

ART ET POLITIQUE : LE (NOUVEAU) CINEMA ALLEMAND

par Hélène PUISEUX

Les films que les média groupent sous le vocable « nouveau cinéma allemand » sont longtemps restés connus, en France, du seul public de la Cinémathèque française. Entre 1965 et 1971 ou 72, son directeur Henri Langlois était le seul à accueillir les longs et courts métrages de parfaits inconnus qui s'appelaient Alexander Kluge, R. W. Fassbinder, W. Herzog, J. M. Straub ou W. Schroeter. Il y avait, dans ces œuvres disparates — depuis les poèmes cinématographiques maniéristes de W. Schroeter aux documentaires de Syberberg en passant par les tableaux réalistes de la petite bourgeoisie de Fassbinder — une exigence, une originalité, qui faisaient que nous, public de la Cinémathèque, nous ne manquions jamais un film RFA de l'année, même sans sous-titre, même aux séances de minuit.

Au début des années 70, des salles d'art et d'essai se sont risqu  es à programmer ces auteurs réputés difficiles, et à leur suite, un peu partout en France, des « semaines » ou des « Festivals » du « nouveau cinéma allemand » s'organisent dans les maisons de la Culture ou les salles indépendantes. Enfin, brusquement, c'est la consécration internationale : la Palme d'Or du Festival de Cannes 1979 a couronné *Die Blechtrommel* de Volker Schlöndorff, adapté d'une partie du roman de G. Grass. A présent, les distributeurs misent sur ceux qu'ils ont ignorés pendant 15 ans : *Die Ehe der Maria Braun* (R. W. Fassbinder) a été l'un des grands succès cinématographiques de 1980 et dans la même semaine d'avril 1981, on a pu voir à Paris *Lili Marleen* (Fassbinder) et *Deutschland, bleiche Mutter* (Helma Sanders) tandis que des films allemands sont programmés chaque jour dans une salle du 12^e arrondissement depuis un an ou plus. La *Revue d'Allemagne* ouvrant ses colonnes au 7^e art, j'aimerais y faire un très rapide point sur le « nouveau cinéma allemand » en 1981, avant de présenter, à travers trois films récents, deux approches, deux regards allemands, Fassbinder et H. Sanders, sur un même thème : des individus dans la période 1930-1950, en Allemagne.

I. Le « nouveau cinéma allemand »

Le 28 février 1962, 26 cinéastes, pour la plupart auteurs de courts-métrages, rédigent un texte, qui passe à la postérité sous le nom de Manifeste d'Oberhausen, texte d'où est issue l'expression « nouveau cinéma allemand » : « Wir müssen den neuen deutschen Spielfilm schaffen (...) Der alte Film ist tot, wir glauben an den neuen. »

Le groupe d'Oberhausen faisait le projet — le pari — de renouveler les bases économiques du cinéma allemand d'après-guerre, qui avait été une construction très américanisée, vouée à des productions de séries, films pornos, films d'espionnage, et *Heimat* films (qui culmineront avec les « Sissi »), images faciles, stéréotypées, dénuées de toute critique ou remise en cause de l'organisation sociale. Le projet annonçait la création de structures collectives de production et de distribution, dans la foulée des communautés de tous ordres qui ont marqué les années 60. De cette indépendance économique, devait naturellement découler l'indépendance d'esprit, choix des sujets, traitement des problèmes. Les réalités financières ont en grande partie renvoyé les propositions économiques du groupe d'Oberhausen dans le domaine de l'utopie : les réalisateurs signataires du manifeste et ceux qui se sont agrégés à eux au cours des années, font appel aux subventions fournies par les commissions d'aide fédérales et les chaînes de télévision : environ 70 % du financement est ainsi assuré. Le choix de leurs sujets — scénarios originaux, ou puisés dans la littérature, l'histoire, le monde actuel et ses faits divers, rapports sociaux, marginalités politiques ou sexuelles, banalités du quotidien, guerres, terrorismes etc. — sont, en principe, libres ; mais les interviews que les réalisateurs ont accordés ces dernières années montrent que malgré leur succès et l'élargissement de leur audience, ils ne sont pas à l'abri des difficultés, des refus de financement et des bâtons dans les roues de toute sorte : ainsi R. W. Fassbinder n'a pas pu tourner l'épisode d'un feuilleton télévisé où il montrait les syndicats comme des partenaires du patronat et du gouvernement, pas plus qu'il n'a obtenu de financement pour réaliser son scénario tiré du roman de Gustav Freytag, *Soll und Haben*, sur la naissance de l'antisémitisme en Allemagne (1) ; de même, V. Schlöndorff, en plein tournage de *Die Blechtrommel* a été l'objet de tracasseries policières (2).

1. « Entretiens avec R. W. Fassbinder », in *Cahiers du Cinéma*, n° 322, avril 1981, p. 16.

2. W. SCHLÖNDORFF, *Die Blechtrommel, Tagebuch einer Verfilmung*, 1979.

Près de 20 ans après le Manifeste d'Oberhausen, le nom fourre-tout de « nouveau cinéma allemand » groupe à présent des auteurs appartenant à plusieurs générations, hommes et femmes nés avant la guerre, pendant la guerre, après la guerre : parmi les plus connus hors d'Allemagne, citons, pêle-mêle, et en regrettant de devoir être incomplète, W. Schroeter, V. Schlöndorff, Alexander Kluge, Peter Fleischmann, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Uwe Brandner, Michael Fengler, R. W. Fassbinder, Peter Lilienthal, H. Reidemeister, Helma Sanders, Reinhardt Hauff, M. von Trotha, Werner Herzog, Wim Wenders, Ulli Lommel etc. Avec leurs sensibilités propres, leurs techniques différentes, leurs styles et leur évolution personnelle au cours de 5, 10 ou 15 ans de travail, ils construisent le nouveau cinéma allemand, sorte d'édifice baroque où jouent les tensions personnelles, les événements nationaux ou internationaux ; d'un terme né en 1962, ils font une réalité qui naît chaque jour sous nos yeux. Cette étiquette, collective et vague, puisqu'elle n'était pleine que de projets, la voilà qui désigne maintenant des œuvres qui se veulent, qui sont, des outils de réflexion, qui provoquent des interrogations sur les problèmes fondamentaux, la peur, la violence, l'amour, la vie, la mort. Les films allemands actuels requièrent et obtiennent une attention, une adhésion capable de critique, à chaque image, à chaque élément de la bande sonore.

Les cinéastes, dans le monde entier, entretiennent la jungle de la mémoire et de l'imaginaire des peuples : ils y cadrent, découpent, éclairent, montent ; travellings sur l'histoire, panoramiques sur le présent, fictions ou documents du « réel » travaillent, comme les historiens, comme les journalistes, mais avec d'autres outils, d'autres méthodes — et pas toujours de méthode — à une composition de l'histoire. A cette constitution de la pensée et de la mémoire, les « nouveaux » cinéastes allemands s'adonnent *très consciemment* : c'est cette conscience, qu'il n'y a pas d'un côté le spectacle et de l'autre la société et l'histoire, qui crée sans doute le plus sûrement l'unité du groupe d'Oberhausen.

R. W. Fassbinder, dans un récent interview paru dans les *Cahiers du Cinéma* et diffusé à la télévision française⁽³⁾, refuse l'adjectif « nouveau » : « Il n'y a pas de nouveau cinéma allemand, il y a un cinéma allemand qui doit d'abord se définir à partir de la conscience qu'il commence peut-être à avoir de lui-même. C'est alors que peut-être on peut savoir quel rôle on joue dans ce contexte global... Un film qui est

3. Cf. Note 1. L'entretien a été transmis sur A 2 le 27 avril 1981.

réellement allemand, sans briguer à une certaine universalité, apporte sûrement plus à d'autres nations, du moins aux nations politiquement semblables, qu'un film en apparence international. »

Je crois qu'il faut suivre Fassbinder, laisser tomber ce vieux mot « nouveau » et se pencher sur le cinéma allemand, le cinéma fait en Allemagne. Cela signifie qu'il faudra bien prendre en compte, aussi, le « vieux » cinéma allemand, celui que le Manifeste d'Oberhausen enterrait (« Papas Kino ist tot »), pornos et *Heimat films*, bref toutes les images d'Allemagne, intelligentes ou non, plaisantes ou non, conscientes ou non.

Pour l'instant présent, suivons-le, ce R. W. Fassbinder, non seulement dans ses déclarations, mais dans ses films. Né en 1946, mort subitement en juin 1982, réalisateur de plus de trente films, metteur en scène et auteur de théâtre, il a, en 1981, achevé coup sur coup quinze heures de feuilleton télévisé, *Berlin Alexanderplatz*, et *Lili Marleen*, qui s'inscrit dans une réflexion sur l'Allemagne dans la deuxième Guerre mondiale, à la suite de *Die Ehe der Maria Braun* (1979). Nous suivrons aussi Helma Sanders, née en 1942, qui nous présente sa propre enfance et la vie de ses parents entre 1938 et 1947, tournée en 1976 et sortie en France en 1981 seulement, dans la foulée du succès des autres films allemands : trois variations sur un même thème, comment vivait-on, comment survivait-on en Allemagne pendant le régime nazi, la guerre et l'immédiat après-guerre ?

II. Variations sur un thème

R. W. Fassbinder : « J'ai un sujet et j'essaye de raconter différentes histoires autour de ce sujet, je tente en quelque sorte de l'encercler, afin que le public prenne conscience de certaines choses concernant le pays dans lequel il vit » (4).

Die Ehe der Maria Braun (5)

Maria épouse Hermann Braun en pleins bombardements. Hermann rejoint aussitôt le front ; porté disparu, il ne revient que le temps de

4. Cf. *Cahiers du cinéma*, n° 322, op. cit.

5. *Die Ehe der Maria Braun*, R.F.A. 1979. Réalisation R. W. Fassbinder. Prod. Michael Fengler. Scénario : Peter Marthesheim et Pia Froehlich d'après le roman de Gerhardt Zwerenz. Dialogues de R. W. Fassbinder. Interprètes principaux : Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Gottfried John.

s'accuser (à la place de Maria) du meurtre de l'amant noir américain de sa femme, passe des années en prison, se cache ensuite à l'étranger (pour fuir Maria devenue femme d'affaires) et ne rentre que pour trouver la mort, avec elle, dans l'explosion (accident ? suicide ?) de leur belle maison neuve. Pendant cette longue absence, à cause de cette longue absence, Maria réussit une ascension sociale remarquable grâce à ses capacités et avec l'aide de son deuxième amant, un industriel d'origine française avec qui elle gère une usine de textile en Allemagne. Plusieurs fois au cours du film, Maria Braun se promène dans le seul immeuble de la ville qui reste démoli bien au-delà de l'armistice : c'est son ancienne école, et il est vrai que ce qu'elle y a appris, la tendresse, l'obéissance, l'amour de la patrie, le « Deutschland über alles », toutes ces valeurs qui l'avaient jetée dans les bras du soldat Hermann, n'ont plus cours pour elle et leur lieu d'enseignement est laissé symboliquement en ruines, mais non pas déblayé, ni effacé, édifice branlant, dangereux et présent. La réussite matérielle éclatante de Maria Braun, sa résistance entêtée aux difficultés nées de la guerre, la laissent cependant fragile, avec ses croyances et son idéal en ruines, qu'on visite les jours de cafard, avec son amour absent qui erre sur les champs de bataille ou dans les prisons fédérales. La mort lui saute à la figure le jour où elle croit enfin concilier passé nostalgique et présent triomphant.

Laminée entre deux identités, c'est ainsi qu'apparaît Maria Braun, allemande, qui n'a aménagé le présent que dans la mesure où elle espère y réinstaller le passé ; elle meurt du décalage qu'il y a entre son idéal — retrouver Hermann *comme* en 1943, comme si rien ne s'était passé — et l'épaisseur de la réalité de dix ans d'après-guerre.

Lili Marleen (6) : Wilki, en 1938, est chanteuse dans un café-concert de Zurich. La riche famille juive de son amant, Robert Mendelson, s'inquiète de la liaison de Robert avec une Allemande, car ils font partie d'un réseau d'aide aux juifs allemands, mais aussi (surtout ?) parce que cette Allemande n'est pas de leur milieu. Le père de Robert s'arrange pour qu'elle soit refoulée en Allemagne. Pleurs : Wilki ne s'intéresse qu'à son amour ; la politique, les juifs, les aryens, elle s'en moque. La guerre éclate, il faut bien vivre : on ne cherche pas à savoir comment vivre, quand il s'agit de survivre, dit-elle à peu près à Robert en le quittant.

6. *Lili Marleen*, R.F.A. 1981. Réalisation : R. W. Fassbinder. Producteur L. Waldleitner, E. Peri, Roxy Films Munich, Cip Film Berlin. Scénario : Manfred Purzer et R. W. Fassbinder d'après le roman *Der Himmel hat viele Farben* de Lale Andersen. Interprètes principaux : Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl-Heinz von Hassel.

Elle fait la connaissance de Henkel, petit ponte nazi de la *Reichskulturkammer*, qui la lance, et c'est la gloire foudroyante, grâce à une chanson nostalgique de la guerre de 1914 (*Lili Marleen*, écrite en 1916), qui a l'honneur de plaire à Hitler et à toute l'Allemagne, à toute l'Europe occupée. Idole des soldats, star du régime, Wilki n'hésite cependant pas à se compromettre avec la résistance intérieure allemande, pour les beaux yeux de Robert. En vain : quand elle le reverra, après la guerre, devenu à son tour musicien célèbre, marié, elle ne sera à ses yeux qu'un élément d'un passé tendre, un peu kitsch et périmé.

Au contraire de Maria Braun, Wilki n'a pas d'identité, elle n'est même pas sûre de son nom : « Robert m'appelle Wilki » ; c'est ainsi qu'elle se présente à M. Mendelson. De la Finlande à l'Afrique, elle n'est plus ensuite que « Lili Marleen », même si elle précise, à l'intention de Robert, « Ich *singe* Lili Marleen ». Et justement Lili Marleen, ce n'est rien qu'un fantasme né en 1916 et qui, orchestré, devient un mythe, une forme vide où chacun engouffre ses rêves, ses désespoirs, ses nostalgies. Forme disponible, pour Robert, pour le succès, pour la rencontre éclatante avec le Führer — que Fassbinder représente avec une superbe ironie par le vide éblouissant de la porte de la Chancellerie — Wilki ne se sent, ne se veut responsable de rien. A Robert qui lui reproche sa compromission avec le régime nazi, à Henkel qui trouve tout d'abord la chanson « morbide » et démobilisatrice, elle répond : « es ist nur ein Lied » ; elle refuse toute implication réfléchie dans les événements ; en croisant le nazisme, les camps, l'antisémitisme, elle les individualise, les sentimentalise, les fragmente, les ramène à sa propre hauteur et les transforme en accessoires de son roman d'amour. Le traitement des images de guerre par Fassbinder est à cet égard révélateur : il fait alterner les séquences des spectacles où Wilki chante au Sportpalast, avec grandes banderoles à croix gammées, devant des soldats impeccablement alignés, avec ce qu'on peut appeler des « images-types » de guerre, explosions, soldats dans les tranchées, mitrailleuses en batterie, une guerre déréalisée, un décor : c'est bien comme cela que la ressent Wilki. Sans identité, sans responsabilité, sans culpabilité, et sauvée par cela même : si Maria Braun meurt, Wilki, elle, à la fin du film, marche sur la place de Zurich, dans la nuit noire, vers d'autres désirs, d'autres amours, d'autres larmes, vers la vie.

Dans ces deux films, on retrouve les mêmes acteurs, et, surtout, Hanna Schygulla, qui est Maria Braun et Wilki. Son corps, son sourire, sa chaleur et sa beauté donnent à cette figure inversée, double et unique

comme une carte de reine de cœur, une crédibilité qui force l'identification : Maria Braun et Wilki, c'est vous, c'est moi, c'est nous, en 1945. Couleurs, costumes, musique, mélange de réalisme et de poésie, saupoudrée de kitsch dans *Lili Marleen*, tout concourt à faire d'abord voir et aimer ces deux femmes, les comprendre par une approche sensible. On ne réfléchit qu'après sur elles, au fait qu'elles sont aussi des figures-symboles de l'Allemagne, avec leurs problèmes d'identité et de responsabilité. Cette imbrication réussie entre individu et comportement national, entre chair et symbole, fait la séduction et la force de Fassbinder.

Les images du film d'Helma Sanders, *Deutschland, bleiche Mutter* (7), semblent issues du pinceau des réalistes des années 20. De Christian Schad, de Georg Schrimpf, de Georg Scholtz, Helma Sanders a la même froideur et la même distanciation pour montrer l'histoire de Lene et de Hans entre 1938 et 1947 : cette saisie volontairement froide et distanciée était sans doute la seule façon pour Helma Sanders, directement impliquée dans ce récit sur ses parents et elle, d'aborder une réalité passée qui tuerait littéralement si l'on en faisait une approche sentimentale ou sensible à la manière de Fassbinder. Le film reste cependant très oppressant et difficilement supportable. L'histoire est banale : mariés en 1938, sages et réservés (je les soupçonne de ne pas être inscrits au parti nazi comme leurs amis simplement parce que les nazis sont bruyants et voyants), Lene et Hans apprennent la déclaration de guerre dans leur maison bien rangée où ils vivent convenablement heureux, avec leur argenterie modeste, leur service à thé etc. Le drame commence. Lors des rares permissions de Hans, ils vivent, très mal, sans la comprendre, la fissure que la guerre a opérée dans leur couple : Hans, infantilisé par l'armée, éduqué à obéir et contraint de tuer, fut-ce en pleurant, ballotté de gare en gare, de front en front, réduit à n'être plus qu'un agent de la défaite, ne supporte pas de retrouver une Lene devenue, par force, autonome, minuscule rouage inécrasable de la population allemande de l'arrière, assumant sans mot dire, au milieu des alertes, des privations et des viols, sa survie et celle de leur petite fille. Lorsque la guerre cesse — une guerre représentée, ici, au rebours de *Lili Marleen*, par des documents d'actualité sur les ruines de Berlin — n'ayant pas la force, pas la réflexion voulue pour constater et achever leur séparation, ils s'enfoncent, à trois, dans une petite vie haineuse, résignée, paralysante (au sens propre pour Lene). « La guerre, en somme,

7. *Deutschland, bleiche Mutter*, R.F.A. 1976. Réalisation : Helma Sanders. Interprètes principaux : Eva Mattes, Ernst Jacobi, Elisabeth Stepanek, Angelika Thomas.

c'était tout ce qu'on ne comprenait pas », dit Céline⁽⁸⁾. Helma Sanders dit la même chose à travers les bouches muettes de Lene et de Hans. Ce film dur et désespérant, fait, d'une certaine façon, l'apologie de la guerre : malgré la violence et la peur, la guerre offre à Lene la seule période d'autonomie de sa vie, le seul temps où elle est à la fois efficace et aimante, vivante.

Que pensent-ils du nazisme, de la guerre, les lient-ils à leur propre malheur, Lene et Hans ? Muets et écrasés, sont-ils responsables ? Et de quoi ? et pourquoi ? En tous cas, ils sont condamnés, et lourdement.

III. « Was wären wir ohne diese Schuld ? »⁽⁹⁾

Trois femmes allemandes, pendant la guerre, et, en retrait, quelques hommes, soldats, résistants ou nazis, tous empêtrés dans des bribes d'éducation, des traditions, des croyances. Trois façons de s'inscrire individuellement dans un pays autour duquel s'ordonne, à cette époque, l'histoire du monde. Trois traversées de la guerre, en portant à bout de bras, comme des soldats leurs fusils en franchissant une rivière, un modèle de bonheur que le temps et l'histoire rouillent et condamnent. Trois variations sur le thème des années 1930-1950, qui s'ajoutent à une série de réalisations par lesquelles les cinéastes allemands ont entrepris de rompre le silence ou de rejeter les modèles manichéens qui ont prévalu dans les années 50, série commencée en 1965 par *Nicht versöhnt* de J. M. Straub, et qui culmine sans doute avec *Hitler, ein Film aus Deutschland*, de H. J. Syberberg⁽¹⁰⁾.

Il faut s'arrêter un instant sur ce film fleuve, sorti en France au printemps 78. Les films de Fassbinder et de H. Sanders prennent en effet leur valeur par rapport à cette œuvre majeure de Syberberg, comme autant de pièces au procès que veut être ce film.

Pour Syberberg, l'identification qui s'est faite entre Hitler et l'Allemagne entre 1933 et 1945, renforcée *a posteriori* par l'universelle

8. L. F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, coll. La Pléiade, Gallimard, p. 15.

9. H. J. SYBERBERG, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, éd. Rowohlt, coll. Das neue Buch, Reinbek b. Hamburg, 1978, p. 82 : il s'agit du texte du film du même nom réalisé par H. J. SYBERBERG, contenant une préface de l'auteur et de nombreux photogrammes du film.

10. H. J. SYBERBERG, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, R.F.A. 1978. Réalisation : H. J. Syberberg, Prod. Bernd Eichinger. Interprètes principaux : Heinz Schubert, Peter Kern, Hellmut Lange, Rainer von Artenfels, Martin Sperr, Peter Moland, Johannes Buzolski, Alfred Edel, Amelie Syberberg, Harry Baer, Peter Lürr, André Heller.

condamnation du nazisme, a engendré une énorme culpabilité collective et individuelle, et continue d'engluer le présent des individus allemands en les dotant d'une identité basée sur la faute, la mauvaise conscience et la honte mêlée de nostalgie. « Hitler is like us. Ein Teil von uns, in uns allen ? » (11) [...] « Ein Film für uns. Es geht um Krieg und Rassenvernichtung [...] es geht darum, den Weltschuldigen zu finden, und was wäre Hitler ohne uns ? [...] Aber auch, was wären wir ohne diese Schuld ? » (12).

Le « procès » fait par Syberberg dure sept heures et se présente comme un immense collage de sons (discours en voix off, musique, archives) et d'images (tableaux vivants, toiles peintes, théâtres et marionnettes, documents filmés) : le traitement de l'image, complètement novateur, les superpositions, les variétés des points de vue, rendent compte — superbement — de l'épaisseur et de l'irrationalité de l'imaginaire collectif allemand et de ses rencontres avec l'imaginaire et les actes des dirigeants nazis.

Le procès ne se termine pas par une condamnation : Hitler, figuré au début du film par un lion de peluche porté par une petite fille, est, quelques minutes avant la fin, jeté et repoussé du pied, puis finalement ramassé par cette même petite fille, avec une certaine compassion pour ce bouc-émissaire qu'on ne peut piétiner sans piétiner un coin de soi-même et qu'il faut bien admettre comme passé, comme son passé.

« Es geht um Tabus » (13), dit Syberberg dans son scénario. Filmer, reconstituer, tenter de comprendre, apparaît souvent comme connivence et fascination avec l'objet du film, le nazisme, la guerre et ses séquelles de responsabilité imposée et d'identité impossible : la critique allemande s'est montrée réticente à l'égard de *Lili Marleen*, des affiches du film ont été déchirées par endroits à Paris avant la projection ; le critique du *Nouvel Observateur* (14) accuse Fassbinder de « faire joujou avec un drame gigantesque » ; celui de *L'Histoire*, à la sortie du film de Syberberg, y voyait « un discours pour le moins ambigu » (15). Par contre, la condamnation des individus Lene, Hans et Maria Braun n'a suscité que des éloges : condamner serait-il plus facile que comprendre ?

Il me paraît cependant essentiel d'admettre l'ensemble des films de Fassbinder, H. Sanders et Syberberg, car tous font entrer dans l'histoire

11. *Hitler, ein Film...* Op. cit., p. 101.

12. Id., p. 82.

13. Id., p. 79.

14. M. MARDORE, « Le cinéma » in *Nouvel Observateur*, 12-19 avril 1981.

15. M. SINEUX, « Images » in *L'Histoire*, n° 6, nov. 1978, p. 103.

le « tremblé » de la vie des individus, qui sont rarement les représentants vigilants et sans faille tout armés d'une idéologie ou les ombres décalquées d'un pouvoir politique central. Refusant les modèles, les types, cette vision s'attache aux variantes, aux échecs, aux attitudes et à l'évolution de personnes humaines qui se glissent comme elles peuvent dans la vie, le flou, le diffus, les vieux mythes et les erreurs du quotidien, la course au plus pressé, chacun selon ses hiérarchies, le bricolage des nuits et des jours.

Pendant que ces lignes étaient sous presse, R. W. Fassbinder est mort. Il avait trente-six ans. Son avant-dernier film, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Ours d'or au Festival de Berlin 1982) vient de sortir à Paris et montre, à travers de superbes images en noir et blanc, les problèmes d'identité et de solitude d'une actrice de la UFA, en 1955. *Querelle de Brest*, d'après le roman de Jean Genêt, était en cours de montage et sortira sans doute à l'automne.

L'œuvre de Fassbinder est immense, et sa disparition à la fois nous peine et nous prive trop pour que l'on puisse, en quelques lignes, l'évoquer, sauf pour dire toute l'admiration qu'on peut porter à cet auteur brillant, profond, sentimental et agressif.

Revue d'Allemagne

Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

CONSEIL SCIENTIFIQUE

MM. Roger BAUER, professeur honoraire à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg.

François BILGER, professeur à l'Université Louis Pasteur de Strasbourg.

François-G. DREYFUS, professeur à l'Université des Sciences juridiques, politiques et sociales de Strasbourg, directeur du Centre d'Etudes germaniques et de l'Institut des Hautes Etudes européennes de Strasbourg.

Gonthier-Louis FINK, professeur à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg.

Alfred GROSSER, professeur à l'Institut d'Etudes politiques de Paris, directeur des études du Cycle supérieur d'Etudes politiques.

Pierre KOENIG, professeur à l'Université des Sciences juridiques, politiques, sociales et de technologie de Strasbourg.

Secrétaire de Rédaction : Mme U. MOUSSET, collaboratrice technique du C.N.R.S.

sommaire

LA SITUATION SOCIO-ECONOMIQUE EN RFA AU DEBUT DES ANNEES 80

A. LOSSER : Perspectives d'évolution économique à moyen terme de la République Fédérale d'Allemagne	402
J. LIOUVILLE : Les pouvoirs publics et la biotechnologie en RFA	413
R. KLINGELSCMITT : L'enjeu politique de l'énergie nucléaire	435
J. LIOUVILLE : La politique sociale en question	452
H. PUISEUX : Art et politique : le (nouveau) cinéma allemand	465
* * *	
H. MÉNUDIER : Chronique bibliographique	475
A. LOSSER : Bibliographie économique	505