

Université Paris-1 Panthéon Sorbonne
UFR 09 - Master 2 Histoire et Audiovisuel



***Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot :**
monter et démonter l'Histoire

Mémoire de master 2 conçu et réalisé par Rémi Faussemagne sous la
direction de Bertrand Tillier

Année universitaire 2018-2019

Soutenu en juin 2019

Université Paris-1 Panthéon Sorbonne
UFR 09 - Master 2 Histoire et Audiovisuel

***Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot :**
monter et démonter l'Histoire

Mémoire de master 2 conçu et réalisé par Rémi Faussemagne sous la

direction de Bertrand Tillier

Année universitaire 2018-2019

Soutenu en juin 2019

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire par leurs avis ou leur soutien.

Je remercie en premier lieu Bertrand Tillier pour avoir supervisé cette étude par ses conseils et sa disponibilité au cours des trois années sur lesquelles elle s'est étendue. Je remercie également Jean-Gabriel Périot pour le temps qu'il a bien voulu me consacrer, ainsi que pour les très nombreuses informations qu'il a consenti à me communiquer. Cela n'a été possible que par le concours de Nicolas Brevière, auquel je suis reconnaissant. Je remercie également le personnel de l'Institut National de l'Audiovisuel pour son aide précieuse lors de mes recherches.

Je remercie enfin les proches qui m'ont soutenu dans la laborieuse préparation et la rédaction de ce mémoire, ma famille et particulièrement ma mère pour ses retours avisés, ainsi que Claire pour ses indéfectibles encouragements.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

I. (RÉ)ÉCRIRE L'HISTOIRE PAR LES ARCHIVES

- **Chapitre 1. Un film sur l'image**
- **Chapitre 2. Images et mythes**
- **Chapitre 3. Un film d'historien ?**

II. MONTAGE ET ÉTHIQUE

- **Chapitre 4. Un film sur l'image**
- **Chapitre 5. Pédagogie et discours**
- **Chapitre 6. Un documentaire avec les codes narratifs de la fiction**

III. UN FILM DE CINÉMA

- **Chapitre 7. Auto-définition et catégorisation du film**
- **Chapitre 8. Langages et images du cinéma et de la télévision**

CONCLUSION

SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

ANNEXES

Avant-propos

Étant familier des courts-métrages d'archives de Jean-Gabriel Périot, son passage au long-métrage avec *Une jeunesse allemande* en 2015 nous a intrigué, particulièrement dans le contexte de résurgence du terrorisme dans la vie politique française. Son rapport très matériel à l'image, dans laquelle il coupe, zoom, qu'il duplique, ralenti ou accélère semblait en effet relever d'un pari audacieux du seul point de vue formel sur un temps si long. Au regard de son engagement en tant que cinéaste, tant sur le plan politique qu'esthétique, le choix d'un tel sujet a également été une motivation majeure à la réalisation de cette étude, initiée en 2016. En effet, la Fraction Armée Rouge et le terrorisme européen de gauche des années soixante et soixante-dix nous ont semblé assez absents du cinéma en général et du documentaire en particulier. Le fait que ce soit un cinéaste aux affinités politiques à gauche affirmées et revendiquées qui se plonge dans un sujet aussi difficile et occulté dans la mémoire des luttes nous a donc paru particulièrement intéressant.

Cet intérêt et cette curiosité pour le film n'ont pas été déçus, car il est d'une grande richesse qui le prêtait bien à une étude de cette ampleur. Plusieurs visionnages n'ont en effet pas été de trop face à une matière première si dense et abondante, ainsi qu'à un montage d'une certaine précision. Au regard de la résurgence croissante des archives dans le paysage audiovisuel, non seulement à la télévision mais aussi au cinéma, l'originalité du film se prêtait bien à la problématisation du rôle du montage dans le film d'archives et de celui des archives dans le documentaire historique, le tout dans la perspective des questions de remémoration.

La Fraction Armée Rouge ayant suscité cinquante ans de films au cinéma et à la télévision, tant en Allemagne qu'à l'étranger, notre étude de la représentation et de la mémoire audiovisuelle du groupe ne sera pas exhaustive. De plus, n'étant pas germanophone, nous avons circonscrit notre approche à ce qui nous était accessible en français ou en anglais.

Introduction

« Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie¹ »

Prolongement mécanique de l'antique procédé d'embaumement, l'essence ontologique du cinéma selon André Bazin est la conservation des fantômes du passé dans l'ambre qu'est la pellicule. En cela, le film d'archives est la quintessence de cet art de l'enregistrement, car il consiste en la restitution de ces instantanés mouvants d'un temps qui n'est plus, qu'il soit proche ou lointain. Il les sauve ainsi d'un autre oubli possible, celui d'une noyade dans l'accumulation désincarnée d'archives. En effet, à l'heure du numérique et de la patrimonialisation croissante², la quantité d'images promises à une conservation pérenne explose et en vient à crouler sous son propre poids, générant ainsi des « mémoires mortes³ ». À la manière d'une grande bibliothèque, la somme de la durée de ces archives les rend humainement impossible à visionner, d'autant plus qu'elles sont régies par une hiérarchie.

Sauver de l'oubli les archives de la Fraction Armée Rouge est le pari d'*Une Jeunesse Allemande : 1965-1977 de la bataille des images à la lutte armée*. Réalisé en 2015 par Jean-Gabriel Périot, monteur et vidéaste de formation, ce documentaire est son premier long-métrage. Il a en depuis tourné un autre sur le rapport des jeunes aux images de mai 1968, *Nos défaites* (2019) ainsi qu'un film de fiction sur la ville de Hiroshima, *Lumières d'été* (2017). Il a réalisé plus d'une vingtaine de courts-métrages, dont une grande partie ayant pour sujet les perdants ou les oubliés de l'histoire. La mémoire et les images qui la travaillent sont centrales dans son œuvre où les archives sont très présentes, qu'elles soient d'hier avec *The Devil* (2007) sur le Black Panther Party, ou d'aujourd'hui avec *Les Barbares* (2010), interrogeant les images de la violence. Sa filmographie ne s'y limite cependant pas, puisqu'il réalise également des fictions sur les groupes politiques et sociaux en manque de représentation, tel que les habitants de la « jungle de Calais » dans *Song For The Jungle* (2018). En dépit de la multiplicité des formes et des genres adoptés (du cinéma expérimental à l'animation), des constantes se dégagent de son cinéma. Ainsi les différentes formes de violences, leur statut et leur représentation au sein de la société, qu'elles soient passées, présentes, symboliques, invisibles, acceptées ou non, sont le dénominateur commun de tous ces films.

Dans *Une jeunesse allemande*, la violence traitée est celle de la Fraction Armée Rouge,

¹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 9

² « D'une conception très restrictive sur des monuments historiques, on est passé, très brutalement, avec la convention sur les sites de 1972, à une conception qui, théoriquement, pourrait ne rien laisser échapper », in Pierre NORA, *Les lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 31

³ Arnaud des Pallières in Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 207

organisation terroriste d'extrême-gauche opérant en République Fédérale d'Allemagne entre 1970 et 1998. Ses figures les plus connues sont Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin et Horst Mahler. Tous appartiennent à la première des trois vagues qu'a connu le groupe, celle-ci prenant fin en 1977 après l'arrestation ou la mort des membres qui la compose. Le groupe est né du passage à l'illégalité d'une fraction infime de l'Opposition extra-parlementaire (APO). Celle-ci se forme dans le courant des années soixante en réaction à l'absence d'opposition crédible au gouvernement de coalition CDU-SPD, à la politique économique libérale du gouvernement et son soutien à la Guerre du Vietnam. Elle rassemble des étudiants socialistes (souvent membre du syndicat des étudiants du SPD, le SDS, devenu dissident à partir de 1961 en réaction du programme de Bad-Godsberg⁴), des catholiques, des libéraux, des protestants et des pacifistes⁵. Les tensions avec le gouvernement culminent en 1967, avec notamment des manifestations en réaction à la visite du Shah d'Iran à Berlin le 2 juin. Un étudiant, Behno Ohnesorg, est tué par balle par la police. De violentes manifestations après l'attentat contre un des leaders du mouvement le 11 avril 1968 entraînent le décret de lois d'urgence. Elles permettent la dissolution progressive de l'APO en groupuscules dont certains passent à l'action illégale⁶ : parmi eux, Andreas Baader et Gudrun Ensslin qui incendient deux grands magasins de Francfort en 1968⁷. Leur libération par les armes le 15 mai 1970 marque la création de la Fraction Armée Rouge, qui frappera principalement contre l'OTAN, le groupe de presse Springer, la magistrature et le patronat allemand en s'en prenant aux infrastructures et aux individus. Une série de six attentats en mai 1972 est suivie d'une vague d'arrestations en juin. La RAF se compose alors de deux groupes, la première vague dont les membres sont incarcérés avec un régime spécial et qui lutte par la grève de la faim et la seconde vague qui agit principalement dans le but de faire libérer la première⁸. « L'automne allemand » voit cette stratégie culminer avec l'enlèvement du président du syndicat patronal Hanns Schleyer puis le détournement d'un avion de la Lufthansa par un commando du mouvement Lutte contre l'organisation mondiale impérialiste (SAWIO) le 5 septembre et le 13 octobre 1977. La libération des otages de l'avion conduit à la mort des derniers membres éminents de la première vague en prison.⁹

Dans *Une jeunesse allemande*, Jean-Gabriel Périot prend explicitement pour bornes chronologiques les années 1965 (début de la contestation antiparlementaire massive en Allemagne) et 1977 (année de la mort des principales figures du mouvement au cours de « l'automne allemand »). Film de montage, il est constitué exclusivement d'images issues des télévisions allemandes, suisse et française ainsi que du cinéma. Elles ont en commun de traiter de la violence révolutionnaire, de la RAF et de cinq de ces membres : Ulrike Meinhof, Holger Meins, Horst

⁴ Anne STEINER et Loïc DEBRAY, *Guerilla urbaine en Europe occidentale*. Paris, L'Échappée, 2006, p. 20

⁵ Alfred WAHL, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 94

⁶ *Ibid.*, p. 106

⁷ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 243

⁸ *Ibid.*, p. 107

⁹ *Ibid.*, p. 253

Mahler, Gudrun Ensslin et Andreas Baader. Elles permettent de donner à voir le passage de la lutte par les images à celle par les armes en proposant une histoire en images du mouvement. Si l'archive est la matière première du film d'archives, le montage est sa grammaire, puisque c'est la seule intervention du réalisateur. *Une jeunesse allemande* se caractérise en effet par un parti-pris esthétique tranché excluant tout commentaire, que ce soit sous la forme de textes, de cartons ou de voix-off. Le film se passe également de tout entretiens filmés de témoins ou de spécialistes des événements. Le discours du réalisateur se trouve donc exclusivement cantonné au montage. Un procédé aussi radical pose la question de l'usage des archives dans le film, une problématique qu'incarne leur montage. C'est en effet le montage qui détermine ce qui est ou non conservé en dernier ressort, opérant une sélection dans des fonds d'archives parfois immenses. Les ciseaux du monteur ont également une fonction de création : en articulant entre elles différentes archives, ils produisent du sens qui n'est pas contenu individuellement au sein de celles-ci.

Nous proposons donc d'interroger le montage de *Une jeunesse allemande* qui, en amont et en aval, de la sélection à l'agencement des documents, incarne un rapport éthique à l'archive et un discours sur l'histoire. Pour cela, nous nous intéresserons dans un premier temps aux archives employées par Jean-Gabriel Périot. Ce sera le lieu d'un questionnement sur leur définition par le réalisateur, et sur ce dont elles sont représentatives. Cela nous amènera à interroger leur relation à l'écriture du scénario afin de déterminer ce qui était ou non accessible. La RAF ayant une longue et riche postérité au cinéma et à la télévision, il conviendra de faire un « état des lieux » des archives utilisées avant le film afin d'interroger l'originalité de son corpus. Cela permettra également de constater les archives absentes et ce que cela dit du rapport du réalisateur aux différentes mémoires qui se sont construit autour du terrorisme en Allemagne. Cette mémoire des luttes génère en effet une lutte des mémoires et nous chercherons à établir celle à laquelle il semble le plus s'identifier : le tri est par ailleurs le principe même de l'archive, comme l'exprime son origine étymologique, du grec *arkhè* : « commencement et commandement¹⁰ ». Depuis Boleslaw Matuszewski, elle est pensée comme une preuve excluant « tout ce qui serait pur amusement¹¹ ». Enregistrée pour les générations futures, elle est un document au service de l'histoire, et donc de ceux qui l'écrivent, comme en attestera la Section Cinématographique de l'Armée¹². Cette vision de l'archive l'inscrit dans le « jeu des règles qui détermine dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses¹³ » comme l'écrivait Michel Foucault. Une des particularités du mouvement de la RAF étant de s'être filmée

¹⁰ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995 cité par Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA in *À qui appartient les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Paris, Éditions Maison des sciences de l'homme, p. 11

¹¹ Boleslaw MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'Histoire* cité in Raymond BORDE, *Les Cinémathèques*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1983, p. 57

¹² Raymond BORDE, *Les Cinémathèques*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1983, p. 57

¹³ Michel FOUCAULT, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.170, cité par Christa BLUMLINGER in *Attrait de l'archive : histoires, technologies et pratiques sonores*, Montréal, Université de Montréal, 2014, pp. 180-181

avant de passer à la lutte armée, nous interrogerons la légitimité de ces archives militantes à éclairer ces événements sous un jour nouveau, à la manière de « contre-archives¹⁴ », c'est à dire en contrepoint à une vision légitimée et officielle de l'histoire. La RAF a enfin été le creuset de toute une mythologie variant du complotisme à la fascination du banditisme. *Une jeunesse allemande* traitant son sujet exclusivement par des documents d'époques, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle le film est un lieu de mémoire, car condensant une somme de mythes véhiculés par ces archives. L'origine et les moyens de la constitution de cette somme conclurons ce premier axe d'étude, un film d'archives pouvant être le moyen le plus puissant de leur valorisation (si l'on songe par exemple à *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, [1956]). En cela, il fonctionne de façon analogue à un fond de conservation et sa hiérarchisation de ses documents.

Une seconde partie concernera le montage de ces archives, et particulièrement la question du respect du format d'origine. Le film exhibant son dispositif en nous donnant à voir les images montées comme des documents authentiques, nous chercherons à établir si son montage répond à un système et à une éthique. En effet, si l'image devient archive dès lors qu'elle est regardée comme telle, cette qualité provient non du matériau même mais de ce qui en est fait. Chaque image est alors une archive en puissance, et ce qui vient l'adouber est sa citation dans une œuvre sous la forme de la reprise par le montage, comme l'atteste la définition juridique de l'image d'archives en France : « images d'actualité de cinéma ou de télévision empruntées à des documents d'archives et insérées dans une œuvre postérieure de reportage ou de fiction¹⁵ ». C'est pourquoi Julie Maeck et Matthias Steinle qualifient l'archive « d'image en devenir¹⁶ ». Nous verrons alors ce qui fait d'une image une archive dans *Une jeunesse allemande*, car le montage à prétention documentaire doit exposer l'archive comme telle, la fiction y recourant aussi pour illustrer ce qui n'a pu être filmé. Cette pratique n'est pas circonscrite au XX^{ème} siècle, comme le démontre le film *Enemy at the Gates* de Jean-Jacques Annaud (2001)¹⁷. Cela signifie que le film d'archives est lié au documentaire. À ce titre, la radicalité de l'esthétique du film soulève également la question de son intelligibilité : se refusant ostensiblement au didactisme, reste-il accessible à un public peu informé ? En laissant chaque archive s'exprimer pour elle-même, le spectateur semble en effet laissé seul face aux archives. Le montage est enfin le lieu d'une scénarisation des faits, en opérant un découpage précis et rythmé traduisant une ou des tonalités, aussi neutres soient-elles. Nous interrogerons donc la forme du film et la présence ou non d'effets de dramatisation, à travers la question de la compatibilité de personnages avec le documentaire.

¹⁴ Terme employé pour qualifier les Archives de la Planète d'Albert Kahn, Paul AMAD, *Counter-Archive : Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010, in Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 11

¹⁵ Arrêté du 24 janvier 1983, cité par Julie MAECK, Matthias STEINLE, *L'image d'archives: une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 13

¹⁶ Julie MAECK, Matthias STEINLE, *L'image d'archives: une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 16

¹⁷ La séquence de la traversée de la Volga par l'Armée rouge comprend quelques plans authentiques de bombardement de bateaux colorisés.

Notre dernier axe d'étude concernera le poids des archives et leur coût sur la production du film. Le fait qu'il ait été pensé pour le grand écran implique en effet un circuit de financement spécifique, mais aussi un rapport particulier à son public. Financé comme un documentaire de création, la question de la classification du film permettra d'étudier les jeux de références au sein de celui-ci et qui participent à sa définition en tant qu'œuvre cinématographique. *Une jeunesse allemande* se construit et s'expose comme un film de cinéma à divers niveaux, jusque dans son discours sur la position d'auteur et sur ce qui est perçu comme le grand rival de ce medium : la télévision. Nous verrons en quoi celle-ci est érigée en définition en négatif du film, notre hypothèse étant qu'*Une jeunesse allemande* se construit en opposition à des normes et une idéologie identifiée à la télévision. Les deux media incarnent ainsi chacun un rapport différent à l'image et à sa valeur. Ces enjeux d'identification et de définition seront enfin mis en perspective avec la réception critique du film, afin de voir comment et à quel titre il a été apprécié.

Nous disposons pour cela d'une partie des films cités dans *Une jeunesse allemande*, nous permettant d'observer les morceaux choisis et les éventuelles interventions du monteur. Ce sont principalement les long-métrages de réalisateurs connus, certains films des étudiants de la DFFB et du groupe Rosta Kino, ainsi que les émissions produites par l'ORTF et qui sont accessibles à l'Inathèque. Des archives filmiques de la RAF, qu'elles soient ou non dans le film sont accessibles sur *Youtube*, de même que certains documentaires télévisés allemands de Stefan Aust. Elles sont aussi partiellement visible dans d'autres films de montage ou recourant à la citation d'archives. Jean-Gabriel Périot et Nicolas Brevière ont eu la courtoisie de nous communiquer le plan de financement, ainsi que de plusieurs conducteurs du film, dont la version finale¹⁸, ainsi qu'une liste complète des archives. Nous avons également eu accès à l'intégralité des vingt-et-une versions du dossier de présentation du film, ainsi qu'au onze scénarii et aux sept synopsis, dont certains sont des documents de travail (nous préciserons la version des documents lors de leur citation).

¹⁸ Annexe n° 18, p. XII. Lorsque nous citerons un plan ou un extrait précis, nous emploierons la même présentation au format heure/minute/seconde (HH:MM:SS)

Chapitre 1. Un film sur l'image

Traiter de la RAF par les archives

C'est une relation ambiguë que celle de la violence terroriste à l'image. Passant par les médias de masse, la violence en images est utile à la publicité de la cause au nom de laquelle elle s'exerce. Frappant les esprits, elle est également une source de fascination, aussi fragmentaire soit-elle ; que peut-on voir d'un attentat ? Peu de choses au XXème siècle, si ça n'est les dégâts et ses victimes : bâtiments éventrés, voitures criblées, corps sous des bâches, voire la photographie ou même le film d'un individu attestant de son enlèvement. En somme, ses conséquences matérielles directes. Parfois même est capturé l'instant prégnant d'une prise d'otages, comme dans le cas de l'explosion des trois avions détournés à Dawson's Field le 6 septembre 1970, filmée et diffusée à la télévision – et qui témoigne d'un grand souci de la mise en scène nécessitant le concours des médias de masse. Le pendant de ces images de la violence terroriste sont celles de la façon dont réagit l'État ou l'entité politique visée : celles des policiers, militaires et secours en action, et qui incarnent bien cette fascination pour un objet mêlant tant le fait divers que la catastrophe. Les caméras n'ont eu de cesse de se rapprocher physiquement de l'évènement, d'en couvrir la plus grande partie possible, du siège de Sydney Street couvert par Pathé en 1911 à celui de l'Hyper Casher en 2015, en passant par la tentative d'enlèvement des athlètes israéliens à Munich en 1972. D'une part, on a donc des images provoquées par les terroristes (et qui depuis le passage aux appareils numériques et à un réseau internet mondialisé se passe même parfois des journalistes), de l'autre des images suscitées par la réaction des pouvoirs publics (et supplées tant par les badauds anonymes que par tout les dispositifs de surveillance, conséquence là encore du numérique, de l'internet et de l'extrême accessibilité des appareils d'enregistrement). Ces deux types d'images vont avoir un fort impact sur un troisième type, celui de la fiction. Cinéma et télévision s'abreuvent en effet de ces images par désir de crédibilité documentaire. Ainsi, alors que le nombre de détournements d'avions croît considérablement au cours des années soixante-dix, la fiction s'en empare. Le raid d'Entebbe par exemple, conduit par Israël sur un aéroport ougandais en 1976, fait l'objet de trois films directement inspirés des évènements dans les mois qui suivent.

La Fraction Armée Rouge a bien suscité ces trois types d'images, des ruines des magasins de Francfort à l'arrestation de Andreas Baader, en passant par les très nombreuses fictions plus ou

moins inspirées directement du groupe et de ses activités. Cependant, cela concerne maints groupes de lutte armée de par le monde. Quel est donc la spécificité de la RAF en la matière ? D'une part on peut souligner la particularité des profils de la première vague de la RAF (1970-1977) : les trois personnalités qui retiennent particulièrement l'attention de Jean-Gabriel Périot dans *Une jeunesse allemande* sont toutes trois liés aux médias et au cinéma avant leur passage à l'action armée. Ulrike Meinhof jouit à la fin des années soixante d'une bonne visibilité dans la presse de gauche, par ses articles dans la revue *Konkret*. Elle passe même un an à la télévision comme journaliste, réalisant des reportages, participant à des débats et scénarisant même un long-métrage de fiction, *Bambule*¹⁹. Horst Mahler, avocat de profession a quant à lui, bâtit sa notoriété sur les procès politiques²⁰ (ou qu'il politise) en affirmant sa position de communiste, ainsi qu'en participant activement au mouvement de la gauche extra-parlementaire (APO). Il apparaît donc également à la télévision tant comme avocat dans des affaires très médiatisées que comme leader militant. Holger Meins enfin a réalisé de nombreux films tracts et documentaires au sein de la jeune école de cinéma de Berlin dans un premier temps, avant de fonder un collectif plus politisé, proche de cette même gauche incarnée par Ulrike Meinhof et Horst Mahler (le groupe Rosta Kino). D'autres membres de la RAF ont aussi fait face aux caméras avant le passage à la clandestinité : Gudrun Ensslin a participé à des films militants en tant qu'actrice, notamment pour Ali Limonadi dans *Das Abonnement* (1967), Andreas Baader apparaît sur des films et photos documentant les performances et *happening* contestataires du groupe *Kommune 1* issu de la gauche extraparlamentaire, et Christoph Wackernagel, réalisateur de feuilletons pour la télévision rejoindra la seconde vague de la RAF. Ils incarnent une génération d'intellectuels qui, s'ils refusent tout compromis dans la contestation, n'en demeurent pas moins bien insérés socialement pour la plupart, et disposent même de tribunes importantes pour certains.

De plus, la particularité du cinéma autour de la RAF réside moins dans la rapidité avec laquelle il s'est penché dessus que dans la diversité de la représentation qu'il en a proposé. À l'instar par exemple de la série de films sur le raid d'Entebbe offrant une vision unilatérale et dramatisante des faits, le cinéma allemand a interrogé les raisons de cette violence, et sans systématiquement la cautionner, s'est aussi penché sur la violence de la réponse étatique à travers des films d'auteurs tels que *L'honneur perdu de Katharina Blum* de Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta (1975) ou *Maman Kusters s'en va au ciel* de Rainer Werner Fassbinder (1975). On retrouve ici les grandes figures du Jeune cinéma allemand, alors à son apogée après la consécration de quatre films dans différents festivals prestigieux d'Europe en 1966²¹. C'est un cinéma d'auteur non seulement politisé, mais aussi libre de ton et financé sans trop de difficultés par les institutions ouest-allemandes. Cette situation est devenue possible après la réforme du système de financement de 1974 qui avait permis de coproduire des films avec la télévision sur le

¹⁹ Anne STEINER et Loïc DEBRAY, *Guerilla urbaine en Europe occidentale*. Paris, L'Échappée, 2006, p. 93

²⁰ *Ibid*, p. 95

²¹ Richard HUBER, *La RFA et sa télévision*, Paris, INA, 1988, p. 32

critère de la qualité et non sur une recette minimale²². Sa particularité est ainsi le fruit de nombreux facteurs coïncidant sur la période : l'accès à un public large par le concours de l'État, une légitimité acquise par une décennie de production et une proximité idéologique avec l'opposition antiparlementaire qui a gagné en ampleur en même temps que ce cinéma. La profusion de films qui continuent de traiter de la RAF est enfin assez unique. Les années soixante-dix voient ainsi défiler onze films de cinéastes allemands traitant directement de la RAF, et si la décennie suivante est moins prolifique, elle voit tout de même la réalisation de deux films notables au cinéma : *Les Années de plomb* de Margarethe Von Trotta (1981) et *Stammheim* de Reinhard Hauff (1985), dénonçant tout deux par le biais de la fiction les conditions de détentions très pénibles de la prison de Stammheim ainsi que les circonstances douteuses de la mort de Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan Carl Raspe²³.

Cette cinégénie de la RAF, associée aux images de la presse et de la télévision ont largement nourri les arts plastiques en peinture, photographie et vidéo (notamment des captations de performances), supports d'interrogation du terrorisme et de sa représentation. En peinture, Gerhard Richter réalise une série en 1988 intitulée *18 Octobre 1977*, reproduisant l'image des corps de Ulrike Meinhof, Andreas Baader et de Gudrun Ensslin à partir de photographies de presse²⁴. Johannes Kahrs reproduit également avec une précision photographique un cliché d'Ulrike Meinhof. De nombreuses installations font référence à la prison de Stammheim, comme *Baader-Meinhof* de Claude Lévêque (1993) ou *Stammheim* (2003) de Christoph Draeger, l'un dans l'épure absolue, l'autre dans la reconstitution maniaque. L'artiste Hans Niehus fait explicitement référence à des couvertures d'albums rock comme les Beatles ou les Rolling Stones dans son tableau *Wo Terroristen Weinen* (2000). La RAF a donc une iconographie extrêmement riche, avec une profusion d'archives qui en fait un objet particulièrement propice à un long métrage documentaire composé d'archives audiovisuels.

La fiction, un genre légitime pour les archives ?

Qu'est-ce qu'une image d'archive pour Jean-Gabriel Périot ? Cette question intéresse particulièrement les nombreux films de fictions côtoyant les reportages et les documentaires. Leur présence n'est pas surprenante pour un film historique traitant des faits qui n'ont pas été intégralement filmés, car c'est même une tradition d'une branche du film d'archives depuis Henri Desfontaines. Ce dernier a utilisé des films de l'armée pour représenter les scènes de batailles autour desquelles il tisse des trames mêlant reconstitution et pure fiction²⁵. Malgré la multiplication et

²² Richard HUBER, *op. cit.*, p. 13

²³ Pour une filmographie plus exhaustive de la RAF, cf. annexe n° 20, p. XX

²⁴ <https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56>

²⁵ Laurent VERAY, *Les images d'archive face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, CRDP, 2011, p. 103

l'accessibilité croissante des appareils d'enregistrements, des vides perdurent, des moments qui n'ont jamais été capturés (notamment les attentats et les arrestations, en somme les « scènes d'actions » que la fiction peut si commodément combler par la reconstitution), mais la fiction dans *Une jeunesse allemande* ne sert jamais seulement les intentions de la reconstitution. Elle est, elle aussi, prise en compte comme une archive, en ce qu'elle est mobilisée dans le film non uniquement pour les faits qu'elle expose mais pour le regard qu'elle y porte. À ce titre, aucune fiction n'est le fait de Jean-Gabriel Périot, son point de vue se cantonnant au montage. Toute image est pour lui *potentiellement* d'archives, comme il le déclare lors d'une conférence à l'école d'art de Lorient en 2009 :

« Est archive toute image qui a été ou qui aurait pu être diffusée. Cela signifie que chaque image est déjà ou deviendra archive. Non seulement ce n'est pas une question de support ou de genre, ainsi sont images d'archives les photographies, la peinture, les news, la publicité, la fiction, les pages Internet (etc...) mais ce n'est pas non plus une question d'ancienneté²⁶. »

De fait, la fiction exprime elle aussi un discours sur son sujet, par exemple par le point de vue qu'elle adopte, pouvant autant privilégier celui du terroriste que du policier. De plus, la fiction est fortement liée à l'histoire de la RAF, puisque certains de ses membres réaliseront des fictions (et des documentaires), comme Holger Meins réalisant notamment *Oskar Langenfeld, 12 Mal*, en 1966 à la DFFB. Enfin, que ce soit à la télévision ou au cinéma, la fiction en Allemagne (et un peu à l'étranger) s'est beaucoup nourrie de la RAF, et ce, avant même la fondation de celle-ci. On trouve ainsi des films de fiction inspirés de membres du futur mouvement dès 1969, tel *Der Brandstifter (Les Incendiaires)* de Klaus Lemke, qui fut diffusé le 15 mai 1969, soit treize mois seulement après l'évènement dont il est inspiré - l'incendie volontaire de deux grands magasins de Francfort dans la nuit du 2 avril 1968 par Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Thorwald Proll et Horst Söhnlein²⁷. Ce film de fiction rejouant un événement, certes déclencheur (le passage à l'illégalité, concept fondamental au sein de la RAF²⁸), mais relativement mineur en comparaison de l'escalade de violence qui suivra au cours des années 1970 – peut ainsi parler, sans le vouloir, de la RAF, dès lors qu'il est arraché à son contexte initial. Chris Marker le faisait de manière démonstrative avec sa séquence sur César Mendoza filmé aux Jeux olympiques d'été de 1952 :

« Moi en filmant le champion de jumping de l'équipe chilienne, j'avais cru filmer un cavalier, j'avais filmé un putschiste : le lieutenant Mendoza [...] Un des quatre de la junte de Pinochet. On ne sait jamais ce qu'on filme ».

Cinéaste de la « reprise de vue » selon François Niney, Chris Marker « rend productif l'écart entre alors et maintenant, via le depuis qui à la fois les sépare, les traverse et les ajointe sous nos

²⁶ Jean-Gabriel PERIOT, *op. cit.*

²⁷ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 243

²⁸ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 126

yeux²⁹ ». De même, Jean-Gabriel Périot redonne à voir cet extrait de film, non par le commentaire, mais par son inclusion dans un film traitant des images de la RAF, faisant ainsi d'une image de fiction une image d'archives, rejoignant le postulat de Julie Maeck et Matthias Steinle sur l'image comme archive en puissance³⁰. De plus, le film traitant des images de la RAF, il est logique qu'il ne fasse pas l'impasse sur les fictions qui la traitent (dans le cadre des bornes chronologiques fixées). Enfin, soulignons ici qu'il est rarement aisé de distinguer absolument la fiction du documentaire, et ce malgré les intentions des réalisateurs, à l'instar de l'extrait du film de fiction de Hartmut Bitomski *Johnson & Co und Feldzug gegen die Armut* (1968) (00:39:52 - 00:40:09) : ce plan-séquence nous présente un groupe de jeunes gens armés de fusils et courant dans les bois en prenant couvert derrière des arbres, suivis par un caméra à l'épaule. Celle-ci s'arrête sur une jeune femme déclarant, regard caméra : « *Nous n'avons pas inventé la violence, nous l'avons rencontrée* ». Ce film semble, par le détour de la fiction, enregistrer un entraînement aux armes auquel nombre des acteurs présents se sont probablement réellement prêtés. Il y a donc mise en scène, sans pour autant basculer pleinement dans la reconstitution, les acteurs jouant leur propre rôle. À l'inverse, le documentaire de Holger Meins *Oskar Langenfeld* sur un vieil homme vivant dans un foyer recourt aussi à la mise en scène, par exemple lors d'une séquence où le caméraman demande à Oskar de dire « merde », et de le dire à la caméra (00:14:00 - 00:14:16). Il dirige littéralement son sujet comme on dirige un acteur professionnel, tout en exhibant ce geste puisqu'il ne coupe pas sa voix au montage. Citons également cet extrait au début du film de *Ich Bin Ein Elefant Madame* (Peter Zadek, 1969) où un comédien peint une croix gammée sur un mur en pleine rue et alimente un débat houleux avec des passants (00:02:34 - 00:03:49) : le film se définit comme une fiction mais mobilise la parole d'individus qui ne sont même pas des acteurs non-professionnels, qui ne jouent pas leur rôle, conférant ainsi au tout un aspect documentaire indéniable. *Der Brandstifters* enfin dont nous parlions plus haut s'inspire fortement de la plaidoirie de Gudrun Ensslin lors de son jugement pour écrire les répliques d'un des personnages principaux. Ainsi, la fiction prend pleinement place au sein des documentaires et reportages sur la RAF, non comme seule reconstitution mais comme représentation, au même titre que les autres documents qu'elle côtoie.

Un corpus représentatif ?

Une jeunesse allemande comprend cent-trente-sept extraits d'archives audiovisuelles issus de cent-six documents, qui se caractérisent par leur grande diversité : un des enjeux du film est la confrontation d'images antagonistes sur un même sujet. La recherche d'archives s'est étalée sur huit années, de 2007 à 2014, soit jusqu'au montage final. Jean-Gabriel Périot estime avoir étudié

²⁹ Julie MAECK, Matthias STEINLE, *op. cit.*, p. 50

³⁰ *Id.*, p. 16

environ huit cents documents et visionné plus d'un millier d'heures d'archives³¹. La recherche et le visionnage d'archives occupent donc une place centrale dans le processus de réalisation de ce film. Notons que Jean-Gabriel Périot ne délègue pas le visionnage et emploie des assistants principalement pour contacter les chaînes de télévisions allemandes³². Sur ces cent trente-sept extraits, cent treize appartiennent au documentaire. La majorité des archives proviennent de la télévision, avec soixante-neuf documents répartis sur onze chaînes de radio et télévision, comme précisé sur le tableau ci-dessous :

Nom et acronyme de la chaîne	Nombre de document(s)	Nombre d'extrait(s)
Norddeutscher Rundfunk (NDR)	25	32
Westdeutscher Rundfunk (WDR)	12	15
Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)	10	12
Süddeutscher Rundfunk (SWR/SDR)	8	9
Radio Télévision Suisse (RTS)	2	2
Hessischer Rundfunk (HR)	3	4
Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	3	3
Bayerischer Rundfunk (BR)	1	1
Radio Bremen (RB)	1	1
Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF)	3	3
Spiegel TV	1	1

Les chaînes ouest-allemandes des années soixante et soixante-dix jouissent d'une certaine indépendance vis-à-vis du gouvernement fédéral allemand depuis la relance et le découpage géographique des radios par les Alliés à la fin de la Seconde guerre mondiale³³. Sur les onze chaînes mentionnées, deux seulement ne sont pas allemandes (RTS et ORTF). Cinq dépendent de l'Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD), organisme fédérale datant de 1950 et coordonnant les programmes. Ces cinq chaînes sont la NDR, la WDR, la HR, la BR et la RB. L'ARD se caractérise par sa neutralité de ton dans la présentation des faits et le refus du vedettariat³⁴, ainsi que par une sensibilité « de gauche³⁵ ». De fait, c'est sur la NDR que sont diffusés les deux reportages de Ulrike Meinhof *Accidents de travail dans l'industrie (Arbeitsunfälle in der Industrie, 1965)* et *Lieu de travail et chronomètre (Arbeitsplatz und Stoppuhr, 1965)* et sur la WDR qu'est interviewé Horst Mahler en 1968, or l'État et les partis politiques occupent une place particulière au sein de ces deux chaînes³⁶. La Rhénanie-du-Nord-Westphalie,

³¹ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé par l'auteur le 10 avril 2017, pour les questions, cf. annexe n° 21, p. XXII

³² Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 102

³³ Richard HUBER, *op. cit.* p. 13

³⁴ Isabelle BOURGEOIS, *Radio et télévision publique en Allemagne*, Paris, CIRAC, 1993, p. 89

³⁵ Richard HUBER, *op. Cit.* p. 27

³⁶ *id.* p. 25

couverte par la WDR devient effectivement un fief du SPD à partir 1966, ce qui explique une ligne politique plus à gauche que la norme. Plus « à droite³⁷ », la ZDF n'est présente que par trois archives pour une durée totale de deux minutes quarante-deux. On peut donc noter la prépondérance d'archives télévisuelles potentiellement marquées par une sensibilité à gauche, malgré une grande diversité des chaînes mobilisées. Ces archives télévisées sont largement dominées par le format reportage avec cinquante-trois extraits, suivi par le format émissions de plateaux avec huit extraits, les documentaires au nombre de sept extraits, les extraits de journaux télévisés avec le présentateur au nombre de cinq et les films de fiction de deux.

Les autres fonds d'archives sont plus éclatés (en terme de classification, les fonds télévisuels n'étant pas centralisés), car ils se partagent entre organismes et particuliers. On peut d'une part distinguer les films issus des fonds de l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin (DFFB), complétés par des particuliers ainsi que par la Cinémathèque allemande. D'autre part, on peut regrouper diverses sociétés de production de cinéma dont les films sont cités, tels Gaumont et la Warner Bros. Quelques enregistrements audios proviennent des Bundesarchiv. Enfin le long-métrage de Klaus vom Bruch *Schleyerband* est difficile à classer car il peut relever de la vidéo artistique : réalisé à partir d'images télévisées récoltées grâce à l'équipement de sa chaîne-pirate, la Télévision Alternative³⁸, il prend la forme d'un flux continu mêlant allocutions de membres éminents du gouvernement comme Helmut Schmidt et Willy Brandt, d'opposants conservateurs tel Helmut Kohl et d'autres membres de l'Union chrétienne-démocrate, des personnalités et intellectuels comme Alfred Grosser, des proches de la RAF comme Otto Schily mais aussi des présentateurs, non seulement de l'Allemagne de l'Ouest mais aussi de l'Est, notamment Karl Eduard von Schnitzler. À l'exception des archives d'origine étatiques comme le film réalisé par la police allemande, ces archives reflètent des points de vue plus variés encore que les fonds télévisuels, et globalement plus favorables à la RAF et à la Gauche extra-parlementaire. Les films indépendants, expérimentaux, tracts et étudiants dominent ce corpus avec trente extraits, alors que six extraits seulement concernent les films de fiction, et cinq les documentaires.

Jean-Gabriel Périot distingue lui-même trois « camps » dans sa note d'intention pour le CNC :

« celui de la protestation (du mouvement étudiant jusqu'à la RAF), celui du pouvoir (les dirigeants politiques, les policiers, la justice, les médias dominants, etc.) et celui des témoins (intellectuels et artistes de l'époque qui refusent de choisir leurs camps lorsque la guerre entre la RAF et l'État Ouest-Allemand est déclarée). Et chacun s'y exprimera avec ses propres mots, ses propres images³⁹ ».

En suivant cette grille de lecture des archives, on peut noter une place prépondérante du second « camp », les archives télévisuelles étant majoritairement hostiles à la RAF et l'APO, à

³⁷ *id.* p. 27

³⁸ Randal HALLE, Reinhill STEINGROVER, *After the Avant-garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*, Rochester, Camden House, pp. 88-89

³⁹ Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation pour le CNC du 1er avril 2014, p. 9

l'exception du film *Brandstifter* et des reportages de Ulrike Meinhof. Cependant, comme le souligne lui-même Jean-Gabriel Périot, les frontières entre ces camps sont floues : comment classer notamment un document dont l'un des extraits appartient à la catégorie des « témoins » (Heinrich Böll exprimant sa position [01:08:33 - 01:09:35]) et une autre à celle du « pouvoir » (Carl-Dieter Spranger du CDU condamnant la position des intellectuels tels que Heinrich Böll [01:21:00 - 01:21:20]) ? Pour cette raison, nous avons privilégié les extraits sur les documents dans le classement des archives selon leur prise de position vis-à-vis du pouvoir et de sa contestation. Plutôt que de suivre la grille de classement de Jean-Gabriel Périot, nous avons préféré interroger la proportion d'extraits avec une prise de position manifeste : des films d'archives comme *Schleyerband* de Karl vom Bruch appartiennent au camp des « témoins » mais peuvent véhiculer dans des extraits un discours qui n'est pas celui de l'auteur, comme les passants interviewés réclamant l'exécution des membres de la RAF prisonniers (01:23:50 - 01:24:42). Nous avons donc fait primer le contenu sur le document pour cette question spécifique. Il en ressort que les extraits hostiles au pouvoir (État et ses institutions, patronat) sont plus nombreux (trente-huit) que ceux qui sont défavorables à la RAF, l'APO et ses sympathisants (vingt-neuf). Les extraits n'ayant pas de prise de position ostensible sont tout de même largement dominants (soixante-dix). Nous avons pris pour critères le discours tenu par les personnes prenant la parole et dont la partialité se traduit par une prise à parti de l'adversaire et un vocabulaire et/ou des images hostile ou satirique à son égard. Nous avons par exemple classé comme hostile à l'APO le reportage sur les occupations étudiantes d'universités où le commentaire aborde le sujet sous le seul angle de la violence et de la « terreur » étudiante, appuyant ce discours par un plan panoramique cadrant une haute fenêtre dans laquelle un reflet de toit forme comme une lame de guillotine prête à tomber sur les élèves visibles derrière celle-ci⁴⁰ (00:03:49 - 00:04:19).

Il est enfin notable que certaines archives présentes dans *Une jeunesse allemande* soient elles-mêmes issues de film d'archives. C'est notamment le cas pour le documentaire cité plus haut et dont les extraits s'opposaient sur la question des intellectuels et la RAF : il s'agit d'un documentaire d'archives intitulé *Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF*⁴¹ datant de 1999 et dont quatre extraits sont présents dans le film. Il va sans dire que cela redouble les problèmes de classification tant dans la forme que dans le fond, et soulève des doutes quant au respect des archives par ces films. Cela explique également le fait que certains documents excèdent les bornes chronologiques du sous-titre du film (1965-1977) et ne soient pas contemporains aux événements qu'ils traitent, comme le documentaire de Timon Koulmassis sur Ulrike Meinhof⁴². Onze documents sont extérieurs aux bornes chronologiques dont deux antérieurs et neuf postérieurs. Seuls ces derniers ne sont pas contemporains à ce qu'ils documentent.

⁴⁰ Annexe n° 1, p. III

⁴¹ Divisé en deux parties : Christian BERG, Cordt SCHNIBBEN, Erich SCHUTZ, *Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF : die Öffentlichkeit et Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF : der Staat*, 1999

⁴² Timon KOULMASSIS, *Marie Ulrike Meinhof*, 1995

Face à cette somme d'archives et de temps consacré à les exhumer se pose la question du lien entretenu entre l'écriture et la recherche : cette dernière ne représentant pas une étape définie avant ou après l'écriture du film, il convient d'interroger l'influence de l'une sur l'autre. Elles semblent fonctionner par complémentarité, l'une nourrissant l'autre. Ainsi, la genèse d'*Une jeunesse allemande* vient du souhait de Jean-Gabriel Périot de traiter de la violence révolutionnaire (en contrepoint à d'autres formes de violence qu'abordaient ses courts-métrages telle que celles de l'épuration avec *Eut-elle été criminelle* [2006], ou de la bombe atomique avec *Nijuman no borei* [200 000 fantômes], 2007). En effectuant des recherches, le réalisateur apprend que les membres de la RAF sont des producteurs d'images et découvre en même temps, en 2007, le film collectif *L'Allemagne en automne*⁴³. Découverte d'archives et recherches sont donc d'emblée liées au travail d'écriture. Une première phase de travail est dédiée à une étude poussée du sujet, qui permet notamment de mieux cerner les images potentiellement disponibles, et donc de savoir quoi demander à quel fond d'archives – recherche quelque peu paradoxale comme le souligne Jean-Gabriel Périot : « *Je voulais voir toutes ces images-là. Mais pour voir ces images, il n'y avait pas d'autre solution que faire un film !*⁴⁴ ». Cela est notamment dû à des fonds d'archives très éclatés (à l'image d'un système télévisuel non-centralisé) et dont les politiques de conservation ne sont pas cohérentes et parfois tardives, sans compter les problèmes d'indexations, comme le rapporte Jean-Gabriel Périot dans un entretien avec Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska :

« *Mais il y a aussi des questions pratiques d'organisation des archives, souvent laissées en déshérence, sans personnel suffisant ni transmission des savoirs. Lorsque je cherchais des films ou des émissions dont j'avais repéré l'existence avec certitude, il n'était pas rare que l'on me réponde que ces archives n'existaient pas*⁴⁵ ».

La découverte des images se jouent donc également en amont, dans un laborieux travail de recherche dont témoignent les différentes versions de dossiers de présentation entre novembre 2006 et avril 2014. Les choix *est-éthiques*⁴⁶ sont globalement déjà présents dès la première version, datée du 27 novembre 2006 : le film ne doit être composé que d'archives, dont une grande part seraient télévisuelles, complétée par des œuvres cinématographiques documentaires et fictionnelles. Le

⁴³ Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Beate Mainka-Jellinghaus, Peter Schubert, Hans Peter Cloos, Katja Rupé et Volker Schlöndorff, *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)*, 1977-78

⁴⁴ Bidhan JACOBS, « Cette violence-là, je la comprends... », [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20CULTURE%20AU%20POING%20itw.html>

⁴⁵ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 102

⁴⁶ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 50

montage doit être chronologique et se passer de voix-off, et le film est déjà pensé pour le cinéma. Notons également que le seul film explicitement cité est *L'Allemagne en automne*, signe de son influence sur la genèse du film. Du point de vue historique, Jean-Gabriel Périot est visiblement au tout début de ses recherches puisqu'il postule d'une part la pauvreté des images autour de la RAF : « *Nous pourrions aussi utiliser quelques photographies, probablement nécessaires pour donner à voir ces révolutionnaires dont on ne connaît pour certain aucune autre image filmée que celles de leurs cadavres* », d'autre part du manque d'indépendance des télévisions, « *alors peu nombreuses et contrôlées par les pouvoirs en place* ». Le changement de point de vue sur la télévision allemande est notable à partir de la cinquième version du dossier, daté du 28 juin 2008, où Jean-Gabriel Périot souligne la pluralité de ton des chaînes. Une seconde évolution est notable dans la version du 24 mai 2010 sur la question de la représentativité politique : l'auteur y expose sa maîtrise du sujet en comparant l'émission hebdomadaire *Aktenzeichen XY* (émission où les téléspectateurs sont appelés à aider la police lors d'enquêtes policières) diffusée sur la ZDF et le *Report F* de la SWR, invitant à débattre des collègues d'Horst Mahler et proposant un micro-trottoir. Il étaye sa vision d'une télévision se crispant autour de la question de la violence terroriste après les attentats de 1972, ce qui suggère qu'une grande quantité d'archives télévisuelles ont déjà été visionnée sur la décennie soixante-dix. Il précise lui-même avoir une « *vue assez complète* » des fonds de la NDR, la SWR et la WDR, qui représentent à eux seuls la majorité des archives télévisées du montage final. Cela contribue à augmenter la place et l'importance de Ulrike Meinhof (ayant travaillé à la NDR comme journaliste) et de Horst Mahler, avocat habitué aux procès médiatiques. Ainsi, cette version commence à être plus fournie en dates notamment autour de la carrière télévisée de la première. Notons que Andreas Baader qui était l'un des plus documentés dans les premières notes se retrouve présenté en quatrième position dans cette version, signe du poids des archives accessibles sur l'écriture. La recherche d'archives semble occuper une place conséquente jusqu'au montage du film, étant donné que la dernière version du scénario illustré (datée du 6 mai 2014) comporte encore de nombreux documentaires français, particulièrement destinés à clarifier le contexte historique (autour de la grande coalition CDU-SPD de 1966 par exemple). A cette date, le visionnage des archives de l'INA sur le sujet est donc achevé. Des documents tels que l'interview de Ulrike Meinhof par le *Spiegel* sur l'échec de son film *Bambule* (qui n'a finalement pas été diffusé) semble avoir été exhumés pendant cette période puisque cette séquence devait initialement être couverte par un extrait de *Baader-Meinhof Komplex* (2008), film de fiction de Uli Edel. Enfin, certaines archives spécifiques semblent n'avoir pas pu être trouvées, comme celles qui mentionneraient la polémique autour du décret des lois d'urgence⁴⁷. La recherche de journaux télévisés étranger (particulièrement américains) et souvent suggérée sans que rien n'en ressorte dans les synopsis illustrés.

⁴⁷ Alfred WAHL, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 94

Du côté des « témoins » et des films qu'a inspiré la RAF, si le lien est pensé dès la première note d'intention, la filmographie va s'étoffer, elle aussi, particulièrement dans la version du 6 mai 2014. *Brandstifter* y est pour la première fois mentionné, et Jean-Gabriel Périot y fait état d'une filmographie de 300 films dont il aurait vu les deux tiers, grâce au concours de Nicole Brenez, programmatrice à la Cinémathèque et consultante ayant participé aux recherches pour le film. Jean-Gabriel Périot semble avoir visionné la plupart des films allemands et européens ayant trait à la RAF, du Jeune cinéma allemand de Volker Schlöndorff, Rainer Fassbinder et Margarethe von Trotta au cinéma contemporain de Uli Edel. Des films contemporains à la RAF et travaillés par la question de la violence sont également mentionnés, tel que *La Chinoise* (1967), *Vladimir et Rosa* (1971) et *Vent d'Est* (1970) de Jean-Luc Godard, ou bien *Zabriski Point* de Michelangelo Antonioni (1971). Enfin, divers films de fiction « hors sujet » mais pouvant fournir des illustrations percutantes sont présents dans les dernières versions du synopsis illustré, comme *Hunger* de Steve McQueen (2008) autour de la grève de la fin de Bobby Sands (illustrant celle de Holger Meins).

Du côté du cinéma plus indépendant des proches et membres de la RAF, la découverte de la richesse des archives semble avoir grandement influencé le scénario, comme le souligne Nicolas Brevière, producteur du film dans le dossier de présentation du 2 avril 2009. Il écrit notamment :

« les premières recherches nous orientaient sur des archives plus télévisées, mais la découverte de films totalement inédits à la DFFB (l'équivalent de l'IDHEC à Berlin) où certains étudiants qui allaient rejoindre la RAF avaient réalisé des films aujourd'hui oubliés, lui ont donné une autre dimension. »

Le premier corpus important est celui de la *Kommune* que fréquentait Andreas Baader et qui donnait fréquemment des happenings, mentionné à partir de la version du 3 novembre 2008. Il ne s'agit pas à proprement parlé de films scénarisés mais d'images immortalisant ces scènes carnavalesques de déguisement et de provocation. Ce sont là les seules images de Andreas Baader du corpus qui ne proviennent pas des journaux télévisés. Concernant les films de Holger Meins, la première mention des fonds de la DFFB date de la version de 24 mai 2010. Jean-Gabriel Périot y fait état de ses recherches à la Deutsche Kinemathek sur les films des étudiants de l'école entre 1967 et 1968, dont il a visionné plusieurs dizaines. A ce stade, il a également rencontré les réalisateurs Thomas Gieffer et Gerd Conradt dont plusieurs films seront utilisés, et qui possèdent des films de Holger Meins et du groupe ROSTA (« Rotes Studenten Arbeiter Kino », « Collectif communiste des étudiants et ouvriers du cinéma ») dont il faisait partie après son exclusion de la DFFB. Parler de « découverte » est donc légèrement erroné, les archives n'ayant pas été exhumées par hasard, mais par étapes successives : découverte de l'existence de ces images par la lecture d'ouvrages dans un premier temps, prise de contact avec des proches ou des réalisateurs de ces films dans un second temps puis recherche et identification des archives dans les fonds à partir des informations récoltées. Comme Jean-Gabriel Périot le souligne lui-même, *« la découverte de ces films a été très importante pour la conception et l'écriture de ce projet. »* En effet, la diversité des

représentations de la RAF jusque par ses membres réorienter le scénario non plus vers le seul traitement médiatique du terrorisme mais sur les puissances et limites du cinéma comme outil de contestation. Le film prend ainsi une dimension chorale où chacun a la possibilité de parler en son nom propre.

Ainsi, le gros de la recherche s'étend entre novembre 2006 et mai 2010, avec l'aide notamment d'Anne Steiner, consultante historique sur le film et auteure avec Loïc Debray du livre *La Fraction Armée Rouge, Guérilla urbaine en Europe occidentale*, dont l'influence est patente dans l'écriture de *Une jeunesse allemande*, notamment sur la mise en perspective du mouvement étudiant et de la contestation armée (le livre traite lui-même de la période 1968-1977, ainsi que sur la filmographie). A partir de la version de mai 2010, une large partie du corpus semble délimitée, tandis que les thématiques principales et l'axe d'approche des événements sont clairement dessinées et iront en s'étoffant sans modification majeure. Archives, recherche et écriture fonctionnent ainsi dans une relation de complémentarité qui n'est pas figée, mais qui n'en reste pas moins soumise à une hiérarchie : si *L'Allemagne en automne* a joué un rôle déclencheur, c'est surtout la recherche (entendue comme historique, par le biais d'ouvrages et non la prospection dans les fonds d'archives) qui a présidé à l'écriture des grandes lignes du projet. À l'exception de la découverte des films du groupe ROSTA (et par découverte, nous entendons de l'étendue de ce qui était toujours existant et exploitable), Jean-Gabriel Périot ne sonde pas au hasard mais cherche des images bien précises s'inscrivant dans le scénario de *Une jeunesse allemande*. Si le réalisateur doit forcément composer avec les lacunes archivistiques, il ne fonctionne pas selon le principe de narration des événements en fonction de l'existence d'images. Notons tout de même qu'il monte toujours en parallèle de l'écriture et de son évolution, avec des noirs à la place des archives auxquels il n'a pas encore eu accès⁴⁸. Le scénario du film est ainsi, comme dans tout documentaire, une hypothèse de scénario. La confrontation de celle-ci au réel, communément lors du tournage⁴⁹, se fait ici au moment des recherches.

⁴⁸ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé par l'auteur le 10 avril 2017

⁴⁹ Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, p. 8

Chapitre 2. Images et mythes

Les bornes chronologiques

Composer avec des images préexistantes signifie également composer avec ce qu'elles véhiculent de parti-pris et de mémoire qui sont parfois contradictoire. C'est également s'exposer à des images déjà vues et déjà exploitées, comme c'est le cas pour la RAF dont la représentation est très riches dans les arts liés à l'image. De nombreux films ont traité ainsi de façon plus ou moins directe du groupe terroriste, et ont participé tant à la promotion de certaines de ces images qu'à l'occultation d'autres en fonction de ses thématiques et sensibilités. Réaliser un film sur la RAF signifie donc s'inscrire dans un réseau de représentations. Elle se démarque comme les Brigades Rouges par sa longévité (du 22 mai 1970 au 20 avril 1998), ainsi que par l'étendue de sa zone d'action et de ses bases arrières, de la France à la Jordanie. Des groupes de lutte armée occidentaux, la Fraction Armée Rouge est un de ceux qui suscite aussi la plus grande fascination (à l'image de la quantité d'œuvres de tout genre qu'elle a suscitée, à l'image de la très riche exposition « De la représentation de la terreur : l'exposition RAF » de 2005 à Berlin). Cela tient notamment à la dimension sulfureuse du groupe, particulièrement dans sa première vague : ses actions d'avant 1972 (vols de voiture et braquages de banque) lui confère une aura de bande de gangsters digne de la mythologie de la pègre américaine où Andreas Baader est défini comme un amateur de belles voitures (la BMW rebaptisée « *Baader-Meinhof-Wagen*⁵⁰ »). Une partie de l'opinion publique fantasme cette vie mouvementée de clandestin traqué, de *outlaw* dont les avis de recherche sont placardés sur tous les écrans, « *la fiction consistant à se faire des faux papiers, mettre des vêtements de luxe, attaquer des banques, conduire des voitures rapides*⁵¹ » comme l'écrit Thomas Elsaesser. Il souligne également les rapprochements faits entre *happenings* et RAF : Andreas Baader ne fréquentait-il pas la « Commune de l'horreur » ? Celle-ci s'était précisément jouée des autorités allemandes en fabriquant une fausse bombe destinée au vice-président des États-Unis Hubert Humphrey, en visite en RFA en avril 1967⁵². Cette farce inoffensive se rapproche effectivement de la performance, envahissant l'espace urbain comme le feront les étudiants de la DFFB en courant ne pleine rue avec un drapeau rouge dans *Farbtest – Die Rote Fahne (Test couleurs – Le Drapeau rouge)* de Gerd Conrath (1968), dont un extrait est présent dans *Une jeunesse allemande* (00:14:22 – 00:15:23). Le mouvement étudiant et la RAF flirte parfois avec le comique, de Thorwald Proll se faisant passer pour Andreas Baader au procès des incendies de Francfort⁵³ jusque dans la prison de

Stammheim où le refus de coopérer des prisonniers se traduit par des grimaces lors des portraits pris

⁵⁰ Thomas ELSAESSER, *Terrorisme, mythes et représentations : la RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, La Madeleine, Tausend Augen, 2005, p.21.

⁵¹ *Id.* p.21.

⁵² Alfred WAHL, *op. Cit.*, p.95.

⁵³ Bernard VOLKER, *L'Affaire Schleyer, la guerre d'Andreas Baader*, Paris, Mengès, 1977, p.76.

par la police⁵⁴. Tout cela, associé à la nécessité du travestissement (cheveux teints et lunettes de soleil) participe à l'érection des premiers membres de la RAF en figures aussi subversives que des rockers, sentiment que rapporte Michael Dreyer dans *Fractures sorties de l'antenne chirurgicale d'une Histoire non-déclarée*⁵⁵ (l'artiste Hans Niehus fait explicitement référence à des couvertures d'albums rock comme les Beatles ou les Rolling Stones dans son tableau *Wo Terroristen Weinen* [2000], présent à l'exposition *Die RAF-Austellung*). Ils ont effectivement le goût de la mise en scène et de la symbolique dans leurs actions publiques, ne serait-ce que par le choix du noms des « commandos » les perpétrant. Les échos qu'ils suscitent dans la culture populaire se retrouveront jusque dans la collection de vêtements « Prada-Meinhof »⁵⁶.

La première génération de la RAF est aussi la plus chargée en mythes divers : l'expiation du crimes de la génération nazie par ses enfants par « *transmission sociale de l'héritage de culpabilité sociale*⁵⁷ », les intrigues de la *Stasi* (le meurtre de l'étudiant Behno Ohnesorg lors d'une manifestation contre le Shah d'Iran le 2 juin 1967 par le brigadier Kurras⁵⁸, affilié aux services de renseignements est-allemands, l'hébergement et la dissimulation de fugitifs de la RAF en RDA), les conditions alors inédites de détention des prisonniers à Stammheim et surtout la *Todesnacht*, « nuit de la mort » le 18 octobre 1977, celle d'Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe et dont le déroulement fait toujours polémique après plusieurs enquêtes concluant au suicide. Par ailleurs, cette lutte en prison par les grèves de la faim (15 janvier-15 février ; 8 mai-2 juin 1973 ; 13 septembre 1974-5 février 1975 ; 30 mars-30 avril 1977 ; 30 juillet-2 septembre 1977) a plus marqué les esprits que celle menée par la deuxième vague de la RAF dont aucun membre n'a atteint la notoriété de ses prédécesseurs. Enfin, la première vague est la plus riche en événements, et jouit d'un soutien populaire qui ne sera plus égalé après l'automne allemand⁵⁹, ainsi que de la solidarité, voire de la coopération⁶⁰ de nombreux groupes de lutte armée en Allemagne mais aussi en Europe (comme l'atteste la vingtaine d'attentats perpétrés hors de la RFA à l'annonce de la mort de Ulrike Meinhof⁶¹).

Le cadrage historique adopté par Jean-Gabriel Périot pour *Une jeunesse allemande* se concentre sur cette première vague de la RAF, de ses origines (1965) à sa fin (1977). Ce parti-pris n'est pas celui de la première version (27 novembre 2006) où le film devait fonctionner comme un triptyque d'une durée d'environ trois heures, pour couvrir un espace géographique et temporel bien plus ambitieux : il se serait consacré à trois mouvements révolutionnaires d'après-guerre, soit les

⁵⁴ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p.192.

⁵⁵ Cité par Thomas ELSAESSER, *op. Cit.*, p.62.

⁵⁶ Daniela KNEISSL, « Die Toten (Les morts, 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement », Images Re-vues, p.9 [En ligne], 5 | 2008, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/233>

⁵⁷ Pierre-Yves GAUDARD, *Le fardeau de la mémoire : le deuil collectif allemand après le national-socialisme*, Paris, Plon, 1997, p.143.

⁵⁸ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p.243.

⁵⁹ Pierre-Yves GAUDARD, *op. cit.*, p.286.

⁶⁰ Le « Mouvement du 2 Juin » enlève et rançonne le député Peter Lorenz contre cinq prisonniers de la RAF en février 1975, Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p.249.

⁶¹ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 241.

Brigades Rouges, la RAF et l'Armée rouge japonaise. Chaque partie aurait duré entre une heure et une heure et demie en fonction des archives disponibles, avec pour chaque pays un rapide portrait d'après-guerre (1945-1968), pour traiter ensuite chaque mouvement dans son ensemble (1970 à 2001 pour l'Armée rouge japonaise, 1968-1998 pour la RAF, 1978-2005 pour les Brigades Rouges⁶²). De plus, chaque mouvement aurait été traité dans une perspective internationale : liens à la RDA de la RAF, France et Tchécoslovaquie pour les Brigades Rouges et la Syrie et le Liban pour l'Armée rouge japonaise, notamment par le biais des médias⁶³ ; le tout sur une toile de fond dépeignant les grands bouleversements politiques entre l'URSS, les États-Unis et le Tiers monde, les guérillas et les intrigues des services secrets. Si la représentation de la RAF est déjà mise en perspective avec le Jeune cinéma allemand, l'Armée rouge japonaise est quant à elle associée au genre du *Pinku eiga*, dont une branche a partie liée avec l'extrême-gauche japonaise. Rien ne concernant cependant les Brigades Rouges du côté du cinéma.

Dès la seconde version, écrite environ deux mois après, le film est recentré sur la RAF entre 1945 et 1992, avec déjà une mise en valeur de la période 1968-1977. Le souhait d'une approche internationale demeure par la mise en perspective des événements dans la Guerre froide, ainsi que par la recherche d'archives issues de pays étrangers⁶⁴. Si les Brigades Rouges semblent définitivement écartées de l'écriture, la comparaison avec l'Armée rouge japonaise s'esquisse à nouveau dans la version du 24 mai 2010, par le biais du film de Masao Adachi *Déclaration de guerre mondiale de l'Armée Rouge Japonaise et du FPLP* réalisé en 1971. Il avance également la possibilité d'une mention de *Underground*, documentaire d'Emile de Antonio, Haskell Wexler et Mary Lampson sur le groupe de lutte armée étasuniens Weather Underground. Cette piste est abandonnée dès la version suivante (14 juin 2010). La troisième version du dossier d'intention (13 mai 2007) propose un premier découpage en six mouvements valorisant clairement les deux premières générations, comme suit : « l'Allemagne d'après-guerre » (1945-1960), « l'opposition extra-parlementaire » (1960-1970), « la première génération de la RAF » (1970-1972), « la deuxième génération de la RAF » (1972-1983), « l'automne allemand » (septembre-octobre 1977), « la troisième génération » (1984-1998). Heinrich Böll et Jean-Paul Sartre sont supposés figurer dans le film, et le rôle de la France est supposé être abordé. C'est à partir de la version du 31 octobre 2009 seulement que les bornes chronologiques finales sont posées, le film étant réduit à cinq mouvements qui sont les mêmes que dans les versions précédentes, à l'exception de la partie sur la troisième génération qui est évacuée. Ce sera à partir de la version du 24 mai 2010 que Horst Mahler deviendra un personnage central (auparavant il n'est même pas mentionné) et que les lignes narratives principales sont posées. Celles-ci reposant sur les représentations audiovisuelles de la RAF, le film se concentre sur les figures les plus médiatisées sur cette période.

Les images de et sur la première vague de la RAF deviennent définitivement l'angle

⁶² Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation du 27 novembre 2006, p. 1

⁶³ *Ibid.*, p. 2

⁶⁴ Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation du 22 janvier 2007, p. 1

d'approche des événements, au détriment d'une perspective internationale, ainsi que des autres mouvements de lutte armée : de très nombreux groupes de la mouvance anarchiste ont eu recours à des attentats de moindre envergure avant la RAF : entre autres les « Tupamaros de Berlin-Ouest » et « Tupamaros Munich⁶⁵ », ou encore les « Rebelles du Hasch ⁶⁶ ». De même, la seconde vague de la RAF et le « mouvement du 2 juin », dont les actions sont souvent liées au sort de la première vague sont ainsi marginalisés. De même, certaines figures importantes du mouvement étudiant tel que Rudi Dutschke⁶⁷ sont progressivement évacuées, pour n'être plus mentionnées que dans une logique de strict nécessité, comme le souhaite Jean-Gabriel Périot qui écrit :

« *Mon option de départ est de placer quelques pièces que je juge indispensables (notamment les images de ou avec les futurs membres de la RFA) et de construire le montage à partir de ces pièces⁶⁸ ».*

État des lieux des images de la RAF

Les bornes chronologiques du film semblent cohérentes au regard de la place qu'occupe cette période historique dans la filmographie de la RAF, puisque sur les trente huit longs-métrages que nous avons recensés (liste non-exhaustive pour les documentaires télévisés allemands et étrangers qui sont légions), douze ont été réalisés entre 1969 et 1977 et dix-sept traitent explicitement et spécifiquement de la première génération. Notons enfin la place toute particulière qu'occupe la période de détention des figures principales de la RAF et « l'automne allemand » dans les documentaires et dans une moindre mesure les fictions. Nombre de ces films mobilisent des archives, même certains films de fiction. Les images de la RAF (qu'elles proviennent de la télévision ou du cinéma) occupent donc une place particulière dans la représentation du mouvement au cinéma. Afin de questionner l'originalité du traitement des archives par *Une jeunesse allemande*, nous allons donc procéder à un état des lieux sur la façon dont elles ont été utilisées auparavant. Cela implique de se pencher également sur la résurgence d'images ou bien leur nouveauté, ainsi que la place accordée à tel ou tel événement, ainsi qu'à ceux qui en sont les acteurs (avec pour critère de base la mention ou la présence de ces événements et acteurs dans *Une jeunesse allemande*).

Dans le cas d'Andreas Baader, en dépit de la notoriété qu'il a acquis (au point de passer pour le chef incontesté du groupe en France, comme le traduit bien la dénomination « bande à Baader »), il existe peu de films où il est visible, et pas un seul où il prend la parole. Quatre films datant de 1967 le montrent au sein de la *Kommune I*, à Berlin, dont trois pendant un happening, et un dernier au procès de Fritz Teufel, instigateur de la fausse bombe contre le vice-président américain.

⁶⁵ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 70

⁶⁶ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 26

⁶⁷ Leader de l'Union socialiste allemande des étudiants (SDS)

⁶⁸ Dossier de présentation du 24 mai 2010

Plusieurs images subsistent également de son procès en octobre 1968 pour l'incendie des magasins de Francfort. Elles font également partie des rares images disponibles de Gudrun Ensslin, et ont été filmées par plusieurs chaînes de télévision (NDR et HR). Andreas Baader est également filmé par plusieurs chaînes lors de son arrestation en compagnie d'Holger Meins et Jan-Carl Raspe le 1^{er} juin 1972. On l'aperçoit teint en blond et porté par deux policiers car il a été blessé lors d'un échange de tir⁶⁹. Les dernières images le laissant apparaître, sont celles de son transfert à la prison de Stammheim en hélicoptère puis en van, ainsi que celles de son transfert pour son second procès, en compagnie de Jan-Carl Raspe. De son cadavre ne subsistent que quelques photographies. La somme de ces images ne dépasse pas les deux minutes. En dehors de son procès, Gudrun Ensslin est visible dans le film de Ali Limonadi *Das Abonnement* (1968), ainsi qu'à l'occasion de son arrestation le 7 juin 1972, alors qu'elle cache son visage contre son ventre. Les images du procès sont donc un incontournable dans la représentation de Gudrun Ensslin, et fréquemment de Andreas Baader : ainsi dans le *Ulrike Marie Meinhof : lettre à sa fille* de Timon Koulmasis (1997), film intimiste sur la vie et le parcours de Ulrike Meinhof avant la RAF, sa rencontre avec les deux incendiaires est illustrée par ces images. C'est également le cas du documentaire télévisé *Jeu Mortel (Todesspiel, 1997)* de Heinrich Breloer traitant pourtant de « l'automne allemand », en mêlant reconstitution avec acteurs, entretiens et images d'archives. Les apparitions de Andreas Baader et Gudrun Ensslin, dans leurs cellules de Stammheim sont reliées entre elles par ces mêmes images du procès. Les images de la *Kommune* et du procès de Fritz Teufel sont relativement peu utilisées, par Stefan Aust par exemple, journaliste proche d'Ulrike Meinhof et référence éminente sur la RAF, auteurs de plusieurs livres et documentaires, dont *Baader-Meinhof*, dyptique pour la télévision en 1986. En dehors de son procès, Gudrun Ensslin est visible dans le film d'Ali Limonadi *Das Abonnement* (1968), ainsi que lors de son arrestation le 7 juin 1972. Ces images semblent cependant très marginalement employées.

Ulrike Meinhof est une des figures les plus filmées de la RAF et dont subsiste le plus d'images en tout genre. Parmi ces apparitions à la télévision, la plus fréquemment employée est celle du 2 février 1967 pour le *Stuttgarter Gespräch*, au cours d'un débat autour du « Déclin de l'autorité » sur la SWR. Cet extrait est notamment dans *Marie Ulrike Meinhof* de Timon Koulmasis. L'évocation de sa carrière de journaliste est aussi souvent illustrée par son documentaire d'archives pour la chaîne de télévision RBB, intitulé *De Meilleurs démocrates ou des anarchistes*. Servant de document pour appuyer un débat sur la violence de l'APO le 20 février 1968, elle s'y penche sur les violences en marge de la visite du Shah d'Iran le 2 juin 1967. Elle compare par le montage deux interprétations de l'évènement : l'une est un reportage pour le journal télévisé (la chaîne n'est pas mentionnée), la seconde un film de Roman Brodmann, réalisé quelques jours après les manifestations à partir d'images de celle-ci, et s'intitulant *La Visite de l'État policier* » (26 juin 1967). L'émission est fréquemment utilisée dans les documentaires sur la RAF car, tout en illustrant les positions et la manière dont travaille Ulrike Meinhof, elle aborde le meurtre de l'étudiant Behno

⁶⁹ Annexe n° 3, p. IV

Ohnesorg par un policier, ce qui est perçu dans l'historiographie de la RAF comme un évènement tournant (un groupe armé proche de la RAF prend d'ailleurs le nom de « mouvement du 2 juin »). Timon Koulmasis, Stefan Aust et Chris Marker utilisent trois extraits différents de cette même émission d'une grande richesse, respectivement dans *Ulrike Marie Meinhof, Baader-Meinhof - Wege in den Untergrund* et *Le Fond de l'air est rouge* (1977). Dans *Une jeunesse allemande*, deux entretiens sont également employés, traitant de sa condition de mère et de femme : une première est issue de l'émission *Titel, Thesen, Temperamente* (HR) du 23 février 1970, la seconde de *Journal für Damen* (WDR) du 18 mai 1969. Dans ses deux extraits, elle parle de l'émancipation féminine dans la lutte politique. Enfin, elle est visible pour la dernière fois lors d'un transfert de Stammheim pour l'une des séances de son procès, le 4 mai 1976. Ulrike Meinhof a aussi été beaucoup photographiée et les deux portraits de son avis de recherche font partie intégrante de l'iconographie de la RAF, au côté de celles de la « nuit de la mort à Stammheim ». Un deuxième corpus filmique, très riche, comprend les films privés où elle apparaît notamment avec Klaus Röhl, son collaborateur et amant au sein de la revue *Konkret*. Ces archives ne sont visibles que dans *Ulrike Marie Meinhof* de Timon Koulmasis, probablement du fait de la proximité du réalisateur avec la famille d'Ulrike Meinhof, grande amie de ses parents.

Holger Meins occupe une place très fluctuante dans la filmographie de la RAF : il ne fait pas partie des figures ayant le plus de visibilité dans le groupe, et est déjà décédé lorsque s'enchaînent les évènements de « l'automne allemand ». Sa mort au cours d'une grève de la faim le 9 novembre 1974 à Stammheim⁷⁰ est souvent la rare fois où il est clairement mentionné, dans la réalité comme dans la fiction (son arrestation puis sa mort sont les seuls passages « obligés » le concernant dans les biopics tels que *Baader-Meinhof Komplex* d'Uli Edel). Deux films documentaires lui sont consacrés, *De toute façon tout un chacun meurt, la question et de savoir comment et comment tu as vécu* de Renate Sami, peu après sa mort en 1975, et *Starbuck-Holger Meins* de Gerd Conradt (2002). Les deux documentaires se penchent sur sa carrière de cinéaste, par le biais d'entretiens illustrés par des photographies et des extraits de films (Holger Meins au sein de la nouvelle promotion de la DFFB ou discutant de la praxis avec ses camarades du groupe Rosta Kino). Peu d'images de lui subsistent, mais les quelques-unes qui existent sont, comme pour Gudrun Ensslin, canoniques lorsqu'on le mentionne dans un film. Nous pensons à celles de son arrestation, au côté de Holger Meins et Jan-Carl Raspe (qui n'est pas visible), filmée par la télévision. On l'aperçoit conduit par deux policiers, hurlant alors qu'il a été dénudé, laissant voir son corps élané et osseux (image d'autant plus impressionnante qu'il mourra d'inanition des suites d'une grève de la faim).

Horst Mahler occupe également une place fluctuante dans la filmographie de la RAF, probablement du fait que l'importance de son rôle médiatique du temps de l'APO n'est pas comparable à celle de sa place au sein de la lutte armée, dont il est un des premiers à se désolidariser. On peut ainsi distinguer une première période, où Horst Mahler est filmé en tant

⁷⁰ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 248

qu'avocat militant de l'Union socialiste allemande des étudiants (SDS, syndicat étudiant du SPD refusant le Programme de Bad-Godsberg⁷¹), puis une seconde où il prend plusieurs fois la parole en tant que repent. De cette première période subsiste peu, si ce n'est un entretien pour la WDR (le 18 novembre 1968) portant sur l'identification idéologique de l'avocat avec ses clients ; un discours aux étudiants de Berlin issu d'un reportage sur « Les étudiants et l'université libre » de la RBB (15 juin 1967), des images de lui se tenant en tête de cortège d'une manifestation dans un documentaire de 1997, *Im Fadenkreuz - Deutschland und die RAF (Die Öffentlichkeit)*, ainsi que quelques images en couleurs de son procès. Ces images sont visibles dans le documentaire *Les Avocats – Une histoire allemande* de Birgit Schultz, (2009) et dont le titre en dit long, puisqu'il faut un film dédié aux avocats pour qu'y figure pleinement le Horst Mahler d'avant la lutte armée. La seconde période est plus riche, avec en particulier un entretien réalisé par Alf Brustellin et Bernhard Sinkel pour le film *L'Allemagne en automne*. D'une dizaine de minutes, il a été réalisé dans sa cellule. Les journalistes y sont en retrait, le laissant disserte sur le bilan d'alors de la RAF.

Ce dernier extrait, issu d'un film de cinéma, nous amène à la question de la postérité et la référentialité du cinéma allemand sur la RAF : les films du Jeune cinéma allemand font parfois l'objet de citations, telle que la séquence de l'arrestation de *L'honneur perdu de Katharina Blum*⁷² dans *Le Fond de l'air est rouge*. Malgré les nombreuses fictions contemporaines aux deux premières vagues de la RAF, les archives filmiques semblent exercer la plus forte influence sur l'iconographie du mouvement, comme en témoigne le goût de l'archive télévisée ainsi que la place ménagée à la télévision dans les fictions sur la RAF. À ce propos, Daniela Kneissl écrit : « *L'influence importante des images de presse n'est pas seulement le signe d'une fascination pour le terrorisme mais montre que l'aspect visuel de la RAF ne peut être reconstruit que par des images médiatiques*⁷³ ». Cette intuition est partagée par la plupart des réalisateurs. Ils emploient souvent de véritables archives pour mentionner un attentat ou un enlèvement : l'allocution de Helmut Schmidt au soir de l'enlèvement de Hanns Schleyer par exemple est présente dans une scène de reconstitution de *Jeu Mortel* : Andreas Baader, depuis sa cellule de Stammheim assiste à ce discours sur son téléviseur. Dans *Baader-Meinhof Komplex*, ce sont les ravisseurs qui sont devant leur poste, visionnant ces mêmes images. Cet impact des archives sur la représentation de la RAF se ressent aussi dans le choix des attentats mis en scène dans la fiction : ce sont généralement ceux qui ont été le plus filmés qui sont le plus représentés : ainsi l'enlèvement de Hans Schleyer le 5 août 1977, dont n'a été filmé que les voitures criblées de balles quelques heures après, est scrupuleusement reproduit tant dans *Baader* de Christopher Roth (2002) que dans *Jeu Mortel* et *Baader-Meinhof Komplex*. On y observe le même souci du placement des véhicules lors de l'embuscade, des armes utilisées, de la position des tireurs (cela est particulièrement visible lorsqu'un de ravisseur armé

⁷¹ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 20

⁷² Volker SCHLONDORFF, Margarethe von TROTTA, *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, 1975

⁷³ *Id.*, p. 11

d'un pistolet automatique monte sur le toit de la voiture pour en achever les occupants) jusqu'à la disposition des corps, à demi-extirpés de leur siège⁷⁴ (Uli Edel a notamment mis en avant le réalisme des fusillades comme un argument en faveur de la crédibilité du film : « *Dans le cas de Buback, 15 balles ont été tirées et c'est ce que je montre dans le film, pas 20, ou 30*⁷⁵ »). Les archives télévisées, au lieu de servir de substitut à la fiction, nourrissent au contraire la soif de réalisme de celles-ci, dans les plus morbides détails. Paradoxalement, c'est donc ce qui a été le plus filmé et le plus vu est ce qui est le plus reproduit dans la fiction : ainsi le procès des incendiaires dans *Baader-Meinhof Komplex*, où la gestuelle de Andreas Baader et Gudrun Ensslin est visiblement très étudiée de manière à reproduire la véritable qui a été immortalisée par la télévision. Dans le même film, l'arrestation de Andreas Baader et Holger Meins est reproduite jusqu'aux cadrages des images originales⁷⁶. Ce goût de l'archive sans pour autant vraiment la mobiliser se ressent aussi particulièrement dans les documents hybrides réalisés par ces deux mêmes films : Christopher Roth reproduit trait pour trait les images de Thorwald Proll fumant son cigare à son procès, mais avec un acteur et un vieillissement artificiel de l'image. De même, Uli Edel reproduit un extrait de l'émission *De Meilleurs démocrates ou des anarchistes* avec son actrice Martina Gedeck qui apparaît dans le téléviseur de Gudrun Ensslin. Vraies et fausses archives cohabitent ainsi dans une recherche de crédibilité et d'immersion qui renoue avec l'antique pratique d'Henri Desfontaines. Enfin le film de Klaus Vom Bruch *Schleyerband* (1978) confirme cette importance de la télévision, condensant une sorte d'instantané d'une année environ de télévision ouest-allemande dans un flux continu et non commenté d'informations, de flash-infos, de publicités et de clips musicaux. L'existence d'un tel film (réalisé au beau milieu de « l'automne allemand ») pose également la question de l'originalité des images d'*Une jeunesse allemande* et des moyens de leur valorisation.

Images inédites

Jean-Gabriel Périot a utilisé la plupart de ces archives. Dans le cas de Andreas Baader, il n'apporte aucune nouvelle image mais exploite toutes celles qui existe. Gudrun Ensslin est introduite par le biais de sa carrière d'actrice, avec des images inédites à l'appui : un extrait du film d'Ali Limonadi *Das Abonnement*, ainsi que de son making-of, pour une durée d'une minute et quarante-huit secondes. A cela s'ajoute un extrait sonore d'une prise de parole de Gudrun Ensslin à son procès, issue du *Panorama* (NDR) du 4 novembre 1968. Si elle est omniprésente, comme nous le verrons dans la seconde partie, Ulrike Meinhof n'est pas l'objet de beaucoup de documents

⁷⁴ Annexe n° 2, p. III

⁷⁵ Mary-Elizabeth O'BRIEN, *Post-wall German cinema and national history : Utopianism and dissent*, Rochester (N.Y.), Camden House, 2012, p. 223

⁷⁶ Annexe n° 3, p. IV

télévisés inédits, mais la moindre découverte au regard du corpus préexistant si exploité dans le documentaire et la fiction est toutefois notable. Cela ne relève pas réellement de l'inédit mais Jean-Gabriel Périot emploie des extraits inédits de l'émission *De Meilleurs démocrates ou des anarchistes* : un extrait plus long du film de montage d'Ulrike Meinhof (trois minutes et seize secondes en tout) ainsi qu'un débat sur l'engagement politique étudiant et ses modalités (00:36:07 - 00:38:33). Deux archives télévisées sont inédites : une interview pour l'émission *Panorama* (NDR) sur la revue *Konkret* et la mise à sac de la maison de son rédacteur en chef par Ulrike Meinhof et ses partisans en raison des divergences stratégiques sur le journal, dans le contexte d'une rupture sentimentale entre les deux. Datée du 12 mai 1969, on y voit Ulrike Meinhof manifestement exténuée et à vif. La seconde est un reportage de Radio Bremen du 8 avril 1970 sur le *Spiegel*, comportant un entretien avec Ulrike Meinhof. Elle y reproche à Rudolf Augstein, éditeur du *Spiegel*, de s'être dévoyé et de faire le jeu du capital. Le choix de ces images pour *Une jeunesse allemande* fait d'Ulrike Meinhof une journaliste et une réalisatrice avant tout, isolant ainsi sa figure médiatique d'avant la RAF de son intimité.

Le renouvellement iconographique majeur concerne Holger Meins, qui occupait généralement une place mineure dans les films traitant de la RAF. Si sa vie et carrière de cinéaste étaient abordées dans les documentaires de Renate Sami et Gert Conradt, cela passait surtout par des photogrammes et des entretiens. *Une jeunesse allemande* innove par le corpus conséquent qu'elle met à jour : les films disponibles de et avec Holger Meins, du temps de la DFFB et du groupe Rosta Kino. Seize films sont ainsi exhumés, dont trois sont de lui et deux sont collectifs. La plupart de ces films n'ont jamais été vu depuis leur réalisation, certains n'ont même jamais vu le jour et sont inachevés. Ces films donnent à voir sa carrière à l'œuvre, ses recherches et expérimentations, offrant ainsi une nouvelle approche des images filmiques gravitant autour de la future RAF (Holger Meins n'a pas réalisé dans le contexte de son engagement dans la lutte armée). Elles offrent un parallèle aux images produites ou auxquelles participent Ulrike Meinhof et qui ont la qualité d'exprimer le discours de l'une et de l'autre sans intermédiaire (commentateur ou témoin). Elles contrebalancent également la réduction (dans l'iconographie de la RAF) de Holger Meins à un seul corps nu dont la chétiveté fonctionne comme une annonce de son sort futur (son corps décharné est également nu sur les photographies). Les trois films d'Holger Meins cités sont *Oskar Langenfeld, 12 Mal* sur un total de cinquante-trois secondes, *Verhandlungen (Négociations, 1967)* sur quarante-trois secondes ainsi que *BZ ins Klosett (Berliner Zeitung⁷⁷ dans les toilettes, 1967-69)* sur sept secondes. Ce dernier fait partie des films inachevés du réalisateur. Il apparaît également devant la caméra, dans le *rush* d'un film sur une usine du groupe Hoechst, dans *Johnson & Co und der Feldzug gegen die Armut (Johnson & Co et la campagne contre la pauvreté, 1968, film dont il a participé à la réalisation)*, en train de lire des dossiers de la DFFB occupée par les étudiants dans *Wochenschau I (Actualités I, 1969)*, questionnant le rapport entre drogues et

⁷⁷ Ce tabloïd berlinois est alors possédé par le magnat de la presse anticomuniste Axel Springer.

révolution dans *Traktat* (Michael Geissler, 1967) et débattant dans *Studentenvollversammlung* (*Assemblée étudiante* de Bernd Fiedler et Balz Raz, 1968). Il apparaît également dans un reportage sur l'ouverture de la DFFB du *Berlin Abendschau* (RBB), daté du 17 septembre 1966. On peut enfin l'entendre dans le générique sonore de *Unsere Steine* (Ulrich Knaut, 1968). Ces nouvelles images donnent également à voir l'évolution de son physique, du jeune étudiant en costume à lunettes et rasé de près au barbu aux cheveux long. Comme Gudrun Ensslin, un des apports intéressants de ces images est le son, puisqu'elles donnent à entendre la voix d'Holger Meins (un supplément d'humanité considérable) et le laisse s'exprimer personnellement sur des points cruciaux tel que la nécessité de l'action selon lui.

Horst Mahler fait l'objet d'une attention particulière dans *Une jeunesse allemande*, au point d'occuper une large séquence qui est dédiée à sa carrière d'avocat proche de l'APO, notamment par le biais de l'entretien pour la WDR, de sa participation à une manifestation en 1967 (issue de *Im Fadenkreuz - Deutschland und die RAF (Die Öffentlichkeit)*) ainsi que le discours de 1967 filmé par la RBB, déjà employés auparavant. Du côté des archives inédites, il apparaît dans l'émission *Panorama* (NDR) du 10 avril 1967, défendant Fritz Teufel et les auteurs de la fausse bombe contre le vice-président américain dans le cadre de leur procès, au côté de Rudi Dutschke dans le film de Thomas Gießer *Terror auch im Westen (La Terreur à l'ouest, 1968)* et pendant un transfert au tribunal dans le film réalisé par la police *Protection d'un procès devant tribunal d'instance de Berlin* du 4 novembre 1968. Il est enfin mentionné dans le *Berliner Abendschau* du 9 octobre 1970 dans le cadre de son arrestation, mais n'apparaît plus jusqu'à la fin du film. Cette approche chronologique s'attarde donc, là encore, sur la carrière professionnelle de l'intéressé jusqu'à son passage à la clandestinité. Prenant la parole dans la plupart de ces archives, il s'exprime ou bien en tant qu'avocat, ou bien en tant que figure importante de la SDS, mais jamais comme un membre secondaire ou un repentir de la RAF (ce qui peut surprendre, étant donné que sa position de dissident du groupe était affichée et relayée, mais peut s'expliquer par la tardive médiatisation par l'image de cette posture, après la *Todesnacht*). Nous pouvons également mentionner son apparition sous forme de photographies de presse filmées dans le film *Machen wir den Tegeler Weg zur Kochstrasse (Marchons sur l'avenue Tegeler, film collectif auquel participe Meins, 1968)* réalisé en préparation au jugement de Horst Mahler et qui démontre la notoriété de celui-ci tant auprès du grand public (la presse semblant fréquemment écrire sur lui) qu'auprès de la gauche extra-parlementaire (au point que l'on tourne un film-tract appelant à le défendre).

Les images absentes

Parmi les images d'archives disponibles et présentes dans d'autres films mais qui n'ont pas

été retenue dans la version finale, on peut noter la quasi-absence de celles de Rudi Dutschke. Pourtant, à partir du quatrième synopsis d'*Une jeunesse allemande*, il devait apparaître à cinq reprises, dont deux fois au cours d'un discours et une fois lors d'une interview, incarnant le mouvement étudiant en lui donnant un visage et une voix. Rudi Dutschke occupe en effet une place non-négligeable dans les figures contestataires précédant la RAF, et la tentative de meurtre dont il fait l'objet le 11 avril 1968 est considérée comme une date importante dans le processus de crispation et de violence croissante au sein de la contestation étudiante⁷⁸. C'est finalement ce qui demeure au montage final du film, puisqu'il apparaît au côté de Horst Mahler, prenant brièvement la parole, avant de n'être que mentionné par la télévision à l'occasion de la tentative d'assassinat dont il fait l'objet (00:38:33 - 00:39:51). Jean-Paul Sartre devait également apparaître, dans le cadre de sa visite à Baader⁷⁹, mais il est écarté au profit de figures intellectuelles plus allemandes, tel que Heinrich Böll (01:08:33 - 01:09:35). Le film n'aborde pas non plus les attentats et les groupes terroristes contemporains de la RAF et avec laquelle certains ont des liens, que ce soient les Cellules Révolutionnaires ou le Mouvement du 2 juin, dont subsistent pourtant des images, présentent par exemple dans *Baader-Meinhof - Wege in den Untergrund* de Stefan Aust (1986). Le Mouvement du 2 juin a notamment enlevé le député Peter Lorenz le 27 février 1975 et tenté d'enlever le président de la Cour d'appel Günter von Drenkmann le 10 novembre 1974 dans le but de faire libérer des prisonniers de la RAF. Les Cellules Révolutionnaires ont dans un premier temps aligner leurs actions sur celles de la RAF⁸⁰. La prise d'otages des Jeux olympiques de Munich de 1972 n'est pas non plus mentionnée, bien que des membres de la RAF soient parmi les prisonniers dont la libération est exigée. L'action a pourtant été saluée par le groupe dans son texte *Sur l'action du Septembre noir à Munich*⁸¹. De même, tous les attentats et actions de militants de la seconde vague de la RAF ne sont pas mentionnés alors que les scénarios précédent, documents à l'appui, faisaient figurer la prise d'otages à l'ambassade d'Allemagne de Stockholm par le commando « Holger Meins » le 24 avril 1975, ainsi que la voiture criblée de balles du procureur Siegfried Buback, tué par le commando « Ulrike Meinhof » le 8 avril 1977 en réaction à la mort de celle-ci. Les deux actions du Mouvement du 2 juin mentionnées plus haut figuraient également dans les scénarios précédant, dont l'une par le biais d'un journal télévisé français. L'exception notable est l'enlèvement de Hanns-Martin Schleyer, ainsi que le détournement du vol 181 de la Lufthansa par le commando « Marty Halimeh » du SAWIO), événements majeurs dans la chronologie de la RAF et de « l'automne allemand ». Cependant, il est notable que Hanns-Martin Schleyer soit si peu visible, alors que de nombreuses bandes vidéo de lui ont été tournées par ses geôliers et envoyées à la télévision allemande. Il en subsiste au moins celles du 7, 14 et 20 septembre, ainsi que celle du 15 octobre 1977, toutes conservées par la NDR. Des extraits en sont visibles notamment dans *Das*

⁷⁸ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 243

⁷⁹ Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation du 28 juin 2008, p. 7

⁸⁰ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 164

⁸¹ *Id.*, p. 174

Schleyertape de Klaus vom Bruch mais surtout dans *Jeu Mortel* de Heinrich Breloer, en excellente qualité⁸². Cette absence interloque, car ces images font pourtant parti des plus iconiques de la Fraction Armée Rouge, et sont de plus de légitimes productions audiovisuelles du groupe. De plus, la résolution du détournement d'avion n'est pas illustrée par des images mais seulement par le son, tandis que la mort de Hanns-Martin Schleyer est tout à fait éludée. *Une jeunesse allemande* semble ainsi compenser sa durée relativement courte en se concentrant exclusivement sur le portrait des figures importantes de la RAF (et s'en détourne lorsqu'elles ne le sont plus : ainsi le Horst Mahler dissident est aussi éludé), au détriment d'une chronologie des faits, et tout ce qui n'implique pas directement ces figures se voit soumis au degré de connaissance du spectateur (selon cette logique, Hanns Schleyer est une figure secondaire victime de la seconde génération, son existence n'intéresse le scénario que dans la mesure où elle marque le début d'une phase de tension extrême). L'angle d'approche est d'ailleurs strictement axé sur la figure publique, que ce soit par l'image qu'en renvoie la télévision ou la façon dont les intéressés se mettent en scène. Cela explique notamment l'absence de films familiaux de Ulrike Meinhof, se démarquant ainsi du portrait intimiste du film de Timon Koulmasis. Ce choix du réalisateur explique aussi le refus quasi-systématique du témoignage, alors que celui-ci est au cœur de tous les documentaires de la RAF, s'articulant autour d'images d'archives, pour la télévision comme pour le cinéma (comme le film de Renate Sami sur Holger Meins par exemple). Un entretien issu de ce film est le seul témoignage présent dans *Une jeunesse allemande*, mais cela ne représente pas une transgression fondamentale des contraintes que s'impose Jean-Gabriel Périot, Renate Sami ayant réalisé son film juste après la mort de Holger Meins. Dès la version du 14 juin 2010, il écrivait :

« *Il s'agira toujours de privilégier les archives créées aux dates correspondant à ce qui est en train de se passer dans le film et qui, parce qu'elles sont contemporaines de l'action en cours, ne peuvent donner d'indications sur ce qui se passera ultérieurement. Lorsque j'aurai à utiliser des extraits ayant été réalisés a posteriori de l'action qu'elles décrivent, il faudra que le temps diégétique de cet extrait soit au présent de l'indicatif (comme cela est le cas des films de fictions par exemple).* »

Cela explique également l'exclusion des nombreuses œuvres d'arts traitant de la RAF, pourtant censées être incluses dans les premières versions du scénario. Ainsi celle du 30 juillet 2007 étaient mentionnés la série de Gerhard Richter *Octobre 18, 1977*, ainsi que le film *Dial HISTORY* de Johan Grimonprez, dans le but de saisir « *l'impact de la RAF sur l'imaginaire collectif*⁸³ ». Le scénario se recadrant sur la question des médias et des positions publiques, les arts plastiques se trouvent disqualifiés, d'autant qu'ils reflètent plus un témoignage postérieur à la RAF de 1977.

⁸² Annexe n° 15, p. IX

⁸³ Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation du 08 février 2013, p. 8

Chapitre 3. Un film d'historien ?

Le poids des mémoires

En dépit des spéculations sur un retour possible de la RAF, le chapitre de la lutte armée semble définitivement clos en ce qui la concerne ; les créations et événements culturels la traitant portent plus sur la question du regard à adopter sur cette forme de violences et ses justifications que sur la façon d'y réagir. Si le chapitre de la RAF est loin d'être digéré, la question de sa représentation se pose donc principalement sur le terrain de la - ou plutôt des - mémoire(s). Ainsi, la qualité et la crédibilité du film d'Uli Edel *Le Complexe Baader-Meinhof* semblait en partie dépendre de l'aval ou du rejet des familles des acteurs et victimes de cette période : le fils du procureur Siegfried Buback a par exemple exprimé ses doutes sur le réalisme du film, tandis que celui de Hanns-Martin Schleyer a apprécié une mise en scène soulignant selon lui la « brutalité et la cruauté des actions de la RAF⁸⁴ ». Déjà en 2000, deux ans après l'auto-dissolution du groupe, l'artiste Hans-Peter Feldmann avait déclenché une violente polémique par son livre *Die Toten (Les morts)*, consacré à quatre-vingt onze personnes décédées dans le cadre d'attentats ou d'arrestations et dont la photographie avait été publiée par la presse. Paru en 1998, il est au cœur d'une exposition organisée par le Kunstverein de Bade à Karlsruhe. L'artiste se voit reprocher de niveler les morts sans distinction entre terroristes, policiers et victimes, au point de manquer de peu de faire perdre ses fonds publics à l'association⁸⁵. Cette question de la confusion des mémoires entre victimes et bourreaux s'inscrit d'ailleurs dans le prolongement de celle de l'après-guerre, particulièrement à l'Ouest dans un phénomène de « nivellement de la mort⁸⁶ ». Ainsi, le mémorial de la ville de Bonn va dans les années 1960 intégrer pêle-mêle les victimes des guerres et dictatures de la Première Guerre mondiale jusqu'à la Guerre Froide, avant d'être déplacé à Berlin à la Neue Wache en 1993 (bâtiment qui fut lui-même un lieu de mémoire pour les soldats de la Grande Guerre, puis pour les nazis avant d'être réinvesti par la RDA en l'honneur des « victimes du fascisme et du militarisme »)⁸⁷. L'exposition nationale organisée à Berlin fera face aux mêmes difficultés que celle de Karlsruhe : initiée par les Kunstwerke en 2001, elle déclenche un scandale par son titre provisoire « *Mythos RAF (Le mythe de la RAF)* », qui finit par lui coûter son financement public. Elle voit enfin le jour en janvier 2005 sous le titre de « De la représentation de la terreur : l'exposition RAF » (*Zue Vorstellung des Terrors : Die RAF-Austellung*) grâce au mécénat privé et à des ventes aux

⁸⁴ Der Spiegel, « "Baader-Meinhof-Komplex" Schelte von Buback, Lob von Schleyer », [en ligne], 2008, dernière modification le 3 février 2019, consulté le 3 février 2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/baader-meinhof-komplex-schelte-von-buback-lob-von-schleyer-a-578833.html>

⁸⁵ Daniela KNEISSL, *op. Cit.*, p. 9

⁸⁶ Daniela KNEISSL, *op. cit.* p. 20

⁸⁷ *Ibid.*

enchères⁸⁸. Elle rassemble de nombreuses œuvres ayant été inspirées par la RAF, en théâtre, cinéma, danse, musique et arts plastiques. S'attaquer aux mythes de la RAF signifie donc se confronter à une mémoire multiple et sensible, déjà très travaillée par les intellectuels et les artistes et toujours caution à une condamnation morale de la part des proches de victimes de la RAF par suspicion de sympathie, mais pas seulement. Ainsi le film de Volker Schlöndorff *Les Trois vies de Rita Vogt* (2000) avait été accusé de falsification par l'ancienne membre de la RAF Inge Viett. Elle reprochait également au film de plagier son autobiographie de 1997 *Jamais je n'ai eu aussi peu peur*⁸⁹.

Par le recours à des images des deux « camps » (futurs membres de la RAF et cercles sympathisants face aux médias de la télévision et de la presse), *Une jeunesse allemande* ne se prête pas de prime abord à une identification claire de sa prise de position mémorielle, d'autant que l'origine et l'orientation idéologique de ces archives est même un principe régissant le montage du film, comme Jean-Gabriel Périot l'exprime dans son dossier de présentation :

« Dans *Une jeunesse allemande*, c'est en utilisant les images produites par les différents camps en présence que je pourrais raconter une histoire réelle, factuelle, tout autant que l'histoire de sa représentation⁹⁰ ».

Faut-il voir là une volonté de syncrétisme des mémoires, ou bien leur cohabitation ? Cela nous a amené à interroger la fonction mémorielle d'*Une jeunesse allemande* : en dépit de la « forte réticence » qu'éprouve Jean-Gabriel Périot envers le « devoir de mémoire⁹¹ », la question de la mémoire est centrale dans son œuvre, généralement tournée vers le passé et ses zones d'ombres, que ce soit sur les exactions lors de la libération de Paris en 1944 dans *Eut-elle été criminelle, le bombardement atomique de Hiroshima avec Nijuman no borei (200 000 fantômes)* et son second long-métrage *Lumière d'été* (2016) ou encore les Black Panthers dans *The Devil* (2007). Ses films réinvestissent par l'image des événements controversés et les redonnent à voir sous un angle nouveau, par un « travail de résurgence des fantômes de l'histoire⁹² ». La notion de « fantôme » est par ailleurs omniprésente dans son cinéma, de son admiration pour Aby Warburg qui décrivait son *Mnemosyne Atlas* comme une « histoire de fantômes pour adultes » à l'idée de « hantise » et de « revenance » des images, c'est-à-dire « la capacité qu'elles ont de hanter⁹³ » le présent. Or de fait, ces images d'archives de la Fraction Armée Rouge hantent le cinéma allemand, de Rainer Fassbinder à Uli Edel, sans compter la télévision allemande qui produit très fréquemment des documentaires abordant le mouvement sous divers angles, jusqu'à celui des enfants de terroristes dans *Enfants de la Révolution* de Shane O'Sullivan (2011).

⁸⁸ *Id.*, p.9

⁸⁹ Mary-Elizabeth O'BRIEN, *op. cit.*, p. 197

⁹⁰ Dossier de présentation du 08 février 2013

⁹¹ Jean-Gabriel PERIOT, « L'image nous rend humain », [en ligne].

⁹² Jean-Gabriel PERIOT, « Une introduction au cinéma d'archives », [en ligne].

⁹³ *Ibid.*

En traitant des figures les plus controversées et le plus médiatisées de la RAF, en débarrassant le film d'un commentaire orientant le jugement du spectateur et en replaçant les événements dans la perspective plus large de l'APO, Jean-Gabriel Périot réactive une mémoire « sympathisante » qui, tout en condamnant les actions de la RAF n'épargne pas le gouvernement ouest-allemand. Tandis que la plupart des films de ces dernières années s'ouvraient sur la mort de Behno Ohnesorg lors d'une manifestation contre le Shah d'Iran, *Une jeunesse allemande* s'attarde dans sa première partie sur la contestation étudiante par le biais des protagonistes. L'illustration de la position de journaliste d'Ulrike Meinhof fait ainsi écho à la dénonciation des mauvaises conditions de travail affectant de nombreux ouvriers en Allemagne, avec un extrait de ses reportage *Les accidents de travail dans l'industrie* (00:09:18 - 00:10:14) et *Lieu de travail et chronomètre* (00:10:17 - 00:11:08) où elle mentionne l'absence de réelle protection des ouvriers sur certains chantiers, déclarant que « lorsqu'il y a un accident, on prétend que c'est de la faute des ouvriers ». Le film *Johnson & Co et la campagne contre la pauvreté* (00:15:50 - 00:16:58), tout en nous parlant de Holger Meins et de sa pratique du cinéma critique l'inégalité des conditions de logements : suivi par la caméra en travelling, Holger Meins marchant dans une allée de petites propriétés la compare avec celle qu'il habite, soulignant l'inégalité de traitement entre locataires riches et pauvres par cette formule :

« Ici, pour gagner beaucoup, ils [les propriétaires] doivent dépenser beaucoup. Chez nous, pour gagner beaucoup, ils ne dépensent rien. Ici, comme les immeubles sont bien entretenus, les locataires paient sans rechigner ».

Tandis qu'un film comme *La bande à Baader* d'Uli Edel donne plus de voix à la mémoire « pop » de la RAF, celle de braqueurs charismatiques issus de l'underground berlinois, amateurs de belles voitures et d'armes à feu et au rapport au corps décomplexé⁹⁴, *Une jeunesse allemande* s'attarde beaucoup plus sur les formes diverses qu'a prise la contestation en Allemagne de l'Ouest sans les réduire à la seule fonction d'allumettes à l'origine d'un brasier terroriste. De même, les prises de positions de Holger Meins, Ulrike Meinhof ou Horst Mahler sous les diverses formes propres à chacun ne fonctionnent pas que comme des documents biographiques mais aussi comme le rappel de luttes sociales progressivement occultées par une approche mémorielle dominante des victimes de la RAF. De même, la mémoire des luttes contre la législation d'exception en RFA (*berufsverbot*, soit l'interdiction aux « sympathisants » d'exercer dans la fonction publique à partir de janvier 1972, un régime de détention spéciale pour les terroristes prisonniers et la possibilité d'exclusion de la défense de ces derniers à partir de janvier 1975⁹⁵) trouve sa place à travers des

⁹⁴ Le film s'ouvre par exemple sur une plage allemande où de belles jeunes femmes déambulent nues, comme pour figurer ces années soixante comme une période lointaine au rapport au sexe pittoresquement décomplexé (pour les femmes exclusivement, la nudité masculine restant exclu du film, à l'exception de celle, morbide, de Holger Meins). Il ne manque pas non plus de faire figurer une scène où Andreas Baader roule à tombeau ouvert sur l'autoroute, tirant sur en l'air avec un pistolet.

⁹⁵ Isabelle SOMMIER, *La violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p. 124

extraits tel que l'allocution du politologue Jürgen Seifert lors d'une manifestation à Hanovre en février 1972 où il déclare plus condamnables les méthodes du gouvernement que celle d'Ulrike Meinhof :

« *Nous ne sommes pas solidaires des actions de la RAF. Cependant, les motivations politiques d'Ulrike Meinhof sont cent fois préférables à celles de ceux au pouvoir qui relégitiment les méthodes de la Gestapo* » (01:07:08 - 01:08:33).

Cette mémoire se retrouve également dans l'interview de l'écrivain Heinrich Böll sur la pression exercée sur les intellectuels :

« *Si on parle de sécurité, il faut aussi parler de la sécurité des intellectuels, qui ont beaucoup de responsabilités. Ils doivent analyser et relativiser. Si ça continue, on va créer un désert intellectuel. [...] On demande aux intellectuels, aux avocats, aux cinéastes, d'être pires que le Bild.* » (01:08:33 - 01:09:35).

Si le durcissement de la répression n'est pas occulté par les films récents, elle reste cantonnée à la violence policière contre l'APO. À partir des attentats de 1972, elle est généralement occultée par un passage au point de vue des autorités et à une rhétorique de la nécessité. Celle-ci motive alors généralement l'adoption des codes narratifs du film policier. Ainsi Uli Edel choisit pour faire pendant à la RAF une interprétation de Horst Herold (président de l'Office fédéral de police criminelle) comme débonnaire et raffiné (aimant manger de la bisque avec ses subordonnés), joué par Bruno Ganz qui apparaît surtout comme un détective digne d'Agatha Christie (tandis que Christopher Roth choisit de souligner au contraire son passé de militant au sein de la SDS tout en montrant son rapport ambigu au pouvoir par la surveillance et la collecte de données). Il apparaît ainsi comme un héros résolument positif et dont l'intelligence s'affirme par exemple par la mise au point d'un système de fichage informatique, sans que soit mentionner son usage pour la *Berufsverbot*. De son côté, sans nécessairement épouser ni imposer ces discours critiques, Jean-Gabriel Périot les *re-donne à voir* dans un processus d'inversion de l'idéologie dominante afin « *d'offrir des contre-vision qui ont, elles, au moins l'honnêteté d'afficher leurs convictions poétiques et politiques*⁹⁶».

Le film confère enfin à ses protagonistes un statut plus complexe que celui de terroriste. En nous montrant Ulrike Meinhof sur un plateau de 1968, il ne nous montre pas seulement une poseuse de bombes en puissance mais une journaliste investie et militante. Jean-Gabriel Périot déclarait notamment dans un entretien pour *Le Parvis* en 2012 : « *Chaque film est conçu comme un mémorial, motivé par le besoin de rendre hommage aux morts et aux survivants*⁹⁷ ». Si le terme d'hommage ne correspond pas au projet d'*Une jeunesse allemande*, le film témoigne bien d'une volonté de survivance de certains aspects des protagonistes de la RAF, tels que les discours qu'ils

⁹⁶ Jean-Gabriel PERIOT, « L'archive, une stratégie esthétique », [en ligne].

⁹⁷ « Parler du présent et du futur à travers le passé. Entretien avec Jean-Gabriel Périot », [en ligne], 2012, dernière modification le 24 novembre 2018, consulté le 11 février 2019. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20LES%20ARTS%20AU%20LYCEE%20itw.html>.

ont pu tenir avant de passer à l'acte. Cette restitution d'une parole diminuée, caricaturée ou filtrée par des intermédiaires (témoins et commentateurs) s'inscrit pleinement dans son œuvre centrée sur les « perdants de l'histoire⁹⁸ » : « Toutes les images de Ulrike Meinhof et de ses camarades étaient des images politiques, au sens où toutes leurs prises de parole répondaient à une volonté et à une nécessité de prendre position⁹⁹ ». A ce titre, on peut placer ce film dans la lignée du Jeune cinéma allemand sympathisant des années soixante-dix, avec une grande attention portée aux causes du passage à l'acte, non dans la perspective d'une justification morale mais plutôt d'une réhabilitation de ce qu'on pu être ces individus avant d'être simplement des terroristes. Le regard se retrouve ainsi déplacé des attentats (expression la plus manifeste de la violence terroriste) vers les facteurs y ayant conduit, à l'échelle non des individus mais de la société (travail de dénazification inachevé, libéralisme économique appuyé par un parti historiquement socialiste, implication dans la guerre du Vietnam). L'écart entre l'« alors » et le « maintenant » à l'œuvre dans *Une jeunesse allemande* sert moins une vision téléologique du terrorisme (« qu'est-ce qui, dans ces images de Ulrike Meinhof annoncent sa violence future? ») qu'une volonté de livrer un portrait plus complexe et nuancé de la RFA et de la place de chacun au sein de son espace public, avant et après la RAF.

Lieu de mémoire ou lieu d'histoire ?

Par la dialectique des mémoires qui le travaille et qui le hante, peut-on considérer le film *Une jeunesse allemande* comme un *lieu de mémoire portatif*, expression de Pierre Nora qui concernait les Tables de la Loi et que Sylvie Lindeperg proposait d'adapter au film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais¹⁰⁰ ? Cette question s'est imposée à nous face à la place qu'occupe les images d'archives dans *Une jeunesse allemande*, c'est à dire leur consécration en figures centrales de l'histoire au dépend de ses acteurs les plus importants. Par le degré d'attention qu'il nous est intimé d'y porter, elles deviennent leur propre référent (et sont, à leur manière un lieu de mémoire). Christa Blümlinger qualifiait également *Level Five* de Chris Marker (1997) de « *lieu de mémoire, où la simple remémoration se mue comme une interrogation complexe sur la mémoire elle-même*¹⁰¹ », définition qui s'applique bien à *Une jeunesse allemande*. Toutefois, une telle approche de la mémoire et de son élaboration ne relève-t-elle pas plutôt de l'histoire ? En dépit de la volonté de mémoire que porte son film, Jean-Gabriel Périot semble en effet vouloir faire œuvre d'historien. À ce titre, le film pourrait-il plus logiquement prétendre à la qualité de lieu d'histoire ? En effet, si la mémoire s'attache à l'absolu et sacralise les objets qu'elle investit, l'histoire nuance, relativise et

⁹⁸ Jean-Gabriel PERIOT, « Une introduction au cinéma d'archives », [en ligne].

⁹⁹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. Cit.*, p. 105

¹⁰⁰ Dork ZABUNYAN, « Sylvie Lindeperg : Des lieux de mémoire portatifs », *Critique* 2015/3 (n° 814), p. 209

¹⁰¹ Christa BLUMLINGER, *Attrait de l'archive : histoires, technologies et pratiques sonores*, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 231

interroge¹⁰². Jean-Gabriel Périot ne pose pas son film en monument sacré mais au contraire en outil d'interrogation de la mémoire.

« J'envisage le travail du cinéma comme un processus de pensée qui s'élabore dans les questions plus que dans les réponses. L'élément déclencheur provient souvent d'un hasard de lecture où je découvre un fait historique qui résonne fortement avec mon présent sans que je comprenne très bien pourquoi ; un événement que j'ignorais et qu'à mon sens je devais connaître¹⁰³».

En ne recourant pas à des commentaires postérieurs à la diffusion originale des images, il minore l'influence des récits rétrospectifs et téléologiques sur la perception de celles-ci : la lecture des images dépend alors du savoir historique et du positionnement mémoriel de chacun. De plus, le rapport dialectique entre les différentes mémoires en germes dans ces archives renforce le refus d'un regard explicitement univoque sur la violence révolutionnaire et sa répression. Le film tend ainsi à refuser de rentrer dans une logique du « pour ou contre la RAF » en substituant aux témoignages et aux analyses de spécialistes des archives dont beaucoup sont inédites. À ce titre, les images nouvelles qu'il exhume deviennent contre-archives en enrichissant un corpus surexploité mais réduit que l'on pourrait comparer presque à des images officielles :

« Les documentaires sur la RAF utilisent toujours les mêmes images. En revanche, celles qui précèdent la fondation du groupe et rendent aux événements toute leur complexité et leur épaisseur historique ont disparu. Elles ont été inopérantes pour construire la mémoire de l'événement¹⁰⁴».

Cette notion de contre-archives travaille par ailleurs le film dans son ensemble, jusque dans certains documentaires d'archives présents qui redoublent les questions qu'il porte sur la fabrication d'une vérité historique : ainsi le documentaire *Bessere Demokraten Oder Anarchisten?* qui met en accusation la télévision et son traitement des violences émaillant la visite du Shah neuf mois après celles-ci. Les films du groupe Rosta Kino enfin sont dans leur ensemble de précieux documents contrebalançant l'idéalisation du succès économique et social de la société ouest-allemande, passé à la postérité comme « le miracle économique allemand ». De plus, la chronologie des événements se trouve affectée par ces archives nouvelles qui donnent par exemple un passé plus conséquent à Gudrun Ensslin, qui ne se met pas à exister dans l'histoire par sa participation à un incendie volontaire, ou bien ne se résume plus à une forme de figure dépendante d'Andreas Baader au sein d'un couple fantasmé en Bonnie et Clyde (notamment par Christopher Roth dans son *Baader*). Un couple qui fait fréquemment de l'ombre au reste du groupe, du fait de la consécration d'Andreas Baader en leader de la RAF, dans cette même lecture par le prisme du grand banditisme qui a consacré dans la plupart des pays la terminologie de « bande à Baader ». Pourtant, Ulrike Meinhof a été longtemps considérée comme la tête du groupe et de plus la RAF fonctionne par un système de

¹⁰² Pierre NORA, dir, *Les lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 25

¹⁰³ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 100

¹⁰⁴ *Id.*, p. 101

cellules autonomes dans la pratique¹⁰⁵. Par extension, le stéréotype d'un Andreas Baader fasciné par les bolides se trouve également neutralisé par le refus d'une approche trop psychologisante des personnalités de la RAF, qui ne transparaît que dans peu d'extraits tel que celui de *Ulrike Marie Meinhof* de Timon Koulmasis où est lue une de ses lettres (00:05:52 - 00:06:22) témoignant du malaise que suscite en elle sa posture de journaliste.

Un réalisateur historien ?

De même, Horst Mahler est rétabli dans sa place de figure politique importante et médiatisée de la SDS, au dépend de sa surreprésentation en avocat des seuls membres de la future RAF, ou en dissident de celle-ci (Anne Steiner et Loïc Debray nous rappellent qu'elle fut un temps baptisée groupe « Mahler-Meinhof¹⁰⁶»). Ce rétablissement d'un aspect peu représenté de l'avocat passe notamment par un extrait donnant à voir sa participation à la préparation d'une manifestation au côté de Rudi Dutschke. Il expose les options stratégiques envisageables, s'imposant non comme le seul bras juridique de la contestation mais également comme un meneur et un organisateur de celle-ci. On peut ainsi l'entendre prendre en considération le nombre de policiers mobilisés et en déduire les itinéraires les plus sûrs (00:38:33 - 00:39:16). Ce document étant inédit, Jean-Gabriel Périot l'a donc vraisemblablement trouvé en effectuant une recherche axée sur Horst Mahler dans les fonds d'archives allemands après avoir découvert l'importance de ce dernier suite à des recherches historiques (dont le livre de Loïc Debray et Anne Steiner *La Fraction Armée Rouge, Guérilla urbaine en Europe occidentale*, qui souligne sa notoriété¹⁰⁷). En effet, l'étendu des fonds ainsi que le manque de précision de l'indexation ne permettent pas un sondage aléatoire des archives ; Jean-Gabriel Périot a donc émit l'hypothèse que Horst Mahler était une figure médiatisée par la télévision, a effectué une recherche de documents pouvant l'attester, puis les a fait dialoguer selon cette perspective (en mobilisant trois sources hétérogènes : la télévision avec par exemple les reportages *Monitor Im Kreuzfeuer* (WDR) et *Im Gespräch Freie Universität* (RBB), les archives de la police avec *Schutz einer Ehrengerichtsverhandlung im Landesgericht Berlin (Protection d'un procès devant tribunal d'instance de Berlin)* et le cinéma avec *Terror auch im Weste*. Le soin et la méthode apportés non seulement à la recherche mais également à sa préparation témoignent d'un souci de rigueur historique que Laurent Veray concède dans certains cas à des réalisateurs dans son article « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » :

« Il est vrai que les méthodes employées par certains réalisateurs ne sont pas si éloignées qu'on pourrait le croire de celles des historiens. [...] En filmant ou en écrivant, les premiers comme les seconds se mettent en quête d'archives en apportant un soin extrême à cette investigation. Ils choisissent alors parmi

¹⁰⁵ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 120

¹⁰⁶ *Id.* p. 142

¹⁰⁷ *Id.* p. 91

les matériaux hétérogènes du passé des documents, les examinent, les découpent, les mettent en perspective, les articulent les uns par rapport aux autres, les interprètent selon une problématique donnée (l'intérêt des images étant évidemment directement proportionnel au bien-fondé des questions qu'on leur pose)¹⁰⁸ ».

Par ailleurs, cette diversité dans les sources passe parfois par des documents d'aspects secondaires ou dont la légitimité est moindre par rapport à d'autres archives disponibles. Cela n'est pas sans rappeler l'image du chiffonnier que Walter Benjamin appliquait à Siegfried Kracauer et aux historiens¹⁰⁹. Ainsi le fort soutien de la RAF auprès d'une frange de la population au début des années soixante-dix¹¹⁰ est illustré par un extrait de *Aktenzeichen XY ... ungelöst* (*Affaire XY... non résolue*, ZDF), émission qui ne relève pas tant du journal télévisé que du fait divers, éclairant les spectateurs sur les enquêtes en cours avec forces détails et les appelant à contribuer par la délation ; or il existe des images d'archives de micros-trottoirs sur la popularité de la RAF. Elles sont notamment présentes dans *Der Baader-Meinhof Komplex* de Uli Edel, dans une séquence où Horst Herold regarde la télévision. En privilégiant une émission plus triviale, Jean-Gabriel Périot semble faire sien le précepte de Walter Benjamin en ne rechignant à récupérer aucun « débris de discours¹¹¹ ». En effet, même si cette émission n'a pas été légitimée par l'histoire, elle témoigne de l'esprit d'une époque qui ressurgit de façon symptomatique (celui des sondés, prêt à aider un groupe illégal mais aussi celui d'une émission qui fait de la criminalité un divertissement) - esprit que le réalisateur s'applique à dévoiler. Ce choix d'archives traduit le regard que Jean-Gabriel Périot nous amène à porter sur la télévision. En cherchant à exposer cette mentalité qu'il perçoit, il tente également de faire le procès de la télévision de l'Allemagne de l'Ouest. Il rejoint donc, à nouveau, la position critique des intellectuels de gauche contemporains à la première RAF qui percevaient de la part des médias allemands une injonction à condamner en bloc le groupe terroriste et toute forme de critique des moyens mis en place pour lutter contre elle. Ainsi, Jean-Gabriel Périot, s'il se refuse à tout jugement explicite, semble se retrouver dans la position d'un Heinrich Böll, et plus encore dans celle d'un Rainer Fassbinder, travaillé par la question de la légitimité de la violence en démocratie dans un long débat houleux avec sa mère dans un long extrait de *L'Allemagne en automne* (trois minutes et quinze secondes). Ce point de vue s'incarne par exemple dans la séquence où Rainer Fassbinder apprend par téléphone la mort de Andreas Baader et Gudrun Ensslin, et déclare « ce que je pense ou pas, on s'en fout ». En effet, il lui semble peu importer de savoir si la mort des leaders de la RAF est une mise en scène, ou même si l'assassinat de Behno Ohnesorg est un complot de la *Stasi*. Par le choix d'archives centrées sur les prises de position publiques de chacun, le but n'est pas tant de retracer un itinéraire minutieux de futurs terroristes ni une chronologie précise et factuelle des événements que de se pencher sur le traitement médiatique de la RAF et sur la crispation de toute la société dans un réflexe autoritaire. Les « perdants de l'histoire »

¹⁰⁸ Laurent VERAY, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », p. 3

¹⁰⁹ Walter BENJAMIN, *Oeuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 188

¹¹⁰ Pierre-Yves GAUDARD, *op. cit.*, p. 145

¹¹¹ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 188

ne sont finalement pas forcément les membres de la RAF. Certes, les mémoires cautionnant ou cherchant à comprendre leur geste se font plus rares dans le paysage audiovisuel, mais elles persistent tout de même d'une certaine manière : le *Baader* de Christopher Roth ne fait pas que *glamouriser* le couple Andreas Baader–Gudrun Ensslin, il dénonce tout de même une société violente dans ses institutions, et dans sa gestion de la contestation, au travers du personnage de Horst Herold¹¹². Uli Edel joue quant à lui sur plusieurs tableaux, donnant des arguments tant pour que contre la RAF dans une approche très factuelle et dépouillée idéologiquement, où « *chacun a la possibilité de voir ce qu'il souhaite voir, et au final chaque chose en neutralise une autre. Eichinger et Edel font la même chose, surfant habilement sur la vague du zeitgeist*¹¹³ ». Il expose tout de même par moment la violence de l'appareil de répression, que ce soit dans les manifestations au début du film ou dans la prison de Stammheim dans sa dernière partie.

Les véritables perdants de cette guerre des mémoires sont plus probablement ces artistes et intellectuels mobilisés dans l'opposition, qui ont dû subir comme dommage collatéraux tant la violence de la réaction des institutions que la disparition de leur position des mémoires de la RAF ; une situation que déplorait par exemple le politologue Jürgen Seifert (présent dans *Une jeunesse allemande*) lors d'une manifestation :

« *Le problème qui se pose actuellement dans la République Fédérale n'est pas celui d'une nouvelle dictature fasciste. Il s'agit plutôt du danger de formation d'un véritable État policier. Dans tous les domaines possibles des tentatives sont entreprises pour anéantir les résultats de rénovation, que nous avons déjà obtenus*¹¹⁴ ».

Au fur et à mesure des productions audiovisuelles, c'est cette posture qui s'est retrouvée occultée, à l'image de *Jeu Mortel* de Heinrich Breloer qui rejoue la grande histoire, mais du côté de l'État et des victimes cette fois-ci. Hanns Schleyer, ses proches, Helmut Schmidt et son cabinet d'alors sont à l'honneur (Heinrich Breloer est un « compagnon de route » du SPD¹¹⁵), contextualisant et justifiant un recours à la force et à la coercition pour venir à bout de la RAF. Réalisé avec un budget conséquent (trois millions de deutschemarks¹¹⁶), ce drame documentaire sort vingt ans après l'Automne allemand, appuyé par un casting digne d'une grosse production cinématographique lui permettant de nombreuses scènes de reconstitution. Thomas Elsaesser y voit l'aboutissement d'un processus de renversement et de réappropriation des événements tragiques de l'année 1977, où les funérailles de Hanns Schleyer se substitue à celles de Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe¹¹⁷ dans *L'Allemagne en automne*, film auquel s'affilie explicitement *Une*

¹¹² Mary-Elizabeth O'BRIEN, *op. cit.*, p. 186

¹¹³ *Le terme renvoie à la notion d'« esprit du temps » ou d'« esprit de l'époque », Ibid.* p. 234

¹¹⁴ Jürgen SEIFERT, « Setzt sich die Gegenreform durch ? », *Frankfurter Rundschau*, 10 février 1972, cité par Paul PONSAERS, « Modèles pour analyser le phénomène du "terrorisme" (Illustration : L'affaire "Baader Meinhof") », In: *Déviance et société*. 1978 - Vol. 2 - N°1. p. 11

¹¹⁵ Thomas ELSAESSER, *op. Cit.*, p. 17

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 22

jeunesse allemande (c'est même le nom du film durant les premières années d'écriture). Si *Une jeunesse allemande* a une fonction de mémorial, un de ses aspects originaux est le ménagement d'un droit de cité pour ces perdants de la mémoire.

Plus généralement, tous les films de fictions qui ne sont pas du fait de groupes impliqués dans l'APO ont en commun d'être travaillés par la question du passage à la violence. De Jean-Luc Godard à Michelangelo Antonioni, ces réalisateurs se positionnent de façon similaire, c'est à dire comme des artistes intellectuels interrogeant le terrorisme, que ce soit par la série d'explosions d'objets de *Zabriskie Point* (01:00:19 – 01:01:11) ou par l'aparté de Juliet Berto dans *Vladimir et Rosa* :

« *La parole seule ne transformera pas les hommes de gauche en révolutionnaires. Seules l'action plus la parole le feront* » (00:57:39 - 00:58:31).

Ainsi centré sur la critique des institutions en temps de crise, le film fait l'impasse sur les nombreuses victimes du conflit, particulièrement celle de la RAF (même si de nombreux membres du groupe décédés avant et en même temps que les « personnages principaux » sont également occultés). La question de la légitimité de la violence terroriste s'en trouve minimisée, au profit de celles de l'état d'exception en démocratie et de la neutralité politique des médias. *Une jeunesse allemande* est donc un objet insolite. Il questionne la fabrication d'une mémoire dominante qui serait celle des vainqueurs, stigmatisante et assimilant toute opposition à du terrorisme. En dévoilant le processus de cette mémoire, Jean-Gabriel Périot l'expose comme partielle et fait ainsi œuvre d'historien selon Pierre Nora, dans la mesure où « *interroger une tradition, si vénérable soit-elle, c'est ne plus s'en reconnaître uniment le porteur*¹¹⁸ ». Il relativise toute forme d'absolu mémoriel en esquivant la question des circonstances de la mort d'Andreas Baader ou celle de Hanns Schleyer, se refusant à la martyrologie. Cependant, il prend tout de même un angle de vue qui, s'il ne cautionne aucun des deux camps reflète quand même une position tranchée. Passant par des intellectuels fermement critiques de la réaction du gouvernement et de la plupart des médias, l'interrogation sur la mémoire devient aussi une remémoration orientée, à l'image de l'amnésie visuelle dont Hanns Schleyer fait l'objet, ne devenant plus qu'une entité publique prise dans l'engrenage du terrorisme et de sa répression. L'élégie lui est refusée, et l'approche foucauldienne de l'archive dans le travail de Jean-Gabriel Périot semble parfois inversée dans les rapports de force. La tyrannie de la mémoire par le contrôle des traces laissés par une société selon « *le jeu des règles qui détermine dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés [...], leur existence paradoxale d'événements et de choses*¹¹⁹ » se retourne ici contre ceux qui l'avaient exercé les premiers. Ce retournement ce faisant au profit des oubliés d'aujourd'hui (principalement l'opposition légale), le film assume bel et bien une dimension monumentale, tel que définie par exemple par Françoise Choay :

¹¹⁸ Pierre NORA, *op. cit.*, p. 25

¹¹⁹ Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 170

« Tout artefact édifié par une communauté d'individus pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations de personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances. La spécificité du monument tient alors précisément à son mode d'action sur la mémoire¹²⁰ ».

Un nouveau fond d'archives ?

Jean-Gabriel Périot lui-même ne renie pas la comparaison en certains points au métier d'historien. Il concède qu'il demeure surtout pour lui un conseiller rassurant pour l'écriture mais aussi pour les financements, sa présence crédibilisant le projet notamment auprès des fonds d'archives¹²¹.

« J'ai pratiquement passé huit ans à faire l'équivalent d'un travail d'universitaire de thèse de doctorat et d'archéologie. J'ai dû faire des recherches poussées sur l'histoire et la culture allemandes et encore plus pointues sur chacun des fondateurs de la RAF Il fallait d'abord que je sache ce que je cherchais avant de pouvoir m'adresser aux différents fonds d'archives – cinémathèques, chaînes télé ou collectionneurs privés¹²²».

Les obstacles ont en effet été nombreux lors de la phase de recherche d'archives et explique sa durée : d'une part, un éclatement des fonds entre différentes chaînes et individus (certains films ne s'inscrivant dans aucun circuit de production traditionnel), d'autre part de nombreux problèmes d'indexation qui complique l'identification des archives, même avec une recherche conséquente en amont :

« les documents que je recherche appartiennent à des fonds dont souvent le référencement n'existe pas ou est très parcellaire. Par exemple, les listings concernant l'émission documentaire pour laquelle travaillait Meinhof n'indiquent pas le nom des réalisateurs...¹²³».

Il en va de même pour les films de la D.F.F.B. conservés à la Deutsche Kinemathek, et qui ont dû faire l'objet d'un long travail d'identification afin d'en déterminer les réalisateurs, parfois avec le concours de leurs collègues d'alors¹²⁴ (notamment Gerd Conradt, réalisateur du film *Le drapeau rouge*¹²⁵). Les catalogues de festivals auxquels ont concouru ces films ont également

¹²⁰ Françoise CHOAY, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Le Seuil, p. 14, cité par Teresa CASTRO in Christa BLUMLINGER, Michèle LAGNY, Sylvie LINDEPERG, François NINEY, Sylvie ROLLET (dir.), *Théâtres de la mémoire mouvement des images*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 23

¹²¹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 109

¹²² Vena ANDONOVIC, « Andreas, Ulrike, Gudrun et les autres... Jean-Gabriel Périot explore au travers de la «RAF» la mécanique de la radicalisation », *Luxemburger Wort*, [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 février 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20LUXEMBURGER%20WORT%20itw.html>.

¹²³ Dossier de présentation du 12 octobre 2011

¹²⁴ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 102

¹²⁵ Zhuo-Ning Su, « EXBlicks: Une Jeunesse Allemande », *EXBERLINER*, 11 juin 2015, [en ligne], modifié le 1^{er} janvier 2016, consultée le 20 mai 2019, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/ENG/15/ENG%2015%20EXBERLINER%20uja.html>

permis de les identifier¹²⁶. Aux problèmes d'indexations s'ajoutent ceux des mauvaises conditions de conservations. Certaines archives sont égarées, particulièrement à la Deutsche Kinemathek où le fond des films de la DFFB est « *dans un état de délabrement terrible : seuls quelques films peuvent être vus sans restauration. Pour le reste, le fond n'est simplement qu'un empilement en vrac et pourrissant des bobines de rushes ou de films montés. Trouver des films dans un tel fond relève vraiment de l'exploit archéologique*¹²⁷ ». Enfin, certains documents sont inaccessibles par une auto-censure des chaînes de télévision. La SWF refuse ainsi de vendre les droits de *Bambule*, le film de Ulrike Meinhof qu'elle n'avait finalement pas diffusé. Pourtant, le film est facilement accessible en ligne. Cet obstacle juridique a donc été contourné par le biais de Timon Koulmasis et sa citation du film dans *Ulrike Marie Meinhof* : l'extrait présent dans *Une jeunesse allemande* est ainsi le même. Enfin, les images d'un débat entre le personnel de la WDR et sa direction en direct en remplacement d'un documentaire censuré de Günter Wallraff ne sont pas accessibles, la chaîne ayant décidé d'en interdire la citation *ad vitam aeternam* ; décision qui rappelle à quel point le sujet reste sensible jusqu'au rôle qu'ont joué les chaînes de télévision. L'exhumation de ces fonds enterrés sous la poussière et la confusion argumente également en la faveur d'une approche historienne du documentaire d'archives, Jean-Gabriel Périot et son équipe ayant permis l'identification, la restauration et ainsi la redécouverte de nombreuses archives inédites qui seront peut-être les documents de demain pour l'histoire. Les archives mobilisées dans *Une jeunesse allemande* forment en effet un nouveau corpus de documents manifestement destiné à être redécouvert et éventuellement valorisé par la recherche universitaire par exemple : en témoigne le choix d'enrichir l'édition DVD du film de *Machen wir den Tegeler Weg zur Kochstrasse* de Thomas Giefer (6'40, 1968) et de *Oskar Langenfeld, 12 Mal* de Holger Meins (12', 1966), tous deux introduits par un long carton contextualisant le film et donnant des éléments clefs sur sa réalisation. Son second long-métrage *Lumière d'été* (2016), s'ouvrant sur l'enregistrement fictionnel du témoignage d'une survivante du bombardement d'Hiroshima, comporte également dans sa version DVD le témoignage original réalisé en 2015. Ce geste de valorisation de l'archive et du témoignage rare et inédit (les trois films sont de façon notable des documentaires) concernant des enjeux de mémoire sensibles atteste d'une volonté de sauvegarde des contre-archives au-delà même du film dans lequel elles sont citées. L'accessibilité de nombreux courts-métrages de Jean-Gabriel Périot (particulièrement ceux d'archives) sur son site en témoigne également. Il écrit notamment dans une version de 2011 de son dossier de présentation :

« *Un des objectifs de mon film est de faire découvrir une cinématographie totalement occultée ou oubliée. Si certains extraits de films que je montrerais portent la signature prestigieuse de Godard, Fassbinder ou même Antonioni, le film révélera aussi des extraits d'oeuvres qui sont restées enfouies pendant plus de trente ans dans certaines cinémathèques ou télévisions allemandes et notamment, à la*

¹²⁶ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé par l'auteur le 10 avril 2017

¹²⁷ Jean-Gabriel PERIOT, *op. cit.*

*DFFB*¹²⁸ ».

Nous verrons ces prochaines années quel impact auront ces images sur la représentation du mouvement au cinéma et à la télévision.

¹²⁸ Jean-Gabriel PERIOT, Dossier de présentation du 17 juin 2011, p. 11

Chapitre 4. Un film sur l'image

Une éthique du montage

Un des choix esthétiques et éthiques forts de *Une jeunesse allemande* est celui du maintien du format original des images d'archives dans le montage final. Ainsi le film est très largement dominé par le quatre tiers, format de rigueur pour la télévision et la majorité des productions cinématographiques des années soixante et soixante-dix. Ponctuellement, des extraits l'étendent au 16:9, comme *Zabriski Point* de Michelangelo Antonioni (1971). Cet enchaînement des formats se produit sans transition particulière, traduisant un plus grand souci du respect de l'archive que du confort de visionnage. En effet, si l'écrasante majorité d'archives 4:3 peut laisser percevoir ce choix comme une évidence, il est d'autant plus fort que la fin des années deux-mille ont vu émerger la très polémique¹²⁹ série *Apocalypse* de Isabelle Clarke et Daniel Costelle (initiée en 2009 et toujours en cours) qui s'est imposée sinon comme étalon, comme un modèle pour les documentaires d'archives (avec même une postérité au cinéma dans des documentaires tel que *They Shall Not Grow Old* de Peter Jackson [2018]). Ce respect des formes d'origines passe également par l'absence de superposition d'archives. Cette logique amène à plusieurs séquences ne se composant que d'une bande son sur un écran noir : ainsi deux extraits de séances du procès de Stammheim sont insérés dans le film entre des images d'archives. Un premier extrait de la séance du 28 octobre 1975 où s'exprime Ulrike Meinhof sur les conditions de vie des détenus s'étale ainsi sur 56 secondes sans coupe ni interruption (01:14:45- 01:15:41). Un second extrait d'une durée similaire lui fait pendant, laissant à nouveau la parole (littéralement) à Ulrike Meinhof. Ces deux archives, issues d'un fond d'État du Baden-Württemberg, sont strictement sonores, format ce que maintient explicitement Jean-Gabriel Périot en ne recourant ni à un film ni à une photographie d'archive illustrative. Il souligne par ce geste l'absence de hiérarchie dans les archives entre le visuel et le sonore. Son choix de maintenir également les couleurs d'origine aboutit à un *patchwork* chromatique traduisant là encore une logique de l'épuration et du refus de l'altération au nom de la cohésion de l'ensemble, soit

¹²⁹ De nombreux historiens ont critiqué les choix esthétiques de cette série dans la presse, notamment Georges DIDI-HUBERMAN, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », in *Libération*, 22 septembre 2009. Diverses publications et ouvrages l'abordent également, notamment Julie MAECK, « Le retour d'un passé sublimé dans les séries télévisuelles françaises des années 2000 », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2011/2 (N° 195), p. 317-348. [en ligne], mis en ligne, le, consulté le 28 février 2017, consulté le 16 avril 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-317.htm> ; également Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*

l'argument avancé par les partisans du recadrage et de la colorisation, tel François Montpellier. Chargé de ce travail sur la série *Apocalypse*, il y voit le moyen « *d'une plus grande cohérence entre les scènes, [la colorisation] unifie, dans une même continuité visuelle, des documents provenant parfois de sources très différentes*¹³⁰ ». Cette justification dénote une logique de respect des normes de la fiction, où un étalonnage précis efface toute disparité formelle afin de donner au film une cohérence homogène. Par extension, chaque archive mobilisée se voit repensée comme un plan au sein d'un long-métrage, devenant ainsi une image nouvelle, extirpée aux logiques de sa production. Cela est d'ailleurs un argument de vente pour la réalisatrice Isabelle Clarke qui promet une série qui, par la colorisation passe d'une moitié seulement d'images inédites à du jamais vu complet¹³¹. Censé enfin « *replonger dans le présent de l'époque*¹³² », le but de ces manipulations est donc de faire oublier la réalité d'archive parcellaire de l'image pour l'élever au rang de regard omniscient neutre et transcendant toute mise en scène, tout en offrant un spectacle digne d'un film de genre sur la guerre¹³³, mêlant destins personnels et grande histoire dans un ton lyrique et grandiloquent porté par des acteurs prestigieux (tel Mathieu Kassovitz pour le commentaire d'*Apocalypse*). Cette logique capitalise ainsi sur le prestige documentaire de l'archive tout en n'ayant aucun scrupule à la retoucher (puisque le recadrage d'une archive tournée au format quatre tiers pour le format 16:9 signifie recouper celle-ci au détriment d'une partie de l'image) et ainsi nier la réalité propre à cette archive. Comme l'écrit Sylvie Lindeperg, « *Si le monde de la Seconde Guerre mondiale était en couleur avant son enregistrement, l'univers mental, les représentations du conflit, l'imaginaire des grandes nations belligérantes furent transmis en noir et blanc*¹³⁴ ». À rebours de cette logique présentiste qui produit « *au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin* » selon François Hartog¹³⁵, le but dans le cinéma de Jean-Gabriel Périot et de redonner à voir ces archives telles qu'elles ont été pensées lors de leur réalisation, sans chercher à les maquiller pour en retirer toute les scories du temps et obsolescence inhérente à toute image techniquement reproduite. Au contraire, cette hétérogénéité est pensée comme partie intégrante du dispositif de montage de *Une jeunesse allemande* :

« *Alors que l'on pourrait supposer que ces changements très réguliers de genres et de formats nuisent à la continuité de lecture, mon expérience du montage de films d'archives et les essais de montage que j'ai mené pour ce projet contredisent cette idée. Tant que la narration reste continue, les changements de genre ou de format ne sont pas ressentis agressivement par les spectateurs. Au contraire, on passe*

¹³⁰ In « *Apocalypse. La 2e guerre mondiale* », dossier de presse, p. 6, cité par Julie MAECK, *op. cit.* p. 328

¹³¹ « on peut dire que la moitié des images que nous utilisons est totalement inédite. Comme le reste est mis en couleurs, on peut aussi dire qu'*Apocalypse* est 100 % inédite », Isabelle CLARKE in « *Apocalypse. La 2e guerre mondiale* », dossier de presse, p. 7, in Julie MAECK, *op. cit.* p. 325

¹³² *Ibid.*, p. 328

¹³³ Logique qu'atteste un rythme de montage laissant quatre secondes par plan en moyenne, *Ibid.*, p. 330

¹³⁴ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 37

¹³⁵ François HARTOG, *Régimes d'historicités. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, p. 200

facilement d'un extrait à un autre tout en se rendant compte d'un changement dans l'origine des archives.¹³⁶ »

L'archive est ainsi pensée comme un document dont il faut préserver l'intégrité physique, une vue qui peut surprendre de la part d'un réalisateur qui a notamment marqué par son rapport très plastique à l'archive, et dans laquelle il n'hésite pas à « plonger », recoupant celle-ci, la passant et la repassant au ralenti ou à l'accélééré. C'est notamment le cas dans son court-métrage *Eut-elle été criminelle* (2006) où plusieurs plans de femmes tondues réalisés au cours de la Libération en 1944 sont montés et remontés sur une version de la *Marseillaise* altérée. Jean-Gabriel Périot présente, dans un premier temps, des extraits de ces plans cadrés strictement sur la foule en liesse, avant de déplacer son regard sur les femmes tondues, puis sur le plan dans son ensemble pour revenir enfin à nouveau sur les visages en liesse, éclairés sous un jour nouveau par les nombreux détails soulignés par ces zooms parfois très rapprochés. Ainsi, s'il y a altération et recadrage, ils sont tout de même pensés dans une perspective de narration qui produit elle aussi de nouvelles images mais ne manque pas de les replacer dans leur contexte propre en revenant finalement au plan d'origine.

Une jeunesse allemande rompt tout à fait avec ce dispositif, bien qu'il ait été question dans les versions antérieures du scénario de « travailler les images par accumulation, répétition [...] [d']utiliser des split-screens (quand un événement a été filmé par plusieurs caméras en même temps ou quand j'ai besoin de présenter à la fois une image dans son entier et un détail de cette image) » ainsi que de « jouer sur le temps, principalement le ralenti¹³⁷ ». Cette approche de l'archive n'en respecte pas moins sa qualité de document, au contraire. Elle traduit une recherche constante, dans des images que nous pouvons bien connaître (que ce soit le spectacle de l'humiliation dans *Eut-elle été criminelle* ou celui de la répression policière dans *L'art délicat de la matraque*, 2009) du *punctum*¹³⁸, du « détail » qui vient provoquer le spectateur. L'usage du zoom et surtout de la répétition font écho au cinéma documentaire de Chris Marker et Jean-Luc Godard où il permet de souligner la mémorabilité d'une image, dans l'un de ses détails puis dans son ensemble¹³⁹. La différence dans *Une jeunesse allemande* est que d'une part la quantité d'archives mobilisées, et l'ampleur des histoires abordées rendent indigeste et difficile une intervention aussi directe du réalisateur-monteur ; d'autre part elle affirmerait l'ingérence de ce dernier dans un film aux enjeux mémoriels forts et où le réalisateur cherche à se cantonner à une position de simple passeur. Cela n'empêche toutefois pas Jean-Gabriel Périot de persister dans sa recherche du *punctum* dans les images de chaque camp. Ainsi, certaines situations, expressions ou gestes dépassent le *studium* voulu par les opérateurs de manière plus ou moins évidente en fonction, là encore, des connaissances et sensibilités de chacun. Le présentateur de l'émission télévisée *Report* (SWR) du 11 novembre 1974 laisse ainsi échapper un commentaire d'une surprenante violence sur le décès

¹³⁶ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation pour le CNC du 1^{er} avril 2014, p. 11

¹³⁷ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation pour le CNC du 24 mai 2010, p. 29

¹³⁸ Roland BARTHES, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49

¹³⁹ Christa BLUMLINGER, *op. cit.*, p. 228

d'Holger Meins survenu deux jours plus tôt : « *Bonsoir. Nous ne savons pas pourquoi Holger Meins est mort. Seuls les idéologues doivent savoir, ils savent toujours. Nous savons seulement que ce membre du groupe Baader-Meinhof est mort après 56 jours de grève de la faim.* » (01:15:45 – 01:16:15). L'hostilité du programme transparaît ici de façon évidente, transperçant un ton d'apparente neutralité journalistique. Le *punctum* est ici d'autant plus fort que cet extrait nous annonce à nous, spectateurs, la mort d'Holger Meins. Le montage de Jean-Gabriel Périot laisse d'ailleurs à penser que c'est ainsi qu'elle fut annoncée sur la SWR, or si le générique de l'émission indique la date du décès de Holger Meins, celle-ci date en réalité du 11 novembre, soit deux jours après. Le montage sert donc toujours à accentuer et souligner ces détails, mais par des moyens plus détournés et qui n'ont plus la franchise du recadrage sur une image déjà vue intégralement. Une autre séquence frappante par la situation qu'elle expose provient du second extrait de *Johnson & Co und Feldzug gegen die Armut* de Hartmut Bitomski évoqué plus haut. Le réalisateur proche du groupe Rosta Kino y filme une bande prenant les armes et s'entraînant à la guérilla (00:39:52-00:40:09). Ici, la fiction anticipe la réalité en montrant la mise en scène de la préparation à la lutte armée. Des remarques pointent également, comme dans un entretien du magazine *Titel, Thesen, Temperamente* (HR) du 23 février 1970 où le commentateur, rappelant son poste d'éditrice pour *Konkret* déclare « *Ses éditos auraient pu être écrits par un homme, il ne traitait pas de féminisme et ne s'adressaient pas seulement aux femmes* » (00:56:04), impliquant ainsi qu'il est très original pour une femme journaliste politique de ne pas écrire exclusivement pour un public féminin. Enfin, le *punctum* relève dans un cas non du travail de montage de Jean-Gabriel Périot mais de celui de Ulrike Meinhof. Dans son documentaire télévisé *Bessere Demokraten Oder Anarchisten ?*, elle a également recours à la répétition et au ralenti afin de souligner la violence excessive de la répression policière lors des manifestations contre le Shah du 2 juin 1967. Elle joue sur la différence de ton entre le film de Roman Brodmann *La Visite de l'État policier* et un reportage télévisé où l'on peut entendre : « *Des affrontements ont eu lieu. Dans cette agitation, on peut comprendre que la police ait choisi la fermeté, même un peu excessive.* ». Ulrike Meinhof dénonce cette justification en superposant ce commentaire à une courte séquence qu'elle diffuse deux fois. On y voit plusieurs policiers en civil et en uniforme tenir fermement un homme se débattant. Alors qu'il se laisse traîner sur le sol, un des policiers se tenant derrière lui le force à se relever et lui donne un coup de pied dans le postérieur¹⁴⁰. C'est ce geste qui fait l'objet d'un ralenti, et auquel le travail de Jean-Gabriel Périot sur les images d'archives fait écho.

L'image comme représentation

La mise en exergue du *punctum* dans *Une jeunesse allemande* passe non plus par l'altération

¹⁴⁰ Annexe n° 5, p. V

au montage (par le zoom) mais au contraire par son effacement au profit d'un temps plus long permettant à l'archive d'installer les codes qui lui sont propres et ainsi de faire ressortir de soi-même les détails perturbateurs. Comme l'avance Jean-Gabriel Périot : « *respecter le temps des archives, le temps de l'énonciation des discours, va permettre de faire apparaître toutes les contradictions qui les traversent et qu'un montage trop rapide gomme*¹⁴¹ ». Le montage laisse intacte la forme des archives afin de pouvoir les scruter comme des documents non pas neutres mais pensés et réalisés par une personne ou une entité. Puisque le montage n'effectue plus explicitement ce travail d'analyse et de guidage du spectateur, Jean-Gabriel Périot a recours à des procédés de distanciation afin que le spectateur fasse sien ce regard sur l'archive. Dès ses premières secondes, *Une jeunesse allemande* rappelle au spectateur son statut de film de montage par cette citation de *Der Kleine Godard an das Kuratorium junger deutscher Film* (1978). Jean-Luc Godard y demande si un Allemand est capable de faire une image¹⁴² alors que se succèdent un plan de ses mains manipulant une pellicule de film, puis une pellicule se déroulant sur une table de montage, suivi d'un plan du curseur de cette table, puis différentes caméras à pied ou portatives, certaines filmées sous la forme de photographies¹⁴³ (00:00:06-00:00:42). En s'effaçant derrière les mots de Jean-Luc Godard et les images de Hellmuth Costard, Jean-Gabriel Périot nous rappelle son omniprésence derrière chacun des plans. En plaçant cet extrait en ouverture, il annonce comme une promesse de nous présenter un film ne cherchant pas à faire oublier son processus de fabrication, ainsi que la subjectivité de son point de vue en tant que monteur. Il semble faire siennes les mains qui manipulent une bobine de négatifs. De même ce raccord entre les deux plans successifs de pellicules défilant sur une table de montage et la main manipulant un curseur semble rappeler l'omnipotence du monteur présidant au film qui s'ouvre alors. Elle semble même actionner du lancement du film. Jean-Gabriel Périot nous montre ces images, et il nous montre qu'il les montre, comme écrivait Bertold Brecht à propos de sa conception de la distanciation¹⁴⁴.

Les images de caméras qui suivent ne contredisent pas ce rappel apologique des puissances du montage : elles présentent un des autres personnages principaux de cette histoire qui est la caméra ; entre les mains de cinéastes, de militants, de chaînes de télévision et de reporters, elle est l'outil nécessaire à toutes les images qui vont suivre ; un outil qui désigne par extension le geste de filmer, action qui n'est jamais innocente ni inconsciente. Ces images nous rappellent, en somme, qu'un plan est toujours une idée, aussi anodin soit-il. Ainsi, la seconde promesse formulée par cette séquence d'introduction est celle d'un film traitant de l'image et de ses propriétés. Les mots de Jean-Luc Godard redoublent cette promesse, orientant le lecteur vers une double lecture des images. Ce dernier semble interpeller le spectateur par ses questions et aiguiller son attention sur les enjeux inhérents à l'image, sur les discours qu'elle véhicule et qui doivent être pris avec précaution. Cette

¹⁴¹ Jean-Gabriel PÉRIOT, in dossier de présentation du 8 février 2013, p. 16

¹⁴² « *Est-ce qu'il est possible de faire des images en Allemagne aujourd'hui ? [...] Est-ce qu'un Allemand est capable de faire une image ? On verra à la fin du film si c'est oui ou si c'est non* ».

¹⁴³ Annexe n° 6, p. V

¹⁴⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, les éditions de Minuit, 2009, p. 67

adresse redouble ainsi l'effet de distanciation produit par le dévoilement du rôle de la table de montage dans ce film. Jean-Gabriel Périot écrivait en 2009 dans son article « l'archive, une stratégie esthétique » : « *Dans le cinéma de montage d'archives, le montage justement est rendu lisible, apparent. Par conséquent, un film de montage ne peut pas rendre invisibles les motivations politiques qui conduisent à sa réalisation*¹⁴⁵ ».

Cette promesse-adresse est aussi, plus généralement, révélatrice du regard que Jean-Gabriel Périot propose sur l'archive filmique à travers ses films. Cette introduction sans préambule ni indication sous quelque forme que ce soit, suscite d'emblée la curiosité et l'interrogation : que regarde-t-on ? Qui parle à qui ? Quel rapport y-a-t-il entre ce dialogue et ces images ? L'archive chez Jean-Gabriel Périot capte son public non par l'originalité ou le spectaculaire de ce qu'elle capture, mais par la curiosité qu'elle suscite pour elle-même. En privilégiant sur des images au contenu évident des archives à l'aspect cryptique, cette dernière apparaît de façon soulignée comme ce qu'elle est : une construction réfléchie, et qui propose un certain regard sur ce qu'elle montre. Cette position est notamment revendiquée dans la version finale de sa présentation du film au Centre National de la Cinématographie :

« *Je veux redonner à voir ces images d'archives dans leur intégrité et sans commentaire exogène, [...] pour faire apparaître, au-delà de ce qu'elles racontent à première vue, ce qu'elles essaient de taire : elles ne sont que discours, prises de positions, outils de pouvoir*¹⁴⁶ ».

Le film met ainsi en évidence non pas seulement des images de salle de montage et de caméra super 8 mais le réalisateur Hellmuth Costard nous présentant ces dernières comme les outils de son propre film. Comme le souligne ces premières images, l'archive doit être déconstruite. « *Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter* » écrit Georges Didi-Huberman à propos de Bertold Bertch¹⁴⁷- conception que le réalisateur fait précisément passer par l'effet de surprise que suscitent ces images qui, de prime abord, semblent ne pas avoir grand rapport avec la Fraction Armée Rouge. C'est, là encore, une « *autre face de la distanciation, là où la connaissance rime avec inévidence et avec étrangeté*¹⁴⁸ ». Inévidence du choix des images, étrangeté du dévoilement du dispositif sur lequel repose le film. Jean-Gabriel Périot déclarait déjà à propos de ses courts-métrages :

« *Il me paraît important de placer le spectateur dans un état inconfortable d'instabilité. C'est de cet inconfort que peut surgir un questionnement*¹⁴⁹. »

¹⁴⁵ Jean-Gabriel PERIOT, « L'archive, une stratégie esthétique », [en ligne], 2009, dernière modification le 31 décembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20gama.html>

¹⁴⁶ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 8 février 2013, p. 8

¹⁴⁷ Commentant la position de Walter Benjamin sur l'authenticité supposée de la photographie, Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p. 36

¹⁴⁸ *Id.*, p. 69

¹⁴⁹ Raphaël BASSAN, « Entretien », [en ligne], 2008, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/08/FR%2008%20BREF%20entretien.html>

Par cette distanciation, l'archive dans *Une jeunesse allemande* soulève ainsi des questions (que montre-t-elle ? Quelle est sa place au sein du film ?), tout en devant elle-même se soumettre à d'autres (quel discours véhicule-t-elle ? D'où me parle ces images ?) - questions que pose le monteur mais que doit faire siennes le spectateur. « *Il ne s'agit pas de regarder une image, il s'agit de voir cette image, de la voir vraiment*¹⁵⁰ ».

L'approche de l'archive chez Jean-Gabriel Périot est en somme critique, sans pour autant décrédibiliser la valeur d'archive d'une image : « *Si les images peuvent être « fausses », il y aurait quelque part des images « vraies », si des images « manipulent », il y aurait donc des images « objectives ». Mais où ?*¹⁵¹ ». Ni vrai ni fausse, l'image chez Jean-Gabriel Périot n'est jamais juste, elle est, comme dans *Vent d'Est*¹⁵² de Jean-Luc Godard, « *juste une image* » qui doit être considérée comme telle par le spectateur. On pourrait même ajouter qu'elle est présentée comme une image d'image, redoublement soulignant l'étrangeté planant sur ce préambule au film et qui se rappellera fréquemment au spectateur. Ainsi dans son documentaire d'archives *Bessere Demokraten Oder Anarchisten? (De meilleurs démocrates ou des anarchistes ?)*, Ulrike Meinhof confronte les images et commentaires contradictoires sur les manifestations autour de la visite du Shah d'Iran le 2 juin 1967 ; ou bien encore dans le *making of* de *Brandstifter*, placé avant un extrait du film, préparant ainsi le spectateur à voir une fiction en dévoilant d'abord les modalités de sa fabrication.

Le parti-pris *esth-éthique* de cette forme d'introduction au film est également renforcé par la séquence suivant le préambule. Elle consiste en un plan rapproché d'un homme pointant sa caméra vers le spectateur, puis d'un contre-champ d'un autre homme braquant un revolver vers l'objectif¹⁵³ (00:00:43-00:01:40). Ce double regard caméra servant de fond pour le générique d'introduction maintient ainsi la distanciation à une phase du film où le réalisateur nous rappelle plus que jamais sa présence, par l'inscription de son nom et par celle du titre qu'il a donné à son film, symbole de sa réappropriation des images qui précédaient et qui suivront¹⁵⁴. Notons que ces images, issu d'un film intitulé *Green Beret* (Carlos Bustamente, 1969) étaient précisément destinées à créer un effet violent de distanciation en étant projeté sur des films de fiction étasuniens soutenant la guerre du Vietnam, à commencer par le film *Les Bérêts Verts* de John Wayne (1968). Jean-Gabriel Périot se réapproprie ainsi le geste de Carlos Bustamente, non pour condamner mais suggérer la partialité de son film.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Jean-Gabriel PERIOT, « L'image nous rend humain », [en ligne], 2012, dernière modification le 10 janvier 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20JG%20passeurs%20d'images.html>

¹⁵¹ Jean-Gabriel PERIOT, « Une introduction au cinéma d'archives », [en ligne], 2009, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 5 mai 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20lorient.html>.

¹⁵² *Vent d'Est*, Jean-Luc GODARD, 1970.

¹⁵³ Annexe n° 7, p. V

¹⁵⁴ « *Dans Une jeunesse allemande, cette image est déplacée car je la donne comme un extrait de film en tant que tel, alors que ce n'était à l'origine qu'un film destiné à perturber un autre film. Mais elle garde pour autant toute sa force d'interpellation, à la fois par le regard-caméra de cet étudiant et par ce pistolet pointé sur le spectateur. Une telle image tente symboliquement de rompre le contrat spectatorial afin de ré-impliquer le spectateur.* » in Matthieu BAREYRE, entretien avec Jean-Gabriel Périot in « Nous sommes encore là : le bruit et la parole », 2015, [en ligne] dernière modification le 2 mai 2019, consulté le 2 mai 2019, URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

¹⁵⁵ Matthieu BAREYRE, « Jean-Gabriel Périot, nous en sommes encore là : le bruit et la parole », entretien réalisé le 13 octobre 2015, *Debordements*. [en ligne], dernière modification le 7 mai 2019, consulté le 7 mai 2019. URL :

Passé ce moment clef, Jean-Gabriel Périot recourt à un montage plus cohérent et lisible, avec un documentaire de l'ORTF¹⁵⁶ (s'ouvrant précisément sur des archives filmiques célèbres de l'Allemagne nazie) limpide et accompagné d'un commentaire. Ces deux premières minutes d'introduction reposent donc sur une sur-affirmation esthétique faisant office de déclaration d'intention, où sont clairement énoncés les rôles attribués à chacun : Jean-Gabriel Périot affirme sa position de passeur, mettant en garde le spectateur tant contre le discours des images mobilisées que contre le discours que développe son montage. De manière générale, sa façon de monter les archives sans les altérer autrement que par la coupe est en soi un procédé de distanciation, puisque les variétés de format, de genre, de langues et de couleurs sans transition fonctionnent comme un constant rappel de leur origine éparse et de leur unité artificielle.

Montage malgré tout

En dépit de cette profession de foi, *Une jeunesse allemande* demeure un film de montage recourant ponctuellement à des subterfuges, ainsi qu'à des coupes au sein même d'extraits. Nous avons pu par exemple comparer l'extrait du documentaire télévisé *Springer* réalisé pour *5 colonnes à la une*, diffusé le 3 mai 1968 avec l'original disponible à l'Inathèque. Il en ressort que si l'archive est conservée intacte dans sa globalité et surtout dans son sens, des coupes ont été effectuées tant dans l'image que dans la bande son. Ainsi, la version de *Une jeunesse allemande* se résume à quatre plans sur des rotatives et des exemplaires du *Bild* circulant dans une imprimerie, puis quatre autres plans sur des journalistes à la rédaction du journal. Cette séquence provient de deux extraits, se divisant entre les quatre premiers et derniers plans. Si le second extrait est intact, le premier subit un remontage du son, c'est à dire du commentaire qui déclarait :

« *Axel Springer, c'est treize mille employés, c'est dix-huit journaux rédigés et imprimés dans huit villes d'Allemagne, c'est cinq quotidiens. Ce sont des publications pour les parents, pour les jeunes, pour les moins jeunes [...] Tout cela représente neuf millions d'exemplaires, quarante pour cent de la diffusion allemande, soixante-dix pour cent de la presse berlinoise, quatre-vingt-dix pour cent de la presse du dimanche, deux milliards d'exemplaires par année* ».

Dans la version de Jean Gabriel Périot est tronquée la mention du nombre d'employés ainsi qu'une large partie au cœur du commentaire, le réduisant à une longue phrase :

« *Axel Springer, c'est dix-huit journaux rédigés et imprimés dans huit villes d'Allemagne, c'est cinq quotidiens, quarante pour cent de la diffusion allemande, soixante-dix pour cent de la presse berlinoise, quatre-vingt-dix pour cent de la presse du dimanche, deux milliards d'exemplaires par année* ».

<http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

¹⁵⁶ Ange CASTA, Jean-Paul SASSY, *La Jeunesse allemande vingt ans après*, 1964.

Un certain souci d'efficacité transparait dans ces coupes qui concentrent un maximum d'informations sans altérer ni la forme ni le propos du film d'origine, lui-même assez hostile au magnat de la presse Axel Springer et au *Bild*, comme le laisse supposer ce commentaire sur ce magazine qui « *demande peu d'efforts intellectuels. Le sexe, l'érotisme, le sang, les potins, l'anticommunisme sont ses thèmes favoris* ». Toutefois la coupe sur le nombre d'employés peut dénoter de la part de Jean-Gabriel Périot un procédé de déshumanisation du groupe *Springer*, le réduisant à un homme et des journaux et non des individus, l'efficacité résidant alors aussi dans la contraction d'un portrait à charge en une phrase.

Un autre cas est le réenregistrement du son pour les scènes de présentation des protagonistes, avec à chaque fois un arrêt sur image. Si le procédé est emprunté aux documentaires de Stefan Aust, il n'en va pas de même pour la voix les présentant brièvement puisqu'elle était celle d'un acteur dont la popularité rendait l'archive trop coûteuse. Le texte a donc été réenregistré avec un autre acteur¹⁵⁷. Il y a donc là encore une forme de falsification puisque l'on ne crée pas une archive à partir d'images et de sons disparates mais en réalisant soi-même une partie de cette archive. Le procédé se rapproche de la sonorisation d'images muettes, à la différence près que le matériel de base est trop coûteux. Il convient cependant de distinguer les motivations propres à l'une et à l'autre des pratiques. Ainsi la sonorisation relève d'une logique du divertissement, par la recherche d'un effet de spectaculaire d'immersion. Elle permet de coordonner les images entre elles et de donner une impression de fluidité puissant là encore ses références dans les codes de la fiction : le son déborde d'une image à l'autre, devient hors champ puis *in* afin de faire oublier que l'on est en train de regarder un film. Le but est la *suspension consentie de l'incrédulité*¹⁵⁸ qu'exige le film de fiction, à la différence qu'il n'y a pas lieu pour le spectateur de douter de la vérité des images d'archives, présentées comme un regard neutre et omniscient, une forme de « *réalité augmentée*¹⁵⁹ ». Jean-Gabriel Périot est pour sa part motivé par une question de budget plus que de divertissement, bien que le stratagème témoigne d'un désir irréprouvable d'utiliser le mode de présentation des films de Stefan Aust, et donc également de motivation relevant des besoins de la narration.

Une seconde séquence fait l'objet d'une fabrication : celle des attentats de 1972 dont ne persiste que quatre-vingts secondes muettes. Ces archives ont donc été doublées par des émissions d'archives de radio¹⁶⁰. Si l'on est là encore proche de la sonorisation, il est moins problématique que le son utilisé n'a pas été réalisé pour les besoins du film et qu'il traite bien de ce qui est montré à l'image. Toutefois, cela pose également le problème de fabrication de nouvelles archives pour la postérité si celles-ci sont extirpées du contexte du film, risque évoqué par Sylvie Lindeperg et Anne Szczepanska à propos de la colorisation dans la série *Apocalypse*¹⁶¹. Notons également que cela est

¹⁵⁷ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 107

¹⁵⁸ Samuel Taylor COLERIDGE, (trad. Jacques Darras), *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Gallimard, 2013, p. 379

¹⁵⁹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 37

¹⁶⁰ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 107

¹⁶¹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 34

problématique dans un film demandant de la part de son spectateur une certaine confiance dans le travail du monteur, même si celui-ci est assumé et distancié (mais ce qui renforce également l'impression de manipulation). Cependant, Jean-Gabriel Périot ne se cache pas de ces interventions (puisque'il les évoquent volontiers dans plusieurs entretiens). Les sonorisations ne contredisent pas non plus le sens premier de l'archive, ne jouent pas sur son interprétation, à la différence du montage évoqué plus haut autour de l'annonce de la mort de Holger Meins. En reliant artificiellement deux archives pour augmenter la portée et la force du *punctum* résidant dans la violence des mots du présentateur, Jean-Gabriel Périot suggère fortement une interprétation de l'archive qu'elle ne porte initialement pas en elle. Cette interprétation ne vient pas ici du choix de cette archive et de sa juxtaposition avec d'autres mais d'un stratagème qu'ignore le spectateur. Tandis que la couture artificielle entre deux extraits par le son n'était pas dommageable à la perception de l'archive dans le cas de la séquence sur le groupe de presse Springer, ce montage créé une archive nouvelle à partir de deux extraits n'appartenant pas au même document. C'est paradoxalement là où il n'y a pas d'intervention directe sur l'archive (coupe de l'image ou du son) qu'il y a ce qui s'approche le plus d'une falsification dans le but de démasquer la télévision comme outil de la violence étatique ; le *punctum* est ici problématique car artificiel.

Parmi les ajouts et les modifications des archives, il faut également noter les divers synthés (incrustation de texte) permettant leur identification et leur contextualisation. Ceux-ci restant assez parcellaires, il est intéressant de questionner leur position. On peut en dénombrer vingt-six tout au long du film, ce qui reste beaucoup pour un montage aussi épuré que celui d'*Une jeunesse allemande*. Ils se trouvent en général au début d'une archive et concernent dans la majorité des cas des indications spatio-temporelles (quatorze sur vingt-six). L'indication est généralement très succincte, du type jour/mois/année, avec dans de rares cas la ville en question. Le reste des synthés ont une fonction de présentation pour des personnalités, au nombre de six. Enfin les six derniers concernent des modifications ou des ajouts de titres pour de films de télévision et de cinéma. La plupart d'entre elles passent inaperçues, et c'est bien ce qui peut soulever une interrogation d'ordre *est-éthique*, étant donné que cela est voulu par un travail de reproduction des polices propres à chaque archive¹⁶². Si la motivation de l'existence de ses synthés paraît simplement pédagogique, celle de la forme qu'ils prennent est donc plus problématique, car elle cherche à s'effacer. Ces problématiques varient souvent en fonction des cas qui sont assez divers. Certains trucages ne sont que des déplacements d'un synthe déjà existant : par exemple dans le cas de l'extrait d'interview de l'écrivain Heinrich Böll (01:08:38), issu de *Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF*, le texte mentionnant son nom et sa profession provient du film et a simplement été déplacé au début de la séquence. Parfois, le trucage consiste à effacer un synthe, par exemple dans le cas de l'émission *Stuttgarter Gespräch* avec le débat sur « le déclin de l'autorité ». Urlike Meinhof y est présentée à plusieurs reprises dans l'extrait choisi par Jean-Gabriel Périot, ce qui l'a amené à effacer l'un des

¹⁶² Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé le 10 avril 2017

textes¹⁶³. Enfin on peut mentionner les cas où le carton de titre ne contient pas suffisamment d'informations, ce qui amène également à diverses solutions. C'est le cas du documentaire de Ulrike Meinhof *De meilleurs démocrates ou des anarchistes*, dont le titre apparaît en blanc sur des images d'archives à travers le prisme du titre de l'émission : un gigantesque « FORUM » en lettres capitales. Jean-Gabriel Périot y a fait ajouter le nom de la réalisatrice en reproduisant exactement la même police, avec un effet de vieillissement qui le fond tout à fait dans le reste de l'archive¹⁶⁴ (00:24:24). Un cas similaire est l'ajout d'un carton modifié issu de la fin du film, également pour créditer le réalisateur, en l'occurrence Holger Meins pour *Oskar Langenfeld*. Le générique original se divise en deux cartons, « Oskar Langenfeld », et « 12 mal » (12 fois) en lettres noires sur fond gris clair. La version de *Une jeunesse allemande* comprend donc un carton supplémentaire précisant « un film de Holger Meins », et qui vient remplacer le second carton original¹⁶⁵ (00:13:24). Cette modification et cet ajout pose à peu près le même problème que pour la sonorisation, c'est à dire la retouche d'une archive au sein d'un film qui fait étalage de l'épure de son montage, ce qui peut laisser croire même aux spectateurs les plus avertis qu'il s'agit de l'archive d'origine. Cela est toutefois relativement moins problématique dans la mesure où le but de ces modifications est précisément de contextualiser ces archives et non de les sortir de leur contexte d'origine en plaquant sur celles-ci un format pour lequel elle ne pouvait même pas avoir été pensées. Ainsi le soin de lisser et de dissimuler ces synthés ne contredit pas pour autant la nature de l'archive, et le risque d'être confondu avec l'archive d'origine est infiniment moins dommageable que dans le cas de la version colorisée et recadrée du *Triomphe de la volonté*¹⁶⁶.

¹⁶³ *Ibid*

¹⁶⁴ Annexe n° 16, p. IX

¹⁶⁵ Annexe n° 8, p. VI

¹⁶⁶ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 34

Chapitre 5. Pédagogie et discours

Un montage pédagogique ?

Je considère que le matériau des actualités tel que Vertov le traite, est privé de son âme : de sa qualité documentaire.

Les actualités exigent une légende, une date.

Une usine à l'arrêt ou les ateliers de la manufacture des Trois collines à l'arrêt le 5 août 1919 – ce n'est pas la même chose.

Mussolini en train de me parler m'intéresse. Si c'est simplement un gros homme chauve, il n'a qu'à parler hors champ. Tout le sens provient de la date, du lieu et du moment. Sans cela, les actualités ne sont rien d'autre qu'un catalogue de cartes postales trouvé dans le caniveau¹⁶⁷.

C'est en ces termes que le théoricien du cinéma Victor Chklovski attaque le réalisateur soviétique dans son article de 1926 « Où va Dziga Vertov ? ». Quelle valeur documentaire a en effet une archive dès lors qu'elle n'est pas correctement identifiée ? D'autant plus que cet article ne mentionne pas le problème de la double identification nécessaire à toute archive : il faut distinguer d'une part ce que les images veulent montrer, d'autre part le contexte de réalisation de ces images, leur nature même. Ainsi, l'épuration radicale d'*Une jeunesse allemande* pose la question de son accessibilité auprès des publics. En effet, celle-ci ne cherche pas tellement à mettre le spectateur à l'aise ni à lui donner un exposé concis et clair des faits. Le film en lui-même repose moins sur l'énumération de « faits » que sur la remise en question d'une vision de la RAF par les chiffres. Les dates et les chiffres restent en effet assez marginaux dans *Une jeunesse allemande*, un choix qui traduit un refus de s'en tenir aux seuls résultats concrets et tangibles de l'expérience de la pratique terroriste : le nombre d'attentats, de policiers déployés, de morts de part et d'autre. Cela se ressent également dans l'organisation et la hiérarchisation des événements, qui laisse une place très secondaire aux actions terroristes en elles-mêmes : le passage à la lutte armée n'intervient qu'au deux tiers du film, et se concentre principalement sur la vague d'attentats de mai 1972¹⁶⁸. Elle se résume à six archives s'enchaînant sur un total de deux minutes seulement (01:10:46-01:12:52). Comme nous l'avons souligné en première partie, c'est la seule séquence d'attentats mentionnée avec l'enlèvement de Hanns Schleyer. Ainsi les nombreuses morts qui jalonnent la RAF sont pour la plupart passées sous silence, à l'exception de celles des soldats dans l'attentat du 24 mai 1972 au quartier général américain de Heidelberg¹⁶⁹, ainsi que celle de Petra Schelm le 15 juillet 1971, mais sans qu'il soit fait mention de leurs noms. Il semble même que cette information soit mentionnée pour la raison que Petra Schelm est prise pour Ulrike Meinhof dans l'archive utilisée (01:06:12).

Rejetant l'idée de films pédagogiques¹⁷⁰, Jean-Gabriel Périot conçoit *Une jeunesse*

¹⁶⁷ Viktor CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2001, p. 188

¹⁶⁸ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 246

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 246

allemande non comme une leçon d'histoire mais comme un outil d'interrogations mis à disposition du spectateur :

« Je ne donne pas de réponses, je pose des questions. Et si j'ai un propos pédagogique, c'est dans l'espoir que le spectateur de mes films se demande « *Qu'est-ce que j'ai vu ? Pourquoi quelqu'un fait ça ? Que raconte ce film ?* ». Et à partir du moment où on se pose ces questions, de mon côté, j'ai réussi une part de mon projet.¹⁷¹».

Cette épure du montage égarant le spectateur sert ainsi en principe à le laisser se faire une opinion, le travail du montage consistant à rendre intelligible en un format compact une somme conséquente de films divers sur la RAF, tout en cherchant à mettre en scène ce montage par divers effets de distanciation, évoqués plus haut. Les quelques synthés fournissent tout de même quelques informations capitales permettant au spectateur de ne pas se perdre. Le montage et remontage évoqué plus haut au sein des archives sert également ce besoin de concision et d'efficacité. Il rend les archives plus performantes tout en permettant de ne pas transgresser la règle que s'est imposé Jean-Gabriel Périot : le refus de tout commentaire apparent et direct. L'archive est ainsi présentée comme un document, dialoguant avec d'autres par le biais de ce montage et permettant de juger sur pièce du bien-fondé ou non du passage à la lutte armée et des moyens de sa répression. Loin de se cacher derrière des images corroborant absolument une thèse donnée, Jean-Gabriel Périot en fait directement un outil de connaissance. Comme l'écrit George Didi-Huberman à propos de la distanciation : « *Montrer que l'on montre, c'est ne pas mentir sur le statut épistémique de la représentation : c'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion*¹⁷² ». La « promesse » formulée dans la séquence d'introduction de *Une jeunesse allemande* est donc également une invitation du spectateur à éviter toute position passive face au film et à mobiliser son esprit critique. En plus de questionnement, il est en effet attendu du spectateur qu'il *prenne position* face à ce qu'il voit.

Les synthés dans Une jeunesse allemande

Si *Une jeunesse allemande* n'a pas une vocation principalement pédagogique, les synthés traduisent le désir d'accompagner un tant soit peu le spectateur. Cela passe comme nous l'avons vu

¹⁷⁰ Il déclare notamment : « *Chaque film est conçu comme un mémorial, motivé par le besoin de rendre hommage aux morts et aux survivants. Et c'est différent du devoir de mémoire au sens strict qui impose une nécessité de faire de la pédagogie. Je ne pense pas faire œuvre de pédagogie.* » in « Parler du présent et du futur à travers le passé. Entretien avec Jean-Gabriel Périot », [en ligne], 2012, dernière modification le 24 novembre 2018, consulté le 11 février 2019. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20LES%20ARTS%20AU%20LYCEE%20itw.html>.

¹⁷¹ « Parler du présent et du futur à travers le passé. Entretien avec Jean-Gabriel Périot », [en ligne], 2012, dernière modification le 24 novembre 2018, consulté le 11 février 2019. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20LES%20ARTS%20AU%20LYCEE%20itw.html>.

¹⁷² Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, les éditions de Minuit, 2009, p. 67

par un recadrement des images autour des dates, mais aussi par la désignation des personnes présentes dans ces images. L'identification des acteurs de ces événements reste cependant très parcellaire : sont identifiés en dehors des membres principaux de la RAF l'écrivain Heinrich Böll, le professeur Jürgen Seifert, l'éditeur Rudolf Augstein le chancelier fédéral Helmut Schmidt, le président de l'Union chrétienne-démocrate d'Allemagne (CDU), Carl-Dieter Spranger, alors coordonnateur des députés du CDU et de l'Union chrétienne-sociale en Bavière (CSU)¹⁷³, ainsi que Helmut Kohl, président de la CDU. A l'exception de ce dernier, les synthés d'identifications ont été réalisés par Jean-Gabriel Périot. Elles concernent principalement des hommes de pouvoir qui ont perduré dans les décennies suivantes, à l'image de Helmut Kohl, chancelier fédéral d'Allemagne de 1982 à 1998. Helmut Schmidt, identifié à trois reprises dans *Une jeunesse allemande* s'est maintenu dans le paysage politique allemand après la fin de son mandat de chancelier en tant qu'intellectuel et journaliste¹⁷⁴ jusqu'à sa mort en novembre 2015. Carl-Dieter Spranger a quant à lui été ministre fédéral de l'intérieur puis de la Coopération économique au cours des quatre cabinets de Helmut Kohl. Jürgen Seifert s'est fait connaître notamment par sa critique des lois d'urgences et incarne une figure d'intellectuel engagé dans de nombreuses commissions et associations civiques, dont l'Union Humaniste dont il fut président de 1983 à 1987¹⁷⁵. Le but de ces cartons semble donc de relier ces événements à une Allemagne plus récente où la plupart de ces figures occupaient encore une certaine place médiatique et politique et à laquelle plus de spectateurs peuvent s'identifier. Au contraire, des figures n'ayant plus de rapports directs avec l'Allemagne de la fin du XXème siècle et du début de XXIème ont droit à la parole dans *Une jeunesse allemande* sans être pour autant créditées. Willy Brandt par exemple prend la parole à l'occasion de l'inauguration de la DFFB (00:12:02). Si un synthé précise la date de l'événement, son nom n'est pas mentionné, bien qu'il soit alors gouverneur de Berlin-Ouest et président du SPD. Il en va de même pour Franz Josef Strauss qui apparaît parmi une série d'allocutions (01:21:00). Alors porte-parole du groupe parlementaire CDU/CSU, il occupe une place de premier plan au sein de la coalition, mais décède brutalement en 1988¹⁷⁶. Le présentateur Gerhard Löwenthal prend également la parole au cours d'une séquence faisant contrepoint à Jürgen Seifert et où il s'en prend à Heinrich Böll (01:07:55). Il occupe une place de premier plan dans les grands médias en tant que directeur et présentateur du magazine télévisé ZDF de 1969 à 1987.

L'identification des acteurs politiques et médiatiques semble donc subordonnée à la présence ou non de ces derniers dans l'Allemagne de la réunification ; la pédagogie consistant ici à limiter la quantité de noms à retenir ou à reconnaître aux personnalités dont que la plus grande frange du

¹⁷³ « Carl-Dieter Spranger. » *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. [en ligne] 2018, dernière modification le 17 avril 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Carl-Dieter_Spranger&oldid=148302661>

¹⁷⁴ Claire-Lise BUIS, « Schmitt et les Allemands », *Raisons politiques*, 2002/1 (n° 5), p. 149

¹⁷⁵ « Jürgen Seifert » *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. [en ligne] 2018, dernière modification le 1^{er} février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Seifert

¹⁷⁶ Patrick MOREAU, « L'Allemagne Les partis de l'union (CDU et CSU) », Dominique Reynié éd., *Les droites en Europe*. Presses Universitaires de France, 2012, p. 41

public possible puisse connaître, ne serait-ce que de nom. Cela expliquerait la non-identification de Franz Josef Strauss et Gerhard Löwenthal, tous deux absents de la scène politique après les années quatre-vingt, et si Heinrich Böll meurt le 16 juillet 1985, son identification permet d'instituer un dialogue avec l'extrait suivant où Gerhard Löwenthal s'en prend nominalement à lui : « *Les sympathisants de cette terreur de gauche, Böll, Brückner et les autres intellectuels sont comme les idéologues nazis qui ont mené notre pays à la ruine* » (01:08:25 – 01:08:35). On peut enfin isoler les cinéastes présents dans *Une jeunesse allemande*, dont l'identification relève plus d'une question de citation. Ainsi Jean-Luc Godard ouvre le film de sa voix, soit un élément important et très présent dans son cinéma. Il est donc reconnaissable pour un spectateur averti. De même, Rainer Werner Fassbinder n'est jamais clairement identifié, mais pour ceux qui ont vu ses films, la mise en scène de son personnage dans son œuvre est aussi très fréquente, et donc accessible aux cinéphiles. Plus dur est cependant l'identification de Harun Farocki, visible lors d'une action du groupe Rosta¹⁷⁷ visant à perturber le festival du cinéma expérimental de 1967 où il brandit avec d'autres une grande pancarte dénonçant « l'impérialisme militaire et cinématographique américain » en criant « réalité » et « prise de conscience » (00:33:50 – 00:34:14). L'absence de synthé implique la non-nécessité de l'identification de ces cinéastes, et le bagage culturel propre à chaque spectateur conditionne sa lecture et son appréciation des archives. Jean-Gabriel Périot déclare sur ce point s'adresser « à un spectateur qui n'est ni de l'époque, ni du pays – après, tout se joue dans les différents niveaux de lectures selon ce que l'on sait de cette histoire et de ses protagonistes, et selon que l'on reconnaît ou pas des éléments tels que par exemple la voix de Godard¹⁷⁸ ». Enfin, les extraits de films auxquels Holger Meins a participé sont crédités par un synthé au début de ceux-ci, pour rappeler, au-delà des informations qu'ils contiennent, qu'il s'agit aussi d'œuvres de son esprit, tel l'extrait de *La Bataille de la rue de Tegel* », crédité comme tel et comme « *film inachevé du groupe Rosta Kino* » (00:48:07).

Une jeunesse allemande offre donc tout de même un encadrement pédagogique au spectateur, l'aiguillant sur les questions à se poser par un montage soulignant tel aspect (les différentes critiques des violences terroriste, policière et médiatique, la position des intellectuels et des politiques) et diminuant tel autre (la chronologie des faits, le fonctionnement de la RAF, