

# Edgar Reitz

## Comment être encore un Allemand?

Heike Hurst

---

Number 21, December 1985, January 1986

Allemagne : les trajets culturels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20402ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

### ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

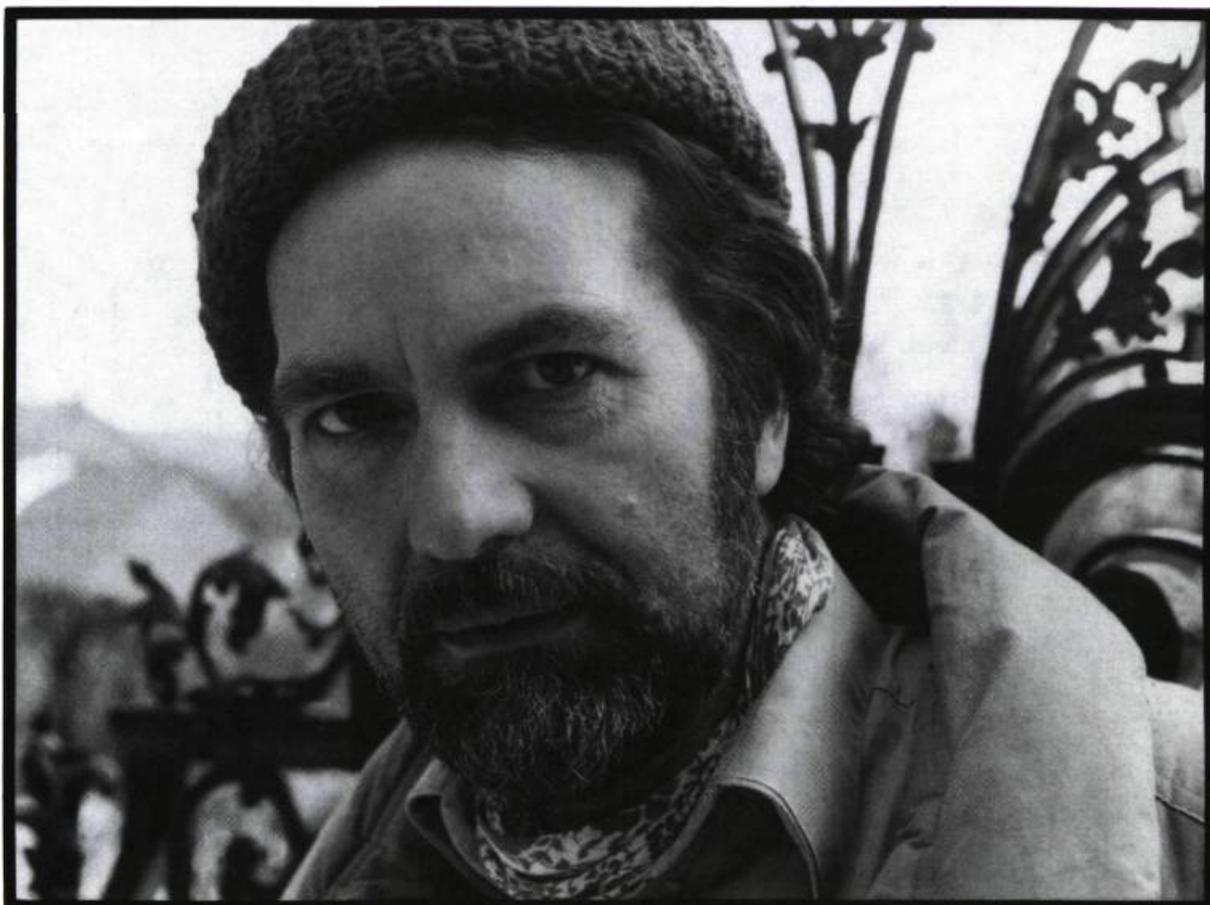
---

### Cite this document

Hurst, H. (1985). Edgar Reitz : comment être encore un Allemand? *Nuit blanche*, (21), 64–71.

# EDGAR REITZ

## Comment être encore un Allemand?



Edgar Reitz

**Par Heike Hurst** *Les Français se sentent, en général, porteurs d'une tradition culturelle liée à leurs origines. Les uns le vivent comme une chance, d'autres comme une fierté nationale. Les Allemands, par contre, ne se sentent plus porteurs de rien. D'abord, ils ne sont plus Allemands, ils habitent l'Ouest ou l'Est. Ils sont Verts. Pacifistes. Anti-autoritaires, écolos, objecteurs de conscience, membres d'un mouvement, à la recherche d'une identité. Souvent, ils se cherchent ailleurs, vivent à l'étranger, émigrent.*

*Leur mobilité ne ressemble pas aux émigrations d'avant. Ce sont des Klaus et Erika Mann fuyant non pas le nazisme mais des images et des souvenirs dont on les a chargés enfants. Apatrides, ou s'accrochant désespérément*

à une idée de l'Europe passée de mode. Flic de leur propre mauvaise conscience et — ce qui est le plus inquiétant — de celle des autres, ils exportent le problème d'une génération, la honte. De loin, ils guettent les symptômes d'une maladie dont ils croient connaître seuls les signes et le code.

*Toute création, que ce soit en littérature, en philosophie, au théâtre ou au cinéma, ne s'élève-t-elle pas au-dessus des charniers, ne se nourrit-elle pas aussi de l'indicible horreur? Ne pose-t-elle pas cette question grave ou douloureuse: comment être encore un Allemand? Comment l'être encore après le génocide, même au bout de quarante ans?*

*Edgar Reitz avec son film-fleuve Heimat (15 heures 40 minutes) tente d'y répondre. Vu la complexité de l'entreprise, il restitue 60 années de l'histoire d'une région, le Hunsrück (triangle entre le Rhin, la France et l'Allemagne) à travers l'histoire d'une famille, les Simon. Heimat a été le film européen tant à Venise qu'à Rimini-Europa 84 où une conférence internationale de trois jours faisait le point sur la crise du cinéma et la manière de faire face à l'impérialisme culturel ou commercial américain. Heike Hurst l'a rencontré pour nous.*

*Nuit Blanche. — Dans une interview, vous avez dit avoir été enfermé, coupé du monde et contraint de regarder la série américaine Holocauste à la télévision. Ce qui vous aurait donné l'envie de réagir, d'écrire quelque chose pour contrecarrer. Heimat est-il un film contre cette série américaine?*

*Edgar Reitz. — Heimat n'est pas un film contre quelque chose, il m'importe de le dire clairement. À mon avis, ou l'on travaille de façon critique, à partir d'une idée (et l'on fait du film l'illustration de cette pensée), ou l'on se concentre sur ses propres sentiments, que ce soit l'amour, la haine ou la peur. Raconter à partir de ces sentiments, voilà ma façon de faire des films. Cela signifie qu'il faut laisser de côté beaucoup de choses, tout ce qu'on sait sur le plan théorique, critique, idéologique. Toutefois, il y a un problème: l'amour. Je veux dire que l'amour, la capacité de ressentir une affection passionnée pour un être humain, c'est une grande qualité humaine, et de plus, une qualité productive. Mais l'amour n'est pas capable de distinguer entre le Bien et le Mal et de faire avancer réellement notre sens critique. Le bien et le mal, dans nos sociétés, ne sont pas incarnés dans une seule personne, et ceci a été l'un des grands mensonges de l'histoire du cinéma d'avoir personnifié le bien et le mal. La structure dramatique du film américain est justement basée là-dessus, postulant qu'il y a des hommes bons et des mauvais. En réalité, la ligne de partage se trouve en chaque être humain. Si l'homme n'est plus le symbole pour une idée ou un concept — car l'homme est indivisible — il sera entier à l'écran. Et pour comprendre cette entité, il n'y a que l'amour, la haine, la peur et d'autres émotions. Un point de vue critique ne suffirait pas.*

*N.B. — Est-ce la raison pour laquelle les Américains ont fabriqué tant de mythes au cinéma? La guerre contre les Indiens, par exemple, ils l'ont faite sans complexe. Nous autres, Européens, nous nous sentons coupables d'en faire un mythe.*

*E.R. — C'est très vrai. Je comprends ce besoin des gens de diviser le monde, au moins dans les histoires, les films. Ce monde, où tout est en tout, où rien n'est séparé, où tout est confondu, je comprends qu'on aimerait le raconter dans des histoires, des contes où règnent le bien et le mal, où il y aurait la possibilité de dire: je regarde tout cela et je n'y participe pas, je suis en dehors. C'est sûrement de ce sentiment de délivrance que sont nés certains mythes. Mais il y en a d'autres. Regardons les mythes européens, venus de la Grèce antique. Vous ne trouverez que des personnages ambivalents. Ulysse, Oedipe ou Électre, les grandes figures mythiques, sont toujours ambivalents. Les sentiments se contredisent et sont contradictoires. Le public est attiré par cette ambivalence. Prenons le mythe d'Oedipe: si vous voulez, c'est la personnification du complexe de la faute.*

*N.B. — En même temps, il représente l'être sans place, sans Heimat car sa vraie place n'est nulle part. Ni sa mère à la place d'une mère, ni son père à la place de son père... Votre concept de Heimat serait donc en ce sens européen et ambivalent?*

*E.R. — Vous avez raison. Quelques points me semblent importants pour ce qu'on pourrait appeler une ou la conscience européenne. D'abord, nous représentons une multitude d'unités culturelles que nous appelons l'Europe. On se comprend en Europe sur la base de nos «différences» et c'est une notion de vie qui se nourrit de cette différence même. On peut très bien l'expliquer avec la cuisine. Il y a de véritables légendes sur les fromages français, ou sur les pâtes italiennes, ou sur la pâtisserie viennoise. Ce sont des variantes à l'infini de la table qui, vues par exemple des USA, représentent une certaine unité apparente. Lorsqu'on réunit et simplifie toute cette production, qu'on la commercialise et la distribue comme le fait un supermarché, tout ce que nous pouvons ressentir comme quelque chose d'européen est détruit.*

Car il y a une grande diversité dans tout, dans les émotions, dans les rapports entre les parents et les

enfants, comment on habite une maison, et comment on utilise maints objets... La diversité dans une certaine continuité, y compris le monde des sentiments. Les Américains n'ont jamais compris l'analyse selon Freud. Car il s'agit bel et bien d'éclairer le monde dans sa complexité par la psychanalyse et non pas de simplifier tout. Il faut un peu plus de lumière dans notre jungle, à savoir l'inconscient, c'est cela, l'important. C'est un monde magnifique. J'aime ce «monde européen». Il y a des milliers de Hunsrück. Excusez-moi, je m'é gare.

