die Teilung aller Tage* (1970), pour la troisième chaîne du Westdeutscher Rundfunk (WDR), alors la principale structure d'accueil de l'institution culturelle télévisuelle pour ce genre de contre-cinématographie (cf. l'interview d'A. Rating par A. Häcker dans ce numéro). Le film y expliquait les principaux concepts de l'économie politique marxiste.

¹⁴ Cf. Tilman BAUMGÄRTEL, *Harun Farocki - vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, b_books, Berlin, 2002.

ouvrière entre usine et famille : ceux de Marianne Lüdtke et Ingo Kratisch avec *Die Wollands* (1972), *Lohn und Liebe* (1973) ou *Tannerhütte* (1975). Ou ceux, dont il sera question ici, de Christian Ziewer, l'un des exclus de 1968, comme tous les noms cités plus haut, qui entendait proposer des images contre-culturelles - par la réalité montrée et le discours en partie renouvelé des images - de la nouvelle réalité de la classe ouvrière, à Berlin et ailleurs.

Ce sont des images éloignées de toute volonté avant-gardiste mais soigneusement travaillées par le montage et la voix off et structurées par une dramaturgie néo-brechtienne. Désireuses de donner à voir une réalité ouvrière à peu près totalement absente du cinéma ouest-allemand de ces années-là¹⁵ elles voulurent se faire l'écho fidèle de la recrudescence des conflits du travail pendant la première grande récession économique en RFA, avec les premières grèves « sauvages » auxquelles participèrent pour la première fois de nombreux travailleurs immigrés. Ces grèves, qui avaient éclaté en 1967 et qui continuèrent en septembre 1969, marquèrent le point culminant de conflits surtout salariaux - ce qui englobe les cadences du travail aux pièces ou à la chaîne - ayant pour corrélat des tensions accrues entre base ouvrière et représentants syndicaux.

Basé sur des scénarios parfois écrits avec des ouvriers, utilisant massivement des acteurs non professionnels, ouvriers ou non¹⁶, les films de Ziewer et de son collectif entendaient être au plus près des situations les plus concrètes de couches populaires et/ou prolétariennes dont le cinéma avait à manifester à la fois toute la force et toutes les contradictions, jusque dans cette sphère dite privée qui n'est dans l'économie dramaturgique de ses films que l'extension captive du monde de l'usine. Car les transferts et déplacements d'affects y sont toujours montrés comme profondément hétéronomes : quand ils quittent le territoire de l'usine ces affects investissent à leur insu un ailleurs qui n'est qu'une annexe du premier.

Tandis que les médias de la culture dominante se focalisaient sur la partie la plus « médiatisable » de la contestation étudiante, remettant en scène sa propre théâtralisation de l'espace public pour mieux la dépolitiser¹⁷, la caméra de Ziewer s'attachait ainsi obstinément à proposer un regard différent sur des lieux et milieux depuis longtemps tombés en déshérence médiatique et en attente d'un réinvestissement par les images-sons d'un cinéma différent.

Autre acte d'opposition à la culture médiatique dominante : une fois quitté l'espace de production protégé de la DFFB, les films de Ziewer ont dû se créer, sur le mode de nombre de coopératives de production des cinémas parallèles européens, une structure de production et de distribution indépendante des circuits dominants : le *Basis-Film-Verleih*. C'est dans le cadre de l'autonomie relative de celui-ci que Ziewer, dont la trilogie ouvrière attira un nombreux public dans des salles non spécialisées, voulait se donner les moyens filmiques de replacer l'usine et le travail ouvrier au centre de la représentation cinématographique en faisant de ces deux entités interdépendantes un vecteur de critique sociale¹⁸. Il s'agissait de révéler par là les formes multiples de l'intelligence populaire collective (et non collectivisée comme en RDA) et la mobilisation combative de ses affects jusque dans des apories et des contradictions perceptibles en grande partie comme effets de système.

¹⁵ En 1972-73, Fassbinder, refusé en 1966 à l'examen d'entrée de la DFFB, tourne *Acht Stunden sind kein Tag*. Cette « série familiale » en cinq épisodes, diffusée par le WDR met en scène un collectif d'ouvriers horlogers et leur environnement familial et social.

¹⁶ Cf. le générique de *Schneeglöckchen* : « In Zusammenarbeit mit ARBEITERN UND ANGESTELLTEN de Rheinstahl Giesserei Meiderich, Hanomag Hannover, Waggonunion Berlin ».

¹⁷ Cf. K. FAHLENBACH, « Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution » in Martin KLIMKE/Joachim SCHLAFROTH, *Handbuch 1968. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2007, p. 11). D'où l'importance, immédiatement perçue à la DFFB, d'une contre-culture non seulement cinématographique mais aussi plus largement médiatique.

¹⁸ Cf. Franck FISCHBACH, *la critique sociale au cinéma*, Librairie philosophique Vrin, Paris, 2012.

Au plan de la réception, comme le disait le cinéaste Theodor Kotulla dans un entretien avec les auteurs de *Liebe Mutter* à sa sortie, ces films incitaient les spectateurs « à l'observation, la mise à l'épreuve et l'élargissement de l'expérience »¹⁹. On pourrait ajouter : comme chez Brecht. Car, dans les films de Ziewer, la référence brechtienne se manifeste dans le lien étroit entre production des représentations et production d'un savoir « intervenant » sur le réel qu'elles mettent en scène par l'agencement dialectique d'images de fiction non empathiques, interrompues dans leur dramaturgie et leur diégèse par des intertitres et de multiples séquences documentaires, à la fois commentées et tenues à distance par une musique ou une voix off contrapunctiques et jamais illustratives.

Le retour à une cinématographique politique centrée sur la figure de la classe ouvrière et nourries par les théories brechtiennes contemporaines *de* et postérieures à la réalisation collective du film *Kuhle Wampe* (1930-31) peut se comprendre comme un transfert contre culturel diachronique. Il s'agissait de retrouver sans les copier d'anciennes représentations de la classe ouvrière et de s'inspirer de celles du film de Brecht-Dudow-Eisler que le renouveau théorique marxiste des années 68 et ses réflexions sur une esthétique matérialiste avaient érigé en modèle d'une contre culture communiste weimarienne²⁰. On sait que ce renouveau, alimenté par un nombre impressionnant d'« éditions pirates » en fac-similé (« Raubdrucke ») mais aussi de rééditions légales de textes oubliés et introuvables, se voulait en grande partie la reprise critique de cette contre-culture des années vingt-trente. Ce fut incontestablement l'une des contre-cultures de référence du mouvement étudiant qui l'avait redécouverte et largement diffusée dans les couches intellectuelles, y compris universitaires²¹.

Questions de genre du cinéma politique berlinois : du documentaire au film de fiction - les « Zielgruppenfilme »

La contre-culture cinématographique des années 68 ne put éluder, nous l'avons entrevu, l'une des questions fondamentales du cinéma depuis qu'il existe et qu'on en fait la théorie et l'histoire : celle du rapport entre document et fiction, ou plutôt entre documentaire et fictionnel car il s'agit ici moins de s'intéresser à un genre cinématographique qu'au traitement du réel représenté. Les films des cinéastes de la mouvance contestataire de 68, surtout en France, mirent systématiquement à la question un dualisme qui semblait dépassé²². Par ailleurs, la théorie du cinéma et la pratique de certains cinéastes du cinéma direct ou du cinéma-vérité des années 1960-70 avaient montré que ce dualisme réputé fondateur entre « cinéastes de la réalité » et « cinéastes de l'image » (A. Bazin) – avec les frères Lumière et Méliès comme figures emblématiques – n'était plus de saison : le document recérait largement sa part de fiction, y compris dans les images apparemment les plus objectives de la réalité que le dispositif technique propre à la caméra monoculaire transformait d'emblée en « réalité-

¹⁹ Livret d'accompagnement du DVD de *Liebe Mutter*, p. 16.

²⁰ Le découpage du film, accompagné de nombreuses critiques de l'époque, avait été publié dans l'édition suhrkamp dès 1969. En 1986, dans une conjoncture culturelle largement dépolitisée, Farocki pourra encore tourner pour le WDR un bref « Filmtip: *Kuhle Wampe* ».

Parmi les déclarations de Ziewer sur ses « Arbeiterfilme », un texte du livret d'accompagnement de *Liebe Mutter*, qui définit les « films utiles », me semble, jusque dans la diction, particulièrement représentatif de cette reprise de la tradition brechtienne de représentation du réel social par un art « intervenant » façon *Kuhle Wampe* : « Nützliche Filme sind solche, die uns zeigen, dass Lebensbedingungen geändert werden können. Sie stellen die Welt nicht als einen Komplex von fertigen Dingen dar, sondern als einen Komplex von Prozessen. Denn in Prozessen verlieren Zustände ihre Unantastbarkeit. Sie werden labil, werden dem Eingriff des Menschen ausgesetzt. » (p. 10)

²¹ Que l'on pense à toute la génération d'universitaires politisés qui écrivit dans *alternative*, la revue thématique de théorie littéraire et artistique de l'extrême-gauche berlinoise, ou dans *Ästhetik und Kommunikation*.

²² Cette problématique est brièvement abordée après coup par H. Farocki dans le film de Renate Sami sur Holger Meins, *Es stirbt allerdings ein jeder...*(1975), commenté dans l'article de J. Hamers dans ce numéro.

caméra » (Kracauer). Le fictionnel lui était donc co-substantiel, surtout dans les documents retravaillés par un « montage ininterrompu » - ce qu'avait déjà souligné un Dziga Vertov – auquel s'ajoutera la voix off, voix asynchrone et « acousmatique » (M. Chion). Intégralement hétérogène au champ et souvent référée à un discours du maître, celle-ci prenait littéralement possession des images qu'elle « doublait », en leur conférant une narration et une dramaturgie qui ne leur était pas intrinsèque et parfois étrangère, renvoyant souvent à un au-delà méta-discursif, ce pour quoi elle était très utilisée dans le cinéma politique. À l'inverse - Kracauer s'était évertué à le démontrer depuis les années quarante - il y avait « rédemption d'une réalité physique » dans tous les films de fiction, même ceux confectionnés dans les studios hollywoodiens, qui « emmenaient » (« mitnehmen ») toujours avec eux des blocs de réalité documentaire²³. Nous verrons que le cinéma social et politique avait lui aussi à faire fond sur ces imbrications et à les mettre en scène dans sa captation et son traitement de la réalité pro-filmique : chez Ziewer, celle des ouvriers et de l'usine.

La question qui revenait alors avec insistance dans ces discussions sur document et fiction, c'était celle du réalisme : pas celle d'un rapport d'iconicité maximal avec le référent de l'usine, mais celle d'un réalisme militant, le « kämpferischer Realismus » de Brecht qui, du réel, avait à mettre en lumière les « processus derrière les processus » (« Vorgänge hinter den Vorgängen ») du point de vue de la classe la plus intéressée à ces révélations : pour Brecht comme plus tard Ziewer et ses condisciples, c'était la classe ouvrière. Les « écrits sur le réalisme » de Brecht, confrontés à ceux de Georg Lukács et adossés aux conceptions de Benjamin, Bloch et Eisler avaient donné matière à l'un des grands débats intellectuels de la fin des années 1930, improprement appelé « débat sur l'expressionnisme », car celui-ci n'en fut que le prétexte. Il fut revisité après coup dans son nouveau contexte politique de 68, par l'exégèse universitaire de RFA comme de RDA et fut certainement l'une des matrices théoriques les plus substantielles de l'élaboration de pratiques contre-culturelles, littéraires et artistiques, des années soixante-dix pour tous ceux qui prônaient une esthétique matérialiste politiquement engagée²⁴. Montrer le réel de l'ordre socio-économique dominant dans une visée « intervenante » (Brecht), c'était le travailler suffisamment dans la représentation pour en faire surgir les fissurations possibles et repérer quels pouvaient être les agents de celles-ci. Cela impliquait de ne pas simplement mettre des documents au centre de la représentation pour « documenter » une réalité nouvelle mais de savoir faire le détour par l'artificiel pour rendre celle-ci non seulement « visible » (sichtbar) mais « lisible » (sichtig), selon le Brecht du *Petit Organon*. Pour citer un passage du même Brecht, très commenté dans les années 68²⁵ et qu'on pourra comparer aux représentations de l'usine dans les films de Ziewer :

Die Lage wird dadurch kompliziert, dass weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig »²⁶.

²³ Le dernier grand ouvrage de Siegfried Kracauer sur le cinéma a été publié en allemand en 1964 sous le titre *Theorie des Films. Die Errettung der physischen Realität*. Il ne semble pas avoir fait l'objet d'une véritable réception critique dans la théorie et la pratique du cinéma politique de la RFA des années 1960-70.

²⁴ Les textes principaux en furent rendus accessibles dans la revue *alternative* puis furent l'objet d'une édition commentée : *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, hrsg. von Hans-Jürgen SCHMITT, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1973.

²⁵ Thomas Ostermayer (cf. son entretien avec J. Pelechova dans ce numéro) l'a re-cité au début d'une conférence prononcée à Hambourg en 2009 : « Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders Plädoyer für ein realistisches Theater » (on trouve le texte sur le site internet de la *Schaubühne*).

²⁶ B. BRECHT, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften I*, Bd. 21, p. 469. Dans *Schneeglöckchen blühen im Winter*, il y a un plan général récurrent d'une façade d'usine qui pourrait se référer à cette citation.

L'intérêt pour une dominante documentaire de la pratique cinématographique politique, à laquelle il fallait savoir ajouter de l'artefact par les moyens de l'art (cinématographique), fut la caractéristique principale des cinéastes de la DFFB des années 68. Plus que la personnalité controversée de son premier directeur, Erwin Leiser, documentariste de renom, c'est surtout l'engagement politique, sur des bases largement prescrites par le SDS et l'APO, qui amena les étudiants les plus politisés de la DFFB à se détourner de la visée expérimentale et esthétisante qui semble avoir prévalu dans les films tournés lors de la première année d'existence de l'école en 1966-67²⁷. Ils vont ainsi, dans un premier temps, se tourner vers le court ou moyen-métrage documentaire. L'objectif de ce cinéma d'intervention sociale et politique plus ou moins directe était - comme en France, en Italie ou aux États-Unis - d'accompagner les événements par des images légères et mobiles, d'abord en 16 mm avec son synchrone puis en vidéo. Le but de cette pratique, qui recoupe parfois celle des « ciné-tracts » français (Chris Marker) et reproduit le gestus fondamental de l'agitprop weimarienne, était de produire autant la trace d'un témoignage sur le terrain et parfois sur le vif que de donner matière à une réflexion critique après coup sur les événements filmés dans des discussions menées parfois avec les participants aux événements filmés, discussions qui étaient, elles-mêmes, souvent filmées. Il visait aussi, sur le versant auteur/producteur, à décloisonner le travail de cinéaste et à rendre plus fluide son organisation. Il visait enfin, dans la logique marcusienne (puis maoïste) de l'apprentissage révolutionnaire dans la lutte (voir supra) - et dans la tradition de certains cinéastes soviétiques (Vertov, Mevdevkine) - à se former à un travail de collectifs socialistes de cinéma²⁸, ce que le cursus originaire de la DFFB ne prévoyait évidemment pas. Après l'exclusion de la frange militante de la première génération d'étudiants à l'automne 1968, l'arrivée du documentariste Klaus Wildenhahn dans le corps enseignant de la DFFB à l'automne 1968²⁹, avec son projet d'actualités revisitées (« Gruppe Wochenschau »)³⁰ renforcera la tendance au documentarisme³¹ qui deviendra - à la différence de la *Filmhochschule* de Munich, créée un an après la DFFB et tournée vers les petites fictions, parfois à caractère expérimental - l'image de marque de la contre-culture cinématographique incarnée par la DFFB dans les années 70. Le geste symbolique de rebaptiser l'académie du cinéma berlinoise « Dziga-Wertow-Akademie » en mai 1968 avait déjà donné un nom fortement connoté à cette tendance au documentarisme politisé qui y perdurera tout au long des années 1970. Il est significatif que Vertov ait également été, de 1968 à 1972, le nom de guerre d'un groupe français de cinéma politique révolutionnaire autour de Jean-Luc Godard et de Jean-Pierre Gorin, le « Groupe Dziga Vertov », qui connotait lui aussi un cinéma collectif

²⁷ Cf. K.H. STENZ, *Kampfplatz Kamera*, op. cit., p. 23-29.

Le film de G. Conradt sur son ancien condisciple H. Meins, *Starbuck Holger Meins* (2002), porte trace de cette rapide évolution. Il montre, entre autres séquences d'archives de l'époque, une manifestation contre le festival de cinéma expérimental de Knokke-Le-Zoute en 1967 : on y voit H. Farocki, H. Meins et d'autres scander « réalité » (en français) et brandir des pancartes dont l'une porte trois noms d'« icônes » du cinéma documentaire international : Roger Pic, Chris Marker et Joris Ivens.

²⁸ Cf. le commentaire d'un tract signé par plusieurs étudiants de la DFFB en février 68 dans le film déjà cité de R. SAMI, *Es stirbt allerdings ein jeder ...*

²⁹ Dont faisait également partie, pour l'enseignement du cinéma documentaire, Maurice Taszman (cf. son entretien avec Charlotte Bomy dans ce numéro).

³⁰ Sur Kl. Wildenhahn, voir le coffret de DVD, *Dokumentarist im Fernsehen 14 Filme 1965-1991*, absolut Medien, Hamburg, 2010. Le coffret contient une version PDF d'un ouvrage depuis longtemps épuisé, reposant en partie sur son enseignement à la DFFB : *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, 1975. Par contre, il ne s'y trouve aucune des trois « Wochenschauen » tournées avec des étudiants de l'académie.

³¹ Dans un texte de 1972, significativement intitulé « Der Film kommt zum Arbeiter », le co-auteur du scénario de *Liebe Mutter*, Klaus Wiese, indique comme public ciblé un ensemble de multiplicateurs idéologiques - « Gewerkschaftliche Schulungsgruppen, Betriebsräte, Vertrauensleute » - pour lesquels sont organisés des séances particulières avec discussions (cf. livret d'accompagnement du DVD).

d'intervention militante et très mobile sur le réel et sa représentation par l'œil de la caméra, avec une grande importance d'un montage qui ne soit pas narratif ou dramaturgique mais procède par collisions de blocs de réalité, en espérant ainsi rendre celle-ci utilisable par et pour la révolution. « Voir et montrer le monde au nom de la révolution mondiale du prolétariat » : en mai 68, nombre d'étudiants de la DFFB auraient souscrit à l'affirmation du Vertov des années vingt dont ils découvraient les films³². Ce fut un transfert contre culturel après coup et médiat, après celui de la réception de ce cinéma soviétique-là dans la deuxième moitié des années weimariennes.

Les sujets privilégiés de ce travail documentaire ne sont qu'en partie des événements liés directement aux organisations et actions du mouvement étudiant : sur le SDS, contre la presse Springer, la visite du Schah d'Iran et l'assassinat de l'étudiant B. Ohnesorg ou les « lois d'urgence »³³. Ce sont plutôt des documentaires, parfois très brefs – tournés un jour et montrés le lendemain – sur des « Bürgerinitiativen », sur le travail social de quartier, les «boutiques d'enfants anti-autoritaires » (H. Sander avait créé le premier « APO-Kinderladen »), la vie et le travail des classes populaires et aussi, mais encore très peu, sur les conditions d'existence des travailleurs immigrés. La critique du capitalisme et de l'Etat autoritaire, l'émancipation des ouvriers/ouvrières et leur auto-éducation politique dans les luttes qu'ils mènent, sont des préoccupations centrales des étudiants les plus actifs dans cet agitprop politico-cinématographique qui a pu s'inspirer de réalisations françaises contemporaines. On peut en citer deux, que connaissent probablement les documentaristes de la DFFB : *A bientôt j'espère* (1968) de Chris Marker sur les ouvriers de la Rhodiaceta lyonnaise (grève, solidarité, vie familiale dévastée par les 4/8 etc.) et *Coup pour coup* (1971) de Marin Karmitz sur une grève d'ouvrières normandes.

Pour Ziewer, qui commencera lui aussi par tourner des documentaires (entre autre avec Max Willutzki) sur les conditions de vie et d'habitat dans le nouveau vaste ensemble urbain berlinois du « Märkisches Viertel » et sur les conflits afférents entre population ouvrière et classes moyennes³⁴, se posera pourtant rapidement la question du passage au long-métrage de fiction à base documentaire.

Pour expliquer ce tournant générique, Ziewer³⁵ 1) souligne le côté artificiel du matériau à comprimer par le montage dans les documentaires et 2) il estime que la recherche d'un sens politique qui excède les significations lisibles dans le document exige le « saut dans le film de fiction »³⁶ car 3) un documentaire qui exigerait un contact maximal avec la réalité de l'usine pour ne pas seulement « documenter » les apparences mais aussi le « mécanisme interne » des phénomènes, verrait ses conditions de tournage pour le moins entravées par les rapports de

³² Dans *Der Videopionier* (1984), G. Conradt mêle le travail documentaire sur une action de locataires à une autoréflexion poétologique à la performativité référentielle sur le travail du vidéaste. Entouré d'une montagne de bandes-vidéo, il apparaît à la fin du film costumé en Vertov de *L'Homme à la caméra*. En 1966, Alexander Kluge, dont les films n'ont pas peu contribué à faire sauter la barrière entre document et fiction, fait précéder *Abschied von gestern* d'un très bref « Vorfilm » intitulé « An Vertov » qui montre en accéléré plusieurs séquences de *L'Homme à la caméra*.

³³ Dans l'histoire de la contestation de la fin des années 1960, ces « Notstandsgesetze », votées par le Bundestag le 30 mai 1968, ont un statut de catalyseur essentiel : elles marquèrent un moment fort, au milieu des années soixante, de la conjonction de la mobilisation syndicale (surtout l'IG Metall), de l'engagement de larges couches intellectuelles, en particulier universitaires, du SDS et de l'APO. Il n'est donc pas étonnant de voir des affiches de la lutte contre les *Notstandsgesetze* - comme une sorte d'icône du mouvement général de protestation - dans une scène du foyer de travailleurs où loge le protagoniste ouvrier de *Liebe Mutter*.

³⁴ Ils tourneront en 1970 *Nun kann ich endlich glücklich und zufrieden wohnen*. Max Willutzki en reprendra les conceptions dans *Der lange Jammer* (1973).

³⁵ Les citations de Ziewer qui suivent sont extraites du livret d'accompagnement de *Liebe Mutter*.

³⁶ En France, le jeune cinéaste militant Marin Karmitz fera un « saut » inverse : après *Camarades* (1970), film de fiction à base documentaire que certains comparèrent à *Kuhle Wampe*, il se tournera vers le seul documentaire, avec *Coup pour coup* (1971), constitué d'interviews d'ouvrières grévistes.

pouvoir au sein des usines. Ce mécanisme complexe de la représentation des luttes ouvrières, en particulier des grèves, se comprendrait donc mieux par le passage à la fiction :

Selbst wenn man Filmmacher bei einem Streik in die Fabrik reinließe, würde es doch schwerlich gelingen, durch das Abfilmen der Erscheinungsform eines Streiks dessen innere Mechanik darzustellen. Wenn man dies aber will, dann bleibt einem nichts übrig als der Spielfilm.

Le « mécanisme interne » concerne aussi le jeu de l'acteur, comme si, dans les « films ouvriers », il comportait deux versants : un professionnel et un amateur. Car l'utilisation d'acteurs ouvriers en modifie la problématique. Ce n'est plus la capacité d'identification avec le rôle, comme dans l'aristotélisme traditionnel ou revu par Stanislavski, ni le travail de l'acteur brechtien sur la complexe « construction (dialectique) du personnage » qui prévaut mais celui qui permet à l'acteur professionnel d'acquérir par l'observation le « gestus social » de l'ouvrier d'usine.

Viele Schauspieler beherrschen aufgrund ihrer Ausbildung und Praxis zwar ein Repertoire an bürgerlichen Verhaltensweisen, proletarische Reaktionsmuster sind ihnen jedoch so fremd, dass auch intensive Probenarbeit das Defizit meist nicht beheben kann. Deshalb kamen auch für die größeren Rollen Laiendarsteller in Frage.

L'acteur principal des trois films de Ziewer, Claus Eberth, concevait ainsi son jeu comme la réduction d'un différentiel de départ. Il s'agissait, pour lui, de « réduire l'avantage que donnait aux acteurs amateurs leur expérience étant donné qu'ils représentaient leurs propres intérêts. »³⁷.

On peut penser que, par le travail de la caméra dans la captation du jeu de l'acteur (professionnel et amateur), dans l'effort permanent d'accréditer les gestes de l'ouvrier à sa machine et les paroles qu'il échange avec les autres ouvriers de l'atelier ou la maîtrise, peuvent s'introduire les éléments fictionnels nécessaires à une représentation ouvrière qui ne soit pas réductible au documentaire. Cela est particulièrement perceptible dans les gros plans de visages et dans la diction des échanges verbaux, surtout conflictuels, où la caméra a tendance à cadrer davantage les acteurs professionnels tandis que c'est beaucoup moins le cas dans les scènes d'ensemble d'atelier où gestes et déplacements doivent refléter au plus près un véritable habitus ouvrier.

Mais on peut penser que le saut vers la fiction est tout autant motivé par une autre logique de réception des « Zielgruppenfilme ». Elle n'est, à mon sens, pas de l'ordre d'un compromis esthétique qui entendrait prendre en compte l'habitus de réception du spectateur-cible des « Zielgruppenfilme », encore tout empreint des agencements fictionnels du cinéma et de la télévision de l'« industrie culturelle » et de la « société du spectacle » et dont la déconstruction était l'un des objectifs des cinéastes venus de la DFFB³⁸. Ce « saut » est plutôt motivé par la croyance, profondément brechtienne ou eislérienne, qu'on pouvait confronter les consciences populaires à d'autres agencements, générateurs d'un nouveau rapport aux représentations symboliques du réel et embrayeurs d'un nouveau type de plaisir cinématographique. Plaisir induit par un autre rapport aux images et aux sons, étayé par un gestus critique et porteur de « pensée intervenante » : entre Adorno et Brecht donc, ces deux figures tutélaires de la réflexion politico-esthétique du mouvement étudiant.

³⁷ « Das Hauptproblem während der Dreharbeiten war für mich, den Erfahrungs-Vorsprung zu verkürzen, den die Laiendarsteller zwangsläufig mitbrachten, da sie ja sozusagen ihre eigenen Belange vertraten. » (Livret d'accompagnement de *Liebe Mutter*, p. 8-9).

³⁸ Au moment où Ziewer tournait *Schneeglöckchen*, son film où le gestus documentaire imprègne peut-être le plus la fiction, Farocki entreprenait de l'intérieur – en utilisant la rubrique « Telekritik » de la troisième chaîne du Westdeutscher Rundfunk – une critique *in concreto* de la culture documentaire télévisuelle dominante, celle des reportages appelés « features ».

Il y va donc du réagencement du discours des images rendu possible par une dramaturgie cinématographique nouvelle, tissée de ruptures, d'interruptions, de sauts, de changements de registre qui font du représenté un objet ludique de connaissance. C'est donc implicitement une contre-éducation esthétique de couches populaires, elles aussi de plus en plus manipulées dans leur intellect et leurs affects par la société télévisuelle du spectacle et son inattention foncière au discours des formes³⁹, que les long-métrages de Ziewer se fixent également pour objectif.

Éléments de contextualisation des « films ouvriers » de Christian Ziewer :

Avec la redécouverte du marxisme et de la lutte des classes, mais aussi avec les « grèves sauvages » de septembre 1969⁴⁰, qui échappèrent largement au contrôle syndical, deux conditions étaient remplies pour générer une nouvelle appréhension et partant une nouvelle vision du monde ouvrier. Dans ce nouveau contexte - largement international si on pense surtout aux grandes grèves estudiantines et ouvrières en France et en Italie, deux pays d'importants transferts politico-culturels avec la RFA - la « classe ouvrière », vocable largement tabouisé dans l'Allemagne adenauérienne, fut recomposée dans la théorie et dans la pratique de ces grèves de type nouveau non prévues par le modèle ouest-allemand de cogestion et de conventions collectives dont la signature par les principaux syndicats de travailleurs valait engagement de ne pas débrayer pendant la durée de leur validité. L'évolution du mouvement contestataire, de plus en plus éclaté en « K-Gruppen », groupes communistes d'obédience marxiste-léniniste dont le mot d'ordre était « établir le contact avec les ouvriers d'usine » (« an die Arbeiter in den Fabriken herankommen »), le mouvement des apprentis du printemps 1969 (dont le « Lehrlingstheaterprojekt » de la *Schaubühne* de P. Stein se fit l'écho) et les grèves « illégales » créèrent la conjoncture d'une réapparition de l'usine et des luttes ouvrières au cinéma.

Le « Berliner Arbeiterfilm » de la première moitié des années 1970, tel que le réalisa Ziewer, s'est, quant à lui, proposé de mettre en images non pas une reconstitution sociologisante du milieu ouvrier (lieux de travail, vie familiale, habitus de loisirs) mais les petites dramatisations individuelles et collectives jugées exemplaires que la fiction tisse autour de la vie de l'usine. Ce sont des ouvriers en lutte dans ou devant l'usine, sur lesquels se concentre le travail des images et des dialogues, de la parole ouvrière qu'elles mettent en scène sans discontinuité dramaturgique : contre les pratiques et les discours patronaux relayés par la direction, contre celles de certains syndicalistes, mais aussi contre la parole confuse, timorée ou hypocrite des collègues d'atelier. C'est une contre-parole dont la vocalité rugueuse - la trilogie le donne à voir et surtout à entendre en permanence – excède le territoire de l'usine et investit la sphère privée qu'elle constitue en caisse de résonance de celle-ci : les amitiés entre camarades de travail, le couple et la famille n'en sont jamais hors d'atteinte.

En filmant les lieux concrets de la vie ouvrière sous leur double aspect de lieux de travail et de terrain de luttes les films de Ziewer les constituent en lieux politiques à partir de comportements qu'on pourrait dire « infra-politiques »⁴¹, filmés comme autant de « gestus sociaux » où cette infra-politique se condense avant de se transformer en scène du politique par le travail de la caméra et le montage. Ce sont des lieux où s'ébauche, s'organise et se développe une existence ouvrière « debout » (titre du 3^{ème} film) qui se subjectivise, au sens de la « Selbstbewusstseinsentwicklung » chère à Marcuse et maître-mot du discours théorique du

³⁹ Klaus Wiese notait que le public ouvrier ne parlait que « de problèmes touchant au contenu des films » et jamais ou presque du discours filmique des images et des sons.

⁴⁰ Il y eut environ 150 000 grévistes dans quelques 70 usines situées en majorité dans la Ruhr. Berlin ne connut pratiquement pas de grèves. À comparer avec les 9 millions de grévistes en France au printemps 1968.

⁴¹ Je n'emploie pas ici le terme exactement dans le même sens que James C. Scott dans *Dominations and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*. Moins que le côté sous-terrain, caché, crypto-politique, c'est le caractère informel, faiblement articulé, diffus, bref proto-politique du dissensus que j'ai en vue.

mouvement étudiant, en se mettant en excès sur son quotidien et en débordant par la parole et le mouvement individuel ou collectif des espaces qui lui sont traditionnellement attribués. Les films de Ziewer manifestent que cette attribution était largement autoritaire, émanant de ceux qui décident à la fois des topographies du travail et des modalités de leur occupation en découpant ces espaces en secteurs spécifiques dévolus à une activité parcellaire (travail, repas, réunions) dont le débrayage et la grève tenteront, sur une base inversée, de reconstituer l'unité.

Re-figurer, reterritorialiser et partant re-sémantiser la représentation-cinéma de la classe ouvrière dans le film de fiction impliquait, pour Ziewer, non seulement de la rendre à nouveau visible mais de lui (re)donner une image de marque de lutte. Il remit donc au centre de la représentation-cinéma un monde de l'usine qui ne s'arrêtait pas aux portes de celle-ci mais surdéterminait ce qui lui était apparemment (ou se voulait expressément) extérieur, soit la sphère privée : couples, familles, cercles d'amis, activités de loisir etc. Ainsi, la représentation qui se focalise presque exclusivement sur le lieu de travail dans le premier film va s'en extraire de plus en plus pour montrer non plus la réalité la plus emblématique de l'existence ouvrière à l'usine, et ce sera sa dimension documentaire – travail sur les machines, fabrication de pièces, approvisionnement en matériel ou discussions syndicales sur le lieu de travail - mais ses nombreux effets sur les relations humaines à l'intérieur et surtout à l'extérieur de l'usine.

Re-figurer, re-territorialiser et re-sémantiser les ouvriers d'usine signifiera donc essentiellement les reconstituer implicitement sur l'écran en classe ouvrière : entre l'en soi et le pour soi, selon la distinction marxienne, entre l'infra-politique et le politique, voire entre le « groupe en fusion » (Sartre) inorganique et éphémère, cristallisé dans l'action, et le collectif brechtien d'intervention, style *Kuhle Wampe*. Il s'agira de retrouver et de re-fabriquer une image de marque autonome qui ne faisait plus depuis des décennies l'objet d'un véritable travail politique de la représentation cinématographique : ni sous le nazisme qui avait fait des plans de travailleurs manuels devenus « travailleurs du poing » les servants soldatiques de machines dont ils glorifiaient la haute technicité et le rendement, ni dans l'Allemagne adenauérienne qui avait édulcoré ces représentations en cadrant les visages plus neutres, efficaces et sérieux, d'ouvriers devenus en quelque sorte « wirtschaftswundertauglich » et assujettis sans rechigner au « partenariat social » de l'économie sociale de marché.

Bref, les films de Ziewer et des autres cinéastes de la DFFB leur redonneront ce « visage de classe » au sens large, qu'analysa le grand théoricien weimarien du cinéma Bela Balázs dans *Der Geist des Films* (1930), c'est-à-dire une physionomie qui fait transparaître tout un habitus de classe⁴². Mais, contrairement aux physionomies décrites par Balázs – ce sont celles du cinéma muet en noir et blanc, surtout soviétique, où les éclairages contrastés et les cadrages accentués par l'angle de prise de vue (en gros plan ou en plan rapproché, en plongée ou contreplongée) ainsi que le montage souvent rapide sont déterminants – les films parlants et en couleur de Ziewer façonnent cette physionomie de classe en faisant intervenir non seulement la mimique et la gestuelle mais aussi leur rapport à la vocalité : que ce soit l'occupation du champ par des corps et des visages en pleine parole, les voix acousmatiques du hors champ et leurs effets sur les visages du champ, ou encore un champ/contrechamp sans cadrages ou mouvements de caméra sophistiqués, toujours au plus près de l'échange verbal ou non verbal.

⁴² Notons que ce livre fondamental de Balázs fut réédité en fac-similé la même année que *Liebe Mutter* par H. Bitomsky. Cf. ce passage du chapitre « Das Gesicht der Klasse » : « Die Kamera [...] hat hinter diesen dekorativ-äußerlichen Unterschieden den heimlichen Ausdruck der überpersönlichen, klassenbedingten *Gesinnung* gefunden [...] Keine marxistische Analyse könnte die Klassenschichtungen genauer unterscheiden als die herrliche Typologie der russischen Filme [...]. Nicht bloß Maschinengewehre und Fäuste – Gesichter kämpfen hier gegeneinander. » (B. Balázs, *Der Geist des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 2001, p. 25-26).

Brève analyse des films :

Liebe Mutter, mir geht's gut met en scène, dans le Berlin de 1967, un protagoniste principal⁴³, ouvrier en serrurerie qualifié, contraint d'accomplir des tâches de manœuvre depuis son exode vers Berlin, appâté comme beaucoup d'autres par une politique activiste de la municipalité. Le disque en gros plan qui ouvre le film avec la voix off synchrone de Willy Brandt, alors « bourgmestre régnant » de la ville, proclame : « Deine Chance ist Berlin ». Le début du film propose un montage contrastif maximal entre leurre politique d'une voix sans image (le disque) et réalité du quotidien ouvrier : après l'avoir d'abord cadré torse nu, mal réveillé – dans un plan rapproché en légère plongée peu valorisant – prenant un frugal petit déjeuner assis sur le lit gigogne de la minuscule chambre d'un foyer de travailleurs qu'il partage avec un autre ouvrier, le film va montrer cet ouvrier migrant de l'intérieur saisir sa « chance » côté usine. De fait, il ne met vraiment en images que ces deux lieux dont l'un est comme une dépendance de l'autre, l'usine et le foyer des travailleurs non berlinois et la vie en foyer de travailleurs n'est nullement hétérotopique. Elle est une annexe de la vie d'ouvrier d'usine, avec une structuration analogue : exigüité du lieu, promiscuité avec d'autres ouvriers, luttes contre une direction qui décide non plus des fermetures, des délocalisations ou des augmentations de rendement mais des augmentations de loyers. C'est un autre front, dans une sphère étroitement connectée à la première où ne circulent que frustration et agressivité latente ou manifeste. Le film de Ziewer aligne des plans du protagoniste en train de manger ou de parler à son colocataire sans que la caméra instaure la vision d'une quelconque vie privée ou de relation foncièrement différente de celles vécues sur le lieu de travail. Une séquence de bistrot ouvrier – souvent espace-refuge d'une convivialité ambiguë (loin de l'usine et de la famille), où s'allument les regards et s'animent les voix - n'est elle aussi que le cadre d'une discussion sur l'usine terminée par une algarade violente avec un autre ouvrier berlinois qui énonce l'ostracisme ordinaire de ceux pour qui tout ouvrier de l'extérieur n'est pas un camarade de travail comme un autre mais un concurrent littéralement malvenu. Versant usine, le protagoniste est une sorte d'Hermès des ateliers, ou de colporteur intra muros, si l'on veut : il enlève et apporte les pièces usinées tout en faisant circuler les nouvelles, en particulier celles concernant le désir de lutte de chacune des catégories de travailleurs que la topographie de l'usine compartimente, empêchant autant les affects de travail que les informations sur son organisation de passer d'un atelier à l'autre. Il est donc d'abord visuellement le vecteur extérieur du mouvement. Il est le seul qui l'incarne par ses déplacements parfois conflictuels (avec d'autres ouvriers ou le contremaître). De marginal, le personnage deviendra central lors d'une grande scène d'affrontement ouvriers/responsables syndicaux d'entreprise où il est d'abord assis en observateur, en retrait des groupes principaux avant qu'un panoramique ne le recadre plein champ pour une intervention inattendue en faveur du débrayage et une d'une action dure. Au centre de la représentation et de la construction progressive du personnage principal, on trouve donc, dès le début de la trilogie, un mouvement de grève spontanée où s'affrontent ouvriers de base et direction mais aussi ouvriers et représentants syndicaux du comité d'entreprise. Ce premier volet propose ainsi une première vision et mise en question de la représentation ouvrière par les syndicats (« Vertrauensleute » et surtout « Betriebsräte »). Les comportements ambigus induits par le rôle plus économique que réellement politique des seconds, qui furent la cible systématique du gauchisme étudiant, est mise en scène sans masquer les contradictions de leur statut dans le cadre de la cogestion: c'est elle qui à la fois les légitime et en fait une simple masse de manœuvre des représentants patronaux dont la

⁴³ Avec le même acteur (Claus Eberth), sous des identités différentes mais toujours ouvrières, dans les trois films.

parole est caricaturée dans de brefs inserts extra-diégétiques d'une brièveté grotesque d'un gros, d'un moyen et d'un petit actionnaire dont les quelques phrases, générales et interchangeables, sont en proportion de leur importance financière.

Une séquence emblématique de négociations avec la direction de l'usine souligne ce statut ambigu des « Betriebsräte » - à la fois fumant le cigare et tenant un langage syndical aussi pugnace qu'impuissant - par un agencement subtil de mouvements de caméra : travellings tournants, champs/contrechamps en plans rapprochés ou en gros plans ou encore en profondeur de champ encadrés par des nuques patronales. Une autre séquence, complémentaire de la première, les opposera violemment, dans des champs/contrechamps où les « coups de gueule » envahissent tout le champ, à un groupe d'ouvriers qui viennent d'arrêter le travail et finissent par les traiter de « traîtres » (« Arbeitverräter ») : vocable ancien dans les conflits ouvriers - et *a priori* plus fréquent dans le discours étudiant de ces années-là - mais qui commence à investir la parole ouvrière dans les grèves sauvages de la fin des années soixante.

Le premier des trois films centre ainsi son discours (et celui de la caméra) sur le topos politique, lui aussi revivifié par l'antiautoritarisme du mouvement étudiant, des actions menées par la base ouvrière en dehors ou contre des organisations qui les encadrent plus qu'elles ne les représentent. Est particulièrement visée, comme dans *Schneeglöckchen*, la législation sociale sur les entreprises qui fait, aux yeux du gauchisme, de la cogestion un leurre permanent et un instrument de paix sociale au seul service du patronat.

Sur le plan formel, *Liebe Mutter* est le film le plus imprégné des éléments habituels de la représentation brechtienne qui vertèbre la contre-culture cinématographique de Ziewer: en particulier par le découpage en groupes de séquences annoncées par des intertitres (qu'on retrouvera en partie dans *Schneeglöckchen*) – par le mélange d'images de fiction et d'images documentaires ou pseudo-documentaires (interviews par un interviewer fictif mais où la posture de l'interviewé face à la caméra est celle du documentaire engagé, adresses directes au public, bien plus rares au cinéma qu'au théâtre⁴⁴) – par l'association d'images et d'éléments paratextuels (intertitres ou incrustations) – par l'utilisation de la voix off qui est souvent neutre, presque blanche parfois, à laquelle se superpose en rémanence contrastive les « coups de gueule » des voix in, et qui ouvre un espace de savoir et de commentaire doublant les images.

Sur le plan de la réception par le spectateur, ce montage empêche l'identification avec les protagonistes individuels et leur situation au profit du « champ de forces du collectif » :

Darum gehen wir von der Hauptfigur ja auch immer wieder weg, versuchen eine reflektive Ebene einzubauen mit Hilfe von dokumentarfilmartigen, aber künstlichen Interviews, Titel und Kommentaren, steigen um auf andere Figuren oder gar auf Gruppen⁴⁵

La dramaturgie de l' « interruption des processus » dont parlait Benjamin lecteur de Brecht, s'opère ici, comme le plus souvent au cinéma, par le biais du montage. Il interrompt le flux de l'action pour permettre des effets de « tableau », comme le disait encore Benjamin, mais elle permet - surtout par des intertitres qui découpent l'action représentée plus qu'ils ne servent

⁴⁴ Même s'il demeure intégré formellement à la diégèse, on peut y ajouter le plan rapproché fixe du protagoniste – comme interviewé par une voix hors champ – tirant, à la fin du film, les leçons du débrayage et du manque de solidarité entre ouvriers.

⁴⁵ Entretien avec Th. Kotulla in : Livret d'accompagnement de *Liebe Mutter*, p. 17.

A l'inverse, *Die Wollands* de M. Lücke et I. Kratisch rechercheront ouvertement un effet d'identification avec les figures ouvrières de l'écran. Les deux auteurs l'exprimeront dans des formulations qui peuvent paraître particulièrement datées et renvoyer à un versant plus traditionnel de la contre-culture cinématographique politique de l'époque : « Wir haben uns hauptsächlich darum bemüht, den Unterhaltungswert zu erhöhen in der Form, dass sich der Zuschauer mit der Hauptfigur Horst Wolland identifizieren kann und soll. » (Cité in: *Berlin. Aussen und Innen*, hrsg. von Uta BERG-GANSCHOW, Stiftung deutscher Kinemathek, Berlin, 1984, p. 107).

tout prêts ses signifiés au spectateur - de remplacer la « Spannung auf den Ausgang » par une « Spannung auf den Gang » : la démarche et pas l'issue, comme le voulait le Brecht des *Anmerkungen zu Mahagonny* en 1930. L'exemple le plus patent se trouve au tout début de *Liebe Mutter* : après la première séquence diégétique d'exposition, le film sort immédiatement de la diégèse et propose une séquence intermédiaire de photogrammes de plans ultérieurs, séquence-prolepse qui résume l'action du film en utilisant une sorte de poème didactique en diptyque comme commentaire-off.

Schneeglöckchen blühen im September commence *in medias res* – le générique est en train de défiler - par un plan de petit ensemble d'atelier d'usine en profondeur de champ où des chefs d'équipes chronomètrent les opérations de travail aux pièces. Dans cette séquence initiale, Ziewer introduit des éléments de dramatisation habituels au discours filmique traditionnel : travelling avant (zoom) sur un chronomètre en gros plan/ « partez » (« los ») du chef d'équipe en voix hors champ / gros plan d'un ouvrier-soudeur casqué (il y en aura beaucoup d'autres dans cette première séquence plus centrée que dans les autres films sur l'ouvrier et sa machine) tandis que retentissent en « musique de fosse »⁴⁶ les notes de guitare rythmées du groupe de polit-rock berlinois *Lokomotive Kreuzberg*. Ces premières images assez brèves pointent la problématique annoncée par le premier intertitre : « Ein Mann soll eingespart werden ». Cette problématique, moteur dramaturgique d'une action focalisée sur un espace de lutte qui va progressivement s'élargir et se mettre en mouvement, est simple : ou bien l'ouvrier défaillant est remplacé ou bien on augmente significativement le salaire à la pièce de l'équipe soumise à une intensification des tâches. C'est l'une des thématiques de lutte centrales de ces années-là, surtout dans le discours des « établis » ou celui des tracts étudiants : celle de l'accélération des cadences dans le travail aux pièces mais qui ne sont pas montrées ici comme « infernales » qu'un montage rapide de plans resserrés ou de gros plans de mains et de visages aurait suffit à illustrer. Cette thématique fait resurgir une question fondamentale depuis Marx : quel est le juste prix du travail ouvrier dans un système économique reposant sur l'extraction de sa « plus-value » ou « survaleur » (« Mehrwert »)? La problématique de départ va être, par blocs narratifs successifs, élargie à ce qui en fut le contexte obligé : les délocalisations de production, la fermeture de secteurs jugés non rentables. Nous verrons qu'elle sera l'occasion d'une séquence centrale de collision de la parole ouvrière et de la parole directoriale.

Plus que dans les deux autres films de la trilogie, la dramaturgie de *Schneeglöckchen* et le statut des personnages à l'image obéissent à un principe général de décentrement et de dispersion que Ziewer décrivait ainsi dans des « Notes sur le film » intitulées « Héros et antihéros » et qui dénote en creux une volonté de se démarquer des représentations ouvrières du réalisme socialiste, encore dominantes dans la RDA des années 1970:

Die Struktur des gesamten Films folgt diesem Prinzip: Hauptpersonen geraten aus dem Blickfeld, Nebenpersonen setzen Haupthandlungen fort. Das Gefüge kollektiver Beziehungen und Aktionen treibt den Film voran. (...) Eine solche Reihung der Ereignisse spiegelt die grundlegende Erfahrung der Arbeiterbewegung wider, dass Geschichte nicht vom großen Einzelnen gemacht wird, sondern Ergebnis kollektiver Unternehmung ist [...] Eine Handlung, die sich aus vielen Ereignissen zusammensetzt, ist wenig geeignet, durchgängige Identifikationsfiguren hervorzubringen. Der Zuschauer kann sich nicht mehr in einzelne « Helden » hineinversetzen, wenn seine Aufmerksamkeit vom Zusammenspiel der vielen beansprucht wird. (...) Menschen sind nicht in eindeutigen, widerspruchsfreien Bildern realistisch zu beschreiben. Sie zerfallen in eine Vielzahl von gegenläufigen Bestrebungen und Haltungen⁴⁷.

⁴⁶ « Par opposition à la musique d'écran, la musique de fosse (dite aussi 'musique non diégétique') est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrés à l'écran » (Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2003 p. 423).

⁴⁷ Livret d'accompagnement du DVD, p. 10-11.

Ce choix de structuration permet de donner une force particulière – même si on peut en trouver l'imagerie nettement moins travaillée que par exemple dans les films d'Eisenstein – aux remembrements visuels du collectif. Ainsi *Schneeglöckchen* comporte la seule séquence qu'on pourrait dire « triomphaliste » des trois films, le débrayage des ateliers qui met en mouvement à la fois l'usine et la caméra : panoramiques et travellings cadrent et recadrent les ouvriers, qui déboulent littéralement à travers les ateliers ou à l'extérieur des bâtiments, avant de les filmer en plan général et en plongée atteignant les bureaux de la direction. La victoire obtenue par une augmentation de salaire horaire, qui paraît dérisoire à plusieurs, est l'occasion d'un repositionnement politique sur une question *a priori* sociale. Il s'opère par le biais d'un intertitre (« es geht um mehr als um 15 Pf ») qui amène, dans un dialogue de réunion d'atelier, une remarque dénuée de toute emphase (« wir brauchen eine Revolution ») et qui ne semble ici connoter aucun « grand récit ». C'est aussi par la musique que le film va mettre en scène les deux états de la conscience ouvrière, entre réformisme et révolution : le premier est un indice culturel, bien dans la tradition de *Kuhle Wampe*, de la compatibilité du progressisme dans la lutte et de goûts artistiques issus de la culture petite bourgeoise dominante. Après leur victoire, les ouvriers reprennent la rengaine que l'on avait entendue lors d'une séquence d'anniversaire du second protagoniste : « So ein Tag, so wunderschön wie heute ». Puis le film en présente un quelque sorte l'antidote par l'utilisation de la musique de fosse : contrairement à *Liebe Mutter*, où la musique est peu présente, *Schneeglöckchen* fait entendre plusieurs fois hors diégèse plusieurs songs de *Lokomotive Kreuzberg* qui, dans la tradition de Brecht et d'Eisler, accompagnent et commentent en contrepoint ce que ne montrent que très partiellement les plans. Ils distancient donc l'image, la relancent où la complètent puisque elle est alors vidée de dialogues. « Pourquoi les songs du film de pourraient-ils commenter l'action d'un point de vue extérieure ou prendre position de manière provocatrice ? »⁴⁸. Une scène feutrée et policée de vente de sites industriels est, de ce point de vue, particulièrement significative : tandis que la caméra filme des personnages muets dans un décor luxueux de salle de réunion patronale, se concentrant sur des visages compassés et des mains soignées qui signent des documents circulant dans des maroquins, la musique et les voix investissent les images qu'elles commentent avec une ironie critique qui est autant perceptible dans l'instrumentation que dans le texte chanté. C'est donc ici la musique et ses paroles, dans leur articulation avec les images, qui contribuent à faire du film un espace images-sons de critique politique.

L'« épilogue » – avec la polysémie du « Nachspiel » allemand - est une séquence de fête de la victoire ouvrière, interrompue par une scène de critique violente d'un non gréviste qui reprend la thématique de la désunion ouvrière, souvent montrée dans les trois films, là où on attendrait une unité même temporaire, au moins au plan des affects, après une action victorieuse : le film se termine, en rupture significative avec les plans de liesse précédents, par un plan général latéral fixe de têtes baissées avec arrêt sur l'image.

En 2007, Ziewer jette un regard empreint d'une sorte d'irritation désabusée sur son film, qui mesure l'évolution à la fois technique, idéologique et politique de la RFA et file après coup la métaphore des « perce-neiges qui fleurissent en septembre ». Il y voit moins un document d'époque que la « promesse d'une autre vie possible », l'imagerie abrupte d'une « utopie cachée », la trace de « désirs et de volontés violentes »⁴⁹ mais il en retient peut-être surtout une force de la parole ouvrière de classe, à la fois éruptive et maîtrisée, que met en scène, avec une véhémence du son plus que des images, une séquence centrale de réunion-affrontement entre ouvriers et direction. La caméra utilise la force verbale impressionnante de

⁴⁸ « Warum sollten auch nicht die Filmsongs von einem Standpunkt außerhalb der Handlung das Geschehen kommentieren oder provozierend Stellungnahmen vorwegnehmen ? » (« Auto-présentation » du groupe, in : Livret d'accompagnement du DVD, p. 13).

⁴⁹ « 'Arbeiterfilm' – Ein Blick in die Vergangenheit », *ibid.*, p. 17.

deux ou trois acteurs ouvriers non professionnels pour manifester à quel point elle est antagonique à la violence verbale policée des représentants du patronat dont la voix, comme le discours qu'elle porte, ne connaît, elle, aucun soubresaut. Donnée à entendre dans toute la force locutionnaire de sa vocalité, cette parole déploie, peut-être autant que son discours, toute la tonalité de la lutte des classes, terme sinon quasi absent du film.

C'est là que pourrait résider cette « utopie cachée » du film :

Sie offenbart sich in den Laiendarstellern, in der subversiven Kraft, mit der sie mit den Texten 'umgehen', die ihnen als Filmdialoge zwar fremd sind, die sie sich aber vor der Kamera in einer Weise aneignen, dass dem zuhörenden Zuschauer aufgeht: Sie haben wirklich das Wort ergriffen – in ihrer eigenen Sache

Ce qui se révèle après coup à Ziewer, ce qui demeure peut-être de plus intact dans son film, c'est cette force de la parole ouvrière – présente dans les trois films mais plus particulièrement dans celui-ci – qui, si elle ne se dissocie pas de l'image quand elle l'emplit de bruit et de fureur en voix in⁵⁰, la recouvre en partie, faisant du spectateur essentiellement un « spectateur écoutant ».

Se révèle aussi, plus que dans les deux autres films, un recentrage la présence physique de la classe ouvrière dans l'usine : par une sorte de « rédemption de (sa) réalité physique », chère à Kracauer⁵¹, les images et les dialogues incarnent cette présence dans un présent des luttes qui n'est plus surdéterminé par des « grands récits » mettant en scène et en discours, dans l'orbe marxiste revivifiée par le mouvement de 68, une « mission historique » de classe et un ancrage dans la « révolution prolétarienne mondiale ». Il s'agit d'un résultat immédiat sur des bases étroitement existentielles - augmentation de salaire ou non licenciement - que le mouvement étudiant a pu considérer comme étroitement corporatiste et que les films de Ziewer replacent obstinément au centre de la lutte ouvrière, suspendant, le temps du film, la dichotomie très discutée dans les années 1970 entre réforme et révolution.

Der aufrechte Gang, tourné deux ans après *Schneeglöckchen*, semble se détourner à la fois de Berlin – l'action se passe dans une ville industrielle de la région de Rhénanie du nord-Westphalie – et surtout de la mise en images très dense de la situation des ouvriers d'usine dans leur travail et dans leurs luttes intra muros. L'usine est ici un topographie dont les significations se constituent en extériorité: elle revient ainsi en leitmotiv dans un plan général qui lui confère une présence lointaine et emblématique (ce sera le dernier plan du film) – grosse bête faite de métal et de cheminées fumantes avec des prés verts en premier plan – ou est filmée du dehors : dans les scènes de piquet de grève, dans les discussions familiales ou syndicales, des inserts de presse ou des communiqués de radio. Les luttes dans l'usine ne sont ainsi signifiées que dans certains dialogues *extra muros* ou par cette présence, également *extra muros*, des piquets de grève à la porte de l'usine.

Le protagoniste ouvrier est lui aussi mis en scène dans le délaissement du quotidien de l'usine, imposé par la grève, qui détermine d'emblée le découpage dramaturgique du film : scènes d'appartement, de caravane de camping, de petits actes quotidiens dans un quartier peu arpenté en semaine, scènes de déambulations sans but précis qui conduisent souvent au portail de l'usine verrouillé par les piquets de grève auxquels protagoniste ne participe pas. Une seule séquence cadre sa présence d'abord solitaire dans un atelier déserté par les grévistes afin d'assurer la surveillance de l'outil de travail, avant qu'un duo de journalistes guidé par un

⁵⁰ Les films mettent aussi en scène le fait que la force des voix est due, pour partie, au combat quotidien contre le bruit des machines qui rendent souvent impossible toute communication dans les ateliers: « In den ersten Tagen war es für mich unmöglich, aus den Geräuschen der arbeitenden Maschinen die Einzelstimmen herauszuhören und die verschiedenen Arbeitsvorgänge, die zu jedem Geräusch gehören, in ihrer Abfolge zu begreifen » (P. SCHNEIDER, « Die Frauen bei Bosch », *op. cit.*, p. 91).

⁵¹ Cf. n. 27.

contremaître donne à Ziewer l'occasion de brocarder les manipulations d'un reportage-photo dans le style des médias dominants : l'interview tronqué et falsifié, servant littéralement de « légende » à une photo mensongère, paraît dans la presse locale et est lu par la famille comme par les collègues de travail qui l'épinglent au panneau d'affichage syndical. On peut y voir le substitut symbolique de la « presse Springer », objet favori des campagnes protestataires depuis 1967 et le « Springer-Tribunal » de février 1968. Cette séquence est, plus largement, une mise en creux ciné-poétologique de ce que le travail de cinéaste de Ziewer sur l'image ouvrière doit rectifier : un asynchronisme manipulateur de l'image et du son qui vide la première de son sens.

Il ne faudrait cependant pas rapporter l'absence visuelle du travail aux machines et des révoltes des ateliers, qui avaient investi les plans des deux premiers films, à un effet d'éloignement chronologique des images fictionnelles par rapport au réel des grèves de 1969-70 qu'elles transcrivaient, ni à un effet d'éloignement idéologique du monde ouvrier et de ses revendications jugées trop corporatistes et réformistes. Même si on peut voir un effet d'après coup de ce second éloignement dans la dramaturgie de l'échec ouvrier du film, les dernières séquences montrent certes cet échec dans ses contradictions et ses ambivalences mais surtout dans l'émergence de nouvelles figurations du progressisme que 68 n'avait qu'esquissées. Elles donnent à la fois à voir, dans les attitudes corporelles et les dialogues, une sorte de « glaciation » sociale, pour employer un topos récurrent du cinéma plus tardif de Michael Haneke qui ne le liera pas au monde de l'usine, mais aussi des ouvertures sur un possible dégel: les plans moyens ou rapprochés de piquets de grève figés et peu loquaces - sur fond de musique de fosse aux lentes stridences (eislériennes) de clarinette - vont ainsi faire place à un plan moyen en travelling qui met la caméra en mouvement. Ils est significatif que celui-ci soit immédiatement consécutif à un échange verbal entre l'interprète de la direction et les travailleurs turcs rigolards du piquet de grève, en contraste saisissant avec la « sinistrose » qui semble s'emparer de leurs collègues allemands et en contraste encore plus saisissant avec le discours ouvertement raciste d'un ouvrier allemand quand les Turcs sont les seuls à s'opposer aux sommations de la direction, le poing levé. Si la reprise du travail est filmée comme levée patronale et policière de la barrière verrouillée par les grévistes, désormais impuissants, qu'on imagine – la caméra ne le montre pas – reprendre le chemin des ateliers en traînant des pieds, le signifié ultime du film, dans son plan terminal, dénote une sorte de dépassement possible des signifiés de l'image par ceux du texte qui peuvent néanmoins apparaître comme un mot de la fin rhétorique: incrusté dans le plan général-leitmotiv de l'usine fumante, que l'on lit désormais comme refermée sur les grévistes défaits, un sous-titre mentionne à la fois la reprise du travail et le maintien de leurs revendications.

La présence-absence de l'usine dans *Der aufrechte Gang* inaugure un changement de perspective : le regard sur le monde ouvrier se déplace vers la sphère privée et le couple des protagonistes principaux présenté dans un différentiel de classe inhabituel : mari ouvrier / femme appelée à diriger une succursale de boulangerie. Cette « contradiction secondaire », selon le vocabulaire maoïste en vigueur à l'époque, est toujours référée à ce qui demeure la contradiction principale, celle entre capital et travail. En privilégiant les conflits sur le budget familial, sur l'hostilité à peine larvée de la famille parentale petite-bourgeoise du personnage principal envers les ouvriers d'usine, sur la possibilité pour la femme d'intégrer cette classe et d'améliorer ainsi une situation financière familiale plus que tendue, la dramaturgie du film met ainsi cette sphère privée en permanence en résonance avec la grève à l'usine que le protagoniste principal critique tout en s'en tenant éloigné. Les conflits de la première apparaissent comme surdéterminés par une situation matérielle générée par la seconde, qui exige d'investir davantage dans le travail (équipes pour le mari – responsabilité de filiale pour la femme) au détriment du couple et de la famille.

La sphère privée n'est donc pas un espace référentiel à une topographie du chez soi. La deuxième séquence du film montre le protagoniste gréviste chez lui, assistant au petit matin à la dispute (hors champ) de ses enfants sans dire un mot, lisant le journal ou mettant un disque: la caméra se focalise sur des gestes lents, littéralement dés-œuvrés, inhabituels à cette heure sinon dévolue au travail de l'usine. De longs plans rapprochés ou américains cadrent un personnage qui semble tourner en rond dans une cage, incapable d'habiter réellement ce chez soi qui apparaît d'abord comme un lieu de non travail.

Plus que dans les deux autres films, ce type de séquence a une fonction sous-textuelle importante par rapport aux fragments de discours politiques ou infra-politiques individuels qui constituent la polyphonie de l'action principale: le mouvement de grève. Tout comme celle de la fête d'anniversaire conflictuelle qui rassemble les versants ouvriers et artisans d'une famille que tout divise, à l'exception d'un habitus petit bourgeois qui semble commun à tous.

Il n'est pas inutile de confronter cette sous-textualité signifiante à la lecture projective que put proposer un Rudi Dutschke dans sa critique (positive) du film à sa sortie, parue dans *Konkret*, l'un des magazines les plus lus par la gauche et l'extrême-gauche. Interrogeant le titre de Ziewer, il le rapproche des idées et des formules de Marx, mais surtout d'Ernst Bloch, qui était son ami: adopter la « station debout », c'est refuser de se laisser règlementer et opprimer par la seconde nature capitaliste (ou « staatskapitalistisch », dit Dutschke qui venait de RDA) de l'organisation sociale, y compris par son versant apparemment le plus démocratique, celui de l'organisation sociale du travail par la cogestion (« Mitbestimmung ») que Dutschke propose de remplacer par autogestion (« Selbstverwaltung »), mot-clé du communisme libertaire, afin de remettre debout la classe ouvrière. Il fait subir une torsion idéologique certaine au discours des images du film – Dutschke ne parle d'ailleurs que de leurs significés les plus perceptibles –, dans le sens d'un communisme utopique que défendra Bloch après Marx en parlant de : « Selbstverwaltung, der aufrechte Gang der Assoziation der Produzenten »⁵².

Ce sont des significés qui sont injectés de l'extérieur, de l'idéologie libertaire dominante du mouvement de 68, dans des images dont le discours est plus centré sur le « redressement » moral et idéologique du couple et un changement de paradigme des figures de la lutte, pas seulement ouvrière, surtout dans la scène finale qui donne le rôle (infra)politique principal à la femme du protagoniste. La douceur conjugée de son visage et de sa voix investit paisiblement tout le champ, refoulant passagèrement hors champ le visage replié sur ses frustrations de son mari, avant que la caméra ne panoramique en gros plans sur l'un et l'autre des visages puis ne reconstitue le couple en gros plan sur fond rémanent de cette parole de femme que va bientôt exhausser le cinéma féministe. Comme si le dernier film de la trilogie suggérait, par l'image autant que par le son, que ces voix de femmes-là avaient vocation à faire entendre une tonalité différente des antagonismes entre capital et travail et à préparer la relève, dans la contre culture 68, de la domination souvent tonitruante et exclusive de la parole masculine, celle de *Liebe Mutter* et de *Schneeglöckchen*. Nouveau visage, nouvelle voix mais aussi regard nouveau sur les luttes ouvrières par une « femme douce » qui, après avoir rejoint son mari lors de l'ultime piquet de grève levé par l'intervention policière, souligne sans hausser le ton les « lacunes » dans sa perception de la fin de la grève : là où il ne semble voir que les lignes de front les plus agressives des actions ouvrières, elle énumère toutes ces mini-actions inorganisées de résistance qui peuvent être lues comme des signes subliminaux de victoires futures: des ouvriers Turcs qui refusent de reprendre le travail et s'assoient par terre, dans un « sit-out » qui à la fois démarque et interpelle les « sit in »

⁵² Cf. Livret d'accompagnement, p. 11.

étudiants - un chauffeur routier qui refuse de forcer le barrage du piquet de grève - des policiers honteux d'avoir à réprimer les ouvriers⁵³.

Le discours décalé des paroles et des visages est commenté en contrepoint par la musique de fosse. Le compositeur dira d'elle, qu'avec l'assentiment de Ziewer qui avait pourtant initialement prévu une fin pessimiste, elle devait signifier la prise en compte du point de vue féminin et souligner que « le dernier mot n'avait pas été dit », ce qu'elle connote par des petites notes égrenées sur un rythme lent mais soutenu, sans triomphalisme « cuivré ». La dernière réplique (féminine) du film, dans son abstraction signifiante répétée deux fois, signale un « dernier mot », semble fortement relativiser le bien fondé de l'ensemble des revendications et des luttes thématiques et mises en images dans les trois films en énonçant, le regard tourné vers un hors champ indéterminé, un manque innommé de l'existence ouvrière : « Es reicht nicht aus ». Une scène-prolepse en très long plan fixe du couple enlacé, effondré dans son appartement, avait déjà mis dans la bouche de la protagoniste féminine quelques remarques en ce sens : dans les revendications ouvrières, il y aurait davantage que la seule exigence salariale censée permettre de réaliser par exemple les rêves de voiture de son mari (« es geht um mehr... »).

Le cinéma de la contre-culture cinématographique ouvrière de 1975 pourrait ainsi rejoindre par une image, qui pourrait ressortir à une inter-iconicité contre culturelle, le dernier plan dialogué de *Kuhle Wampe*. Là aussi, il y avait un visage de femme en gros plan qui, lui, regardait la caméra. À la question d'un petit-bourgeois réactionnaire demandant dans le métro : « Qui va changer le monde ? », ce visage-emblème répondait tout bonnement : « ceux à qui il ne plaît pas ».

Ces répliques apparemment « sans réplique », ces contre-paroles de la fin de *Kuhle Wampe* et de *Der aufrechte Gang* ne sont d'aucun métadiscours sur l'état du monde. Elles énoncent simplement un même désir intellectuel de la représentation de l'état subjectif d'un peuple d'ouvriers et d'ouvrières qui, à quatre décennies de distance, n'ont pas désappris à se « tenir debout ».

On pourrait dire en conclusion que la contre-culture cinématographique inscrite dans les films documentaires ou fictionnels réalisés par les étudiants des débuts de la DFFB présente des spécificités structurelles qui permettent de la définir un « contre-cinéma » : « Counter-Cinema » (opposé à un « Art Cinema » ?) qui serait ainsi l'un des deux grands pôles du discours filmique des années 1960⁵⁴. Mais, chez un C. Ziewer, politisation des images de la réalité sociale entre document et fiction, référence aux films soviétiques des années 1920 et influence des théories brechtiennes de la représentation vont de pair avec la volonté de promouvoir de nouveaux objets et surtout de nouveaux sujets de la représentation du réel social : en mettant au centre de celle-ci l'ouvrier dans l'usine, entrecroisant son image-cinéma avec celles de travailleurs immigrés et de femmes, Ziewer dessine, dans le champ symbolique de la caméra, une extension de l'espace public oppositionnel qu'avaient dessiné les idées et les actions du mouvement étudiant de 68.

⁵³ La montée en présence de la protagoniste féminine et des travailleurs immigrés, dans les plans et les dialogues à la fin du film, est l'indice du recadrage du discours politique général de la contestation des années 1970, avec l'apparition des immigrés et les femmes dans l'espace public oppositionnel dont fut ainsi renouvelée la contre culture politique.

⁵⁴ Je renvoie ici à la contribution de Thomas CHRISTEN, « Die Entwicklung der Filmsprache in den 1960er Jahren. Offene Enden, erzählerische Lücken, Selbstthematizierung, Zufallsprinzip » in M. KLIMKE, J. SCHARLOTH, *Handbuch 1968, op. cit.*, p. 187 et 193.

Art. publié in : *Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours* (art. réunis par Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi), *Cahiers d'études germaniques* 64, 2013.