*N.B. — Je voudrais retourner dans le Hunsrück, ce «milieu du monde», c'est ce qu'il est, dans le film...*

*E.R. — Non, c'est une fiction.*

*N.B. — Mais dans les images, c'est un fil conducteur, ce «milieu» qui revient tout au long du film. À Venise j'avais relevé le texte du télégramme de solidarité de tous les cinéastes importants qui pour plaider la cause de votre film opposaient le concept étroit et nécessaire du Heimat-milieu et centre du monde aux sentiments cosmopolites. J'ai trouvé ça troublant. Comment l'avez-vous ressenti?*

*E.R. — En soi, ce n'est pas une contradiction, il faut aller au fond du problème. Nous savons que Heimat dans sa signification naïve et en tant que réalité positive n'existe pas. Dans ce sens, Heimat est une fiction, mais pas seulement une fiction pour intellectuels qui pensent et analysent ce que ce mot signifie. Tout au contraire, nous constatons vu l'usage fait de ce mot, que les personnes qui l'utilisent dans leur langage le font pour quelque chose de fictif, désignent ainsi une vue de l'esprit, un espoir. De cet endroit, ils savent que s'ils y allaient, il ne serait plus ce qu'ils ont imaginé.*

*N.B. — Comme Bloch le dit, Heimat en tant qu'Utopie?*

*E.R. — Heimat est une utopie, une utopie ordinaire, un ensemble de sentiments contradictoires. Lorsqu'on prononce ce mot, on fait déjà une croix comme le fait cet homme, dans le film, du pôle nord au pôle sud, de Paris à Berlin. Où ces lignes se croisent, c'est sa Heimat. Donc le milieu du monde, c'est une fiction. On peut affirmer de n'importe quel endroit qu'il est le milieu du monde. Il pourrait y avoir un point où tous les désirs se rencontrent, ce point serait ce lieu fictif. On nomme volontiers ainsi le lieu de l'enfance. Dans le souvenir de la plupart des hommes, l'enfance est cette fiction où les sentiments étaient forts et réunis, où le désir était ancré dans un lieu.*

## La fidélité parle patois

*N.B. — Et ce lieu est aussi le lieu du langage. Vous faites usage du dialecte, des parlers régionaux. Je l'avais déjà remarqué dans Stunde Null (Le point Zéro).*

*E.R. — Cela a à voir avec la fidélité de la reconstitution, l'exactitude dans les détails. Je ne supporterais pas de voir des mouvements, costumes, ustensiles, maisons et paysages authentiques et que la langue ne le soit pas. Peut-être bien parce qu'elle est plus palpable que les objets que la langue est transmise par l'histoire. De plus, le haut-allemand (hochdeutsch) est parlé exclusivement à l'école*

et dans le domaine éducatif et culturel; en fait, c'est une langue synthétique. Des Français auront du mal à l'imaginer, car des dialectes comme en Allemagne et en Italie n'existent pas en France.

*N.B. — Dans votre cas, il se trouve que le dialecte du Hunsrück est aussi votre langue maternelle...*

*E.R. — Oui, j'ai parlé ce dialecte jusqu'à mes 19 ans. Lorsque je suis parti du Hunsrück, un peu pour les mêmes raisons que le Paul du film, quoique dans une tout autre direction, mon plus grand problème, c'était de me débarrasser de mon dialecte. Je ne voulais pas qu'on puisse m'identifier comme un jeune venant d'un village.*

*N.B. — En Allemagne, les différences entre les parlers des régions et des villes sont très importantes?*

*E.R. — Un Berlinois est identifié immédiatement comme quelqu'un venant d'une grande ville et il peut en être fier. En Bavière, par exemple, il y a une fierté du dialecte, et si les Bavarois peuvent montrer d'où ils viennent, ils le feront. Le Hunsrück par contre est une région très pauvre, relativement peu connue en Allemagne. Très peu d'Allemands sauraient me dire, à écouter mon dialecte, d'où je viens. Ils diraient: d'où vient-il celui-là, de quel coin perdu. C'était un problème pour moi, je ne voulais plus faire partie de cette région que je fuyais et en parlant j'aurais été identifié.*

*N.B. — Vous vouliez arracher vos racines?*

*E.R. — Oui.*

*N.B. — Perdre le côté visible de votre identité... C'était quand?*

*E.R. — C'était dans les années 50, quand je suis parti, ma scolarité terminée. À Munich où je commençais mes études j'ai pris en candidat libre des cours de haut-allemand dans une école d'acteurs. Il y a dix ans encore, je ne vous l'aurais pas avoué.*

*N.B. — Pourquoi n'êtes-vous pas allé à l'étranger?*

*E.R. — C'est ce que j'ai fait. En 59, j'ai parcouru l'Amérique du Sud, le Moyen Orient, l'Asie, partout j'ai essayé de trouver une chance pour moi. Je suis retourné à Munich parce que je pouvais faire quelque chose avec le cinéma. Un hasard, aujourd'hui je le sais. En partant de chez moi, je n'avais pas l'intention de faire du cinéma. Je voulais écrire, faire carrière en tant qu'écrivain. Je me suis rendu compte que justement par le fait que je ne parlais plus mon dialecte, mon rapport au langage était perturbé. Je ne savais plus écrire. Le cinéma m'a donc sauvé la vie, car les images ne parlent pas le haut-allemand. On peut sans problème renouer avec ses racines, ses origines par la force des images.*

## La fabulation et sa preuve

*N.B. — À Rimini vous avez parlé de votre oncle qui apportait toujours des preuves réelles pour les histoires*

qu'il racontait. Vous avez dit que vous auriez aimé trouver un langage cinématographique qui opère de cette façon...

**E.R.** — Ce que je voulais dire en fait... ce n'était pas tellement réussi. À la conférence de Rimini je ne savais pas que c'étaient surtout des discours très officiels. On m'avait dit que cet après-midi-là, on parlerait des besoins des auteurs, du cinéma d'auteur, de la dimension intérieure de la création. J'avais l'intention de dire que raconter des histoires est quelque chose de naturel, d'élémentaire. Raconter une histoire avec les moyens cinématographiques ne nous pose pas de problèmes nouveaux, puisque nous continuons une vieille tradition avec d'autres moyens. Et parce qu'on peut apprendre des choses de la tradition, j'ai donné l'exemple de mon oncle. Les gens à la campagne aiment raconter et ils apportent toujours des objets ou des images pour prouver la véracité de leurs histoires inventées. Apparemment il y a un lien entre le fait de raconter, de fabuler, donc d'inventer une histoire, et le besoin de vérité. Le conteur a ainsi le sentiment que ceux qui l'écoutent vont le suivre dans son histoire, s'il peut en apporter des preuves.

**N.B.** — *Quelle preuve peut-il y avoir pour une histoire inventée?*

**E.R.** — La preuve, ou plutôt la pseudo-preuve, ce sont les images. Quand le conteur entre dans la maison, il apporte quelque chose, par exemple, une petite statue ou encore il va avec les enfants à la fenêtre et dit: «Regardez là-bas, la branche de l'arbre, juste derrière j'ai rencontré quelqu'un.» Alors l'imagination commence à œuvrer à partir du coin de la maison et continue ainsi pour arriver là où se passe véritablement l'histoire. Le coin d'une maison et la branche d'un arbre sont la preuve permanente de la véracité de l'histoire inventée de derrière le coin de maison.

**N.B.** — *En Afrique, c'est tout le contraire. Le conteur est toujours accompagné par quelqu'un qu'on appelle la deuxième voix: il doit renforcer le conteur et dire que tout est imaginaire pour que le conteur aille toujours plus loin.*

**E.R.** — Il fait ce que nous faisons enfants en disant: moi, j'étais derrière l'arbre il y a une demi-heure et j'ai vu personne! Les questions sont posées en permanence et les histoires sont bonnes si, quand les preuves ne fonctionnent pas, on répond quand même à toutes les questions.

**N.B.** — *C'est la couleur qui joue ce rôle dans le film?*

**E.R.** — Oui elle joue aussi ce rôle dans le film. On peut l'expliquer de façon très simple. Depuis qu'il y a des hommes, on peint des images. Déjà les hommes des cavernes ont peint des animaux aux murs. À l'instant même où l'homme d'avant le déluge commence et dessine une gazelle, il voit qu'il peut la rendre ressemblante. Il peut donc aussi la rendre différente, ajouter une tête d'éléphant à la gazelle. La même méthode qui nous rend apte à faire en sorte que ce soit ressemblant nous rend aussi apte à faire le contraire. Dans les deux cas, il s'agit d'une création. Une idée représentée se transforme en toile, en image, en tableau. L'image ressemblante n'est pas la réalité. Mais l'image non ressemblante n'est pas la réalité

non plus. Pour raconter des histoires, c'est pareil. C'est pourquoi je pense que le jugement moral et les théories ne nous aident pas.

## Le scénario et le terrain

**N.B.** — *Dans Le point Zéro, vous aviez travaillé avec Peter Steinbach. Pour Heimat, vous vous êtes aussi associé Karsten Witte. Qui a fait quoi?*

**E.R.** — On ne peut plus le dire, dissocier la part de chacun, c'est impossible. Moi, j'ai d'abord développé tout seul le récit, c'est-à-dire l'histoire dans les grandes lignes. Les personnages et l'action y étaient déjà quand nous nous sommes mis à écrire le scénario ensemble.

Nous sommes alors partis dans le Hunsrück, montrer à Peter Steinbach la région qu'il ne connaissait pas. Et puis on s'est installés de manière à nous faire adopter par le village. Imaginez-vous, deux gars barbus débarquent dans un petit village où tout le monde se connaît. On s'interroge, qui sont ces deux-là? Il fallait que les gens nous respectent d'une façon ou d'une autre. Comment y arriver? Par le travail, un travail visible, ce qui est contraire aux habitudes des artistes. Nous prenions à 7 heures tous les matins le petit déjeuner avec la famille où nous logions, à 8 heures précises nous étions devant nos machines à écrire. À midi 30, nous déjeunions avec la famille. Si nous n'avions pas eu faim, ils auraient dit, ceux-là, ils ne travaillent pas. Ensuite on continuait jusqu'à 19 heures tous les jours. Nous l'avons fait pendant environ 350 jours. De même, on a fait attention de ne pas travailler le week-end. Si l'on avait continué, dans l'euphorie comme cela arrive à des gens qui écrivent, les gens auraient dit: s'ils font ça pendant des semaines sans s'arrêter, c'est louche.

Ainsi est né un rythme. Le matin, on se disait: aujourd'hui, c'est la scène 316. Qu'est-ce qui se passe? Petite discussion, on écrivait ensemble phrase par phrase, d'abord en parlant puis en formulant. Pour les dialogues, on s'est souvent partagé le travail. Chacun y allait de sa version qu'on lisait ensuite à voix haute. Souvent, nous avons fait une version en puisant dans les deux versions présentes. Très souvent aussi, nous avons improvisé tout haut les dialogues. D'autres fois, les personnages avaient acquis à ce point une vie propre qu'on s'étonnait de les entendre parler d'eux-mêmes. Par exemple, Paul est revenu. Lucie entre dans la cuisine. Quelles sont les premières paroles? Chacun, on propose quelque chose. Puis on se regarde et on éclate de rire: comment, elle dit ça? Et c'est l'évidence, c'est ça ce qu'elle va dire, exactement cela. Seulement on ne s'y attendait pas. Elle parle toute seule. Elle s'est autonomisée. Ainsi arrive-t-il que la langue vive sa propre vie. Un autre exemple: lorsqu'Eduard dit à sa sœur «elle vient d'un milieu très en vue de la capitale du Reich, il faut en tenir compte», il ne parle pas de Berlin mais utilise ce mot monstrueux *Reichshauptstadt* avec lequel il écrase toute résistance au sein de la famille. Ce mot allemand *Kolossal* pèse de tout son poids.

**N.B.** — *Avez-vous travaillé comme le ferait un journaliste avant dans le village?*

**E.R.** — Non, je n'ai pas fait de recherches.



«Heimat» d'Edgar Reitz

*N.B. — Tout vient de votre imagination?*

*E.R. — N'oubliez pas que j'ai vécu là-bas toute ma jeunesse. Nous avons eu une aide importante du Journal du Hunsrück. C'est la gazette régionale, et nous nous sommes procurés toutes les éditions de ces années.*

## L'ostracisme rural

*N.B. — Parlons maintenant de vos personnages, plus particulièrement des femmes qui viennent de l'extérieur: on permet à Maria, qui a une famille pour la protéger, d'avoir un enfant illégitime alors que Klärchen et Apollonia sont bannies par le village. Est-ce un hasard si Maria est blonde et les deux autres sont brunes? S'agit-il d'étrangères «inquiétantes»?*

*E.R. — Apollonia est brune, oui, mais Klärchen est comme tout le monde. C'est sûr il y a une forme d'exotisme. Les minorités comme les Tziganes, les Romani-chels ont toujours été très maltraitées à la campagne, jugées avec des préjugés effroyables. Mais le plus important, dans ce que vous dites, c'est le lien entre la dignité d'un être humain et ce qu'il possède. Dans ce domaine, les paysans sont d'une grande brutalité. Si les gens possèdent une maison et des terres, on leur pardonne tout. Maria, fille du paysan le plus riche du village, vivant dans une famille reconnue, peut avoir un enfant illégitime sans problème. Klärchen par contre, sans origines, n'aura aucun droit, surtout pas celui d'aimer Hermann. On lui fait mal jusqu'à ce qu'elle parte. Ce lien entre la dignité et ce qu'on est et ce qu'on possède est quelque chose de très profond. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles je ne voulais pas vivre là quand j'étais jeune.*

*N.B. — Ça m'a déçue de ne plus entendre jamais parler de Klärchen. Je n'arrive pas à imaginer qu'un amour aussi important ne laisse pas de traces.*

*E.R. — Ce qui est très important dans l'amour de Hermann, c'est sa situation de lycéen. Il est le premier de son village à fréquenter le lycée. Il est le premier à rencontrer la littérature, la philosophie, il lit Heidegger, cite Hölderlin. L'amour pour lui est un nuage rempli de poésie, de*

toute une tradition littéraire. En partie, son amour vient de son lycée et Klärchen serait un symbole de tout ce qui le nourrit. Leur relation tient debout, parce qu'elle est plus âgée et parce que la fierté d'être l'amant d'une femme plus âgée trouve son équivalent dans le niveau très élevé où se situe l'imaginaire de leur union. Il fait des poèmes. Si cette femme avait son âge et était de son village, il se sentirait supérieur avec ses poèmes, et il serait vite parti. L'école finie, il sera dans un autre monde où il n'y aura plus de place pour Klärchen et leur imaginaire. Elle n'est pas aimée pour ce qu'elle est, elle est un symbole, du moins, c'est probable.

*N.B. — L'exemple de Lucie est aussi très révélateur. Elle veut se trouver un endroit, une Heimat, mais elle confond les deux choses, posséder et retrouver ses racines...*

*E.R. — Elle a pigé, avec son sens pratique de putain des grandes villes — excusez cette expression — que pour être reconnue dans un tel endroit, il faut avoir la plus grande villa. Elle a aussi compris qu'il faut suivre les idées du moment et que ça rapporte gros. C'est un instinct: «Moi, je m'y connais pour le fric».*

*N.B. — En même temps, on lui montre les limites de ce qu'elle peut faire...*

*E.R. — C'est cela qui rend le personnage acceptable. Elle a un destin qui la fait souffrir.*

*N.B. — C'est un personnage très intéressant; un critique italien me parlait d'une nouvelle version réussie d'une Lady Macbeth!*

*E.R. — L'opportunisme de Lucie et sa façon naïve de vouloir réaliser ses rêves, c'est quelque chose qui me la rend sympathique. Mais quand elle arrive à ses fins et que tous les moyens sont bons, je commence à prendre des distances. En écrivant, on avait du mal à trouver une suite à son histoire, un moment où elle serait ébranlée par quelque chose. Donc j'ai trouvé naturel qu'elle veuille ramener ses parents dans sa maison, alors qu'elle avait toujours essayé de cacher ses origines berlinoises très modestes. Elle part chercher ses parents qu'elle n'a pas vus depuis cinq ans mais il se produit un terrible accident et ils meurent. Donc elle me fait de la peine. Et ainsi commence une nouvelle histoire avec Lucie. Mais elle essaie toujours de réussir avec sa vieille méthode. Jusqu'à la fin.*

*N.B. — Elle sent aussi que Heimat peut être synonyme de mort. Comme elle le dit à Paul. Qu'on «est» quelqu'un au pays si l'on est riche...*

*E.R. — Elle sent évidemment que plus elle va s'enraciner dans ce lieu en accumulant propriétés et reconnaissance, plus sa liberté va se rétrécir. C'est pourquoi elle dit: «Les Américains, c'est magnifique, ils ne restent pas collés ici, dans le Hunsrück. Les Américains, c'est le monde». Les émigrants quittant l'Europe sont d'abord partis avec l'idée de ne pas s'attacher à ce qu'ils possédaient. Plus tard, dans le Nouveau Monde, ils ont recréé à nouveau des biens matériels et cela a changé encore leur statut. Lucie est, elle aussi, une émigrée dans son propre pays.*

*N.B. — J'ai remarqué que la grand-mère représente davantage la grand-mère «mythique» que la vieille paysanne. Ainsi, on ne la voit jamais travailler aux champs, sauf une fois porter à manger à son mari...*

*E.R. — La raison est toute banale. On n'a pas réussi à trouver des attelages de bœufs d'antan. Les vaches à lait d'aujourd'hui ne savent plus tirer un attelage. J'aurais bien aimé montrer le travail aux champs avec exactitude. Vous voyez des bœufs tirer la charrette de foin? C'est tout ce qu'on a pu faire, avec ces bœufs «à vitamines»! Les bêtes doivent apprendre toutes jeunes à tirer quelque chose, alors cela nous aurait pris plusieurs années. Mais il n'y a pas que ça qui manque. Il manque l'après-guerre. Tout un bloc entre 1945 et 1956. En suivant le film, on ne peut pas comprendre comment cet univers se crée. C'est une époque déterminante, pourtant.*

## Technique et désillusion

*N.B. — Il est question dans le film de l'évolution des techniques, notamment dans le domaine des communications. Je pense en particulier au personnage d'Anton et au travail de caméra sur le front...*

*E.R. — C'est quelque chose que j'ai découvert en écrivant. Je dois ajouter que mon père a bricolé des récepteurs radios dans les années 20. Lorsque j'ai grandi — dans les années 30 — partout il y avait ces appareils pour bricoler des radios et il s'en occupait toujours. Il s'est arrêté net quand les nazis ont lancé le *Volksempfänger* (la radio pour tous) en tant qu'instrument de propagande. Pour lui, la radio avait perdu son pouvoir d'attraction. Je crois que les grandes révolutions techniques déclenchent toujours à leurs débuts de grands espoirs... en vue de plus de possibilités, d'une vie meilleure... L'automobile, quel objet investi de rêves et d'espoirs! Seulement en tant que technologie pure, c'est une impasse. C'est le cas aussi de la photographie en passant par le cinématographe: comme il est montré par le biais d'Anton, la photo se solde pendant la guerre par un échec. Je crois que ce qu'il y a de plus important dans notre siècle, c'est ce qui adviendra du progrès, de tout ce que les hommes ont pris dans l'histoire du 19<sup>e</sup> siècle pour maîtriser la nature et tout ce qu'ils ont gardé de la foi en un progrès technologique. C'est un monde d'espérances qui n'a pas existé sans raison. Ce monde échoue, c'est une histoire en soi. Je l'ai remarqué seulement après avoir terminé la première version du scénario. On avait travaillé très vite, au bout de 6-7 mois, on a regardé tout le matériel comme si tout cela n'avait rien à voir avec nous. C'est ainsi que nous avons trouvé les fils conducteurs, cette histoire de la technologie, ces éléments de départ et de retour, ce partage en univers d'Hommes et en monde de Femmes. La tradition dans les familles allemandes — mais pas seulement allemandes — c'est que les choses importantes sont réglées par les hommes, le futile par les femmes. Chez nous, les hommes décident de l'important: quel gouvernement nous aurons, à qui nous déclarons la guerre. Ce qui n'est pas important, c'est ce que nous mangeons, ce que nous buvons. Si nous sommes tristes ou gais, cela c'est réglé, gouverné, décidé par les femmes. Les choses vont se transformer en leur contraire, l'important en futile: les hommes se précipitent pour faire la guerre, ils y meurent. Ils n'ont plus rien à raconter. Dans toutes ces occupations soi-disant «essentiels», ils perdent leur identité. Et ainsi, à la fin de cette première version nous avons trouvé*



Eva Maria Schneider et Gertrud Bredel dans *Heimat* d'Edgar Reitz.

que ce siècle n'était pas seulement le siècle où allait se jouer le destin des technologies, c'était aussi le siècle des femmes. J'ai commencé un court métrage sur un homme au chômage, à la campagne qui s'occupe de deux enfants. Là, j'ai pu observer, en 1984, une tendresse, une conscience qu'il n'y a jamais eu dans le monde des hommes. C'est un chômeur.

*N.B. — Comment ça s'est passé pour votre équipe de tournage?*

*E.R. — Chacun dans l'équipe avait un personnage préféré dans l'histoire. Pour notre costumière, ce fut Lucie. À travers elle, elle pouvait d'une certaine façon se rencontrer elle-même. Le garçon qui n'a qu'un œil était le préféré du caméraman. Le caméraman aussi voit son monde par un œil unique. Le petit Hans, c'était un personnage secondaire dans la première partie. Mais j'ai continué à écrire des scènes pour lui afin que le caméraman Gernold Roll puisse vivre avec son amour pour ce personnage.*

## La difficile question du génocide

*N.B. — Les Italiens aiment beaucoup votre film, parce qu'il montre parfaitement selon eux, l'arrivée du nazisme dans ce genre de populations.*

*E.R. — Cela est dû à deux choses: la vie normale est faite de millions de petits débuts, de départs et ne se termine* ▀



Gabriele Blum et Gudrun Landgrebe dans *Heimat (La patrie)* d'Edgar Reitz

jamais, comme le voudrait la dramaturgie hollywoodienne, par un happy-end. Dans une dramaturgie classique, un sujet amené logiquement doit trouver une fin logique. En réalité, un élément entre en jeu, apporte de l'espoir et est perdu. Et c'est toujours à recommencer. Ainsi la vie est faite de millions de débuts et de départs et n'a qu'une seule fin.

*N.B. — On tombe toujours dans le panneau de l'idéalisme. Je n'arrive pas à comprendre comment un horloger peut arriver à extraire les plus infimes particules de verre des doigts d'une femme blessée et ne pas réagir quand on tue son voisin.*

*E.R. — C'est incroyable et pourtant c'est vrai. L'horloger avec sa pincette se concentre à un tel point sur ce qu'il fait de ses doigts qu'il ne perçoit plus rien de l'horreur juste à côté de lui. C'est ce qu'Anton fait aussi pendant la scène du peloton d'exécution. Il répare l'objectif. Une toute petite vis en main. Elle tombera deux fois. Deux fois, il la ramassera et la remettra. C'est aussi ce qui le sauve. Souvent j'ai essayé de parler de cette petite chose dans les interviews: qui ne sait voir est sans espoir. Si on demande «Comment tout cela a-t-il pu arriver?», alors il faut penser à de telles images. Celui qui ne comprend pas cela, qu'il regarde *Holocauste*. Après cela, il pourra dire qu'il a tout compris.*

*N.B. — Dans Heimat, il n'y a pas de Juifs. Dans le nord de la Hesse, beaucoup de marchands ambulants étaient juifs? N'y en avait-il pas dans le Hunsrück?*

*E.R. — Sur la question juive et sur le national-socialisme, il y a eu tellement de récits que, si je m'étais lancé sur ce terrain, l'histoire aurait pris un tout autre tournant. Ce qui m'intéressait, c'était de raconter des histoires qu'on ne connaît pas trop. C'est un fait, les Juifs vivaient surtout dans les grandes villes ou dans les villes moyennes. Ça remonte au Moyen Âge alors qu'ils n'avaient pas le droit de posséder de la terre. C'est pourquoi ils étaient essentiellement des commerçants et des hommes d'affaires. Dans le Hunsrück, ils étaient souvent marchands de bétail et dans la petite ville de Zimmern, il y en avait un qui avait une mercerie. Dans les histoires qui m'ont été racontées, les Juifs jouent un rôle mineur...*

*N.B. — En France, on a dit que le génocide est absent de Heimat, sauf dans une conversation chez Lucie. Comme Allemande, j'ai été par ailleurs frappée de la simplicité avec laquelle vous avez raconté le départ des socialistes et des communistes dans les camps au lendemain de la prise de pouvoir en 1933. J'avais lu cela chez Anna Seghers...*

*E.R. — Je me sens tout de suite en difficulté. C'était la même chose au moment de l'écriture: en analysant ce que nous avions écrit et ce que nous allions faire, nous nous sommes heurtés à la question de l'importance de l'un et l'autre événements. Oui, il y a eu holocauste.*

*N.B. — On se sent coupable?*

*E.R. — Oui, tout ça vient de notre sentiment de culpabilité. Alors je me suis demandé: est-ce une histoire de proportion, de relation entre l'histoire et les événements isolés? Pour quelle raison est-ce nécessaire de se poser cette question? Par confusion morale? Mais aucune réponse ne serait une raison valable pour en faire un principe artistique. Cette question d'ordre moral m'irrite, je changerais mon histoire? Je le ferais en donnant la réponse qui a déjà été donnée des centaines de fois? Avec quel résultat? Confirmer qu'il y a eu Auschwitz? Il y a une question bien plus importante: comment cela a-t-il été possible? Cette question, on peut la poser aux Allemands, aux Italiens et d'une certaine manière aussi aux Français.*

Marita Breuer dans le rôle de Maria (*Heimat*)



Jörg Richter (Hermann) et Gudrun Landgrebe (Klärchen) dans *Heimat* d'Edgar Reitz, présenté au Québec, l'an dernier, sous le titre de *La patrie*.



## Un air de famille

**N.B.** — *C'était la première fois que vous reveniez dans votre village?*

**E.R.** — Non, ma mère vit encore là-bas. Mais j'ai de plus en plus espacé mes visites. C'étaient des visites de convenue, de famille. Tout a commencé quand mon père est mort en 1972. Ça s'est passé comme je le montre dans le film. Le jour de l'enterrement, on racontait des histoires. Et là j'ai réalisé pour la première fois que j'avais perdu mes racines. Et qu'il fallait recommencer à raconter des histoires, sinon j'étais fini, en tant qu'artiste. Ce sont des choses qu'on ne trouve pas comme ça. L'idée qu'on se fait de la liberté, de cette liberté de recommencer quelque chose de nouveau à n'importe quel moment, comme dans ces unions libres vécues avec la devise «si ça ne marche pas, on s'arrête», cette idée-là ça nous rend vide, stérile, mort. Par contre, ce qui est fantastique dans les histoires de famille, c'est qu'on ne peut pas les terminer. Même si je me dis que mon frère est un étranger pour moi, ce n'est pas vrai. C'est quand même mon frère. Il y a des relations, des rapports, des liens, ça ne se discute pas. On ne peut pas modifier par une discussion le fait qu'on soit sorti du même ventre, ni par une plus grande liberté, ni par une libre disposition.

**N.B.** — *Votre mère est-elle présente dans les personnages femmes du film?*

**E.R.** — Oui, dans différents personnages. Ma mère s'appelle Maria. Elle est un peu le modèle de la Maria du film, par exemple avec cette envie d'aller au cinéma, dans les années 30. Zarah Leander aussi a à voir avec elle. Ma mère est bien plus présente dans le personnage de Pauline et je dois dire que mon père est horloger. Ainsi s'éclairent pas mal de choses avec cette partie de la famille.

## Que le film soit un événement

**N.B.** — *Il est difficile de voir un film de 16 heures, à part à la télévision, ou il faut avoir une autre notion du temps. En Afrique, les gens viennent assister à des projections qui durent toute une nuit, en plein air, en mangeant, en buvant...*

**E.R.** — Aujourd'hui, on n'organise plus des lieux, mais des espaces-temps. *Heimat*. Si quelqu'un avait l'idée que *Heimat* est un lieu, ce serait complètement raté. Car plus personne n'est capable de relier des moments d'émotion à des lieux. Il y a trop de mobilité dans le monde d'aujourd'hui. La seule chose que nous puissions faire, c'est de créer un temps de vie, des îles de temps pour nous-mêmes. Et là, il y a une possibilité de créer un nouveau lien entre le public et le cinéma. Pris dans ce sens, une projection est une offre de temps.

Mais on ne l'a jamais encore pratiqué ainsi. On l'a toujours relié au cinéma, au lieu. Mais le cinéma n'est pas forcément le grand écran, le dolby-stéréo, et les bons fauteuils. Le cinéma, c'est le temps qu'on trouve pour une rencontre. Et elle peut se passer dans des lieux très divers. L'écran aussi n'est plus à un endroit fixe, il y a déjà un écran fictif, dans nos têtes. Donc quelle impor-



Rüdiger Weigang et Karin Rasenach dans une scène de l'entre-deux-guerres de *Heimat*

tance que ce soit le petit écran de la télé ou le grand écran du cinéma? Je le vois comme une fiction dans le temps. Il faut trouver des îles de temps sur lesquelles nous allons nous rencontrer d'une nouvelle manière, le public et les cinéastes. On a vécu quelque chose d'exceptionnel, dans le cinéma *Metropolis* à Hambourg, un cinéma d'à peu près 200 places. L'avant-dernier week-end, il y avait une projection de *Heimat*. Et pour la première fois, ils ont essayé de montrer le film sans arrêt. Début de la projection: 14h00. À une heure du matin, le public fut prévenu qu'il pourrait rester pour la suite ou revenir le lendemain pour voir la fin. Cent personnes sont restées jusqu'au lendemain matin 9h00.

**N.B.** — *Je l'ai vu à Rimini en deux jours et je serais restée volontiers.*

**E.R.** — C'est ainsi qu'on fait dans les cinémas en Allemagne. Toujours le week-end. Samedi-dimanche, en deux parties. C'est pour ce type de projections que le montage a été conçu. Cette nuit-là, j'étais à Cologne. Le propriétaire du cinéma m'a appelé. J'ai pris ma voiture et je suis allé à Hambourg pour assister à la fin du film. Des gens sortaient. Il y avait une atmosphère incroyable. Cent personnes. On a organisé un petit déjeuner, à 9h00 du matin. Les gens se sont embrassés, se sont tombés dans les bras, des gens qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, mais qui avaient passé toute une soirée et toute une nuit à Schabbach. Il y avait comme un sentiment d'appartenir à la même famille. Dans ce village, nous sommes chez nous. Et maintenant, il faudrait retourner dans la ville, sortir d'ici, non, on ne veut pas. Il y avait des groupes de 20 personnes, qui se tenaient comme un troupeau, serré, très serré. Les uns pleuraient, les autres petit-déjeunaient et j'ai réalisé qu'il ne s'agissait pas d'un film, du film, mais d'une tranche de vie/temps. Le film n'en est que le révélateur, le centre fictif. Un centre de ralliement. Avoir pu vivre cela ensemble, c'est ça l'événement. Cela n'arrive jamais à la télévision. ■

1. Marguerite Duras. *La douleur*. P.O.L., 1985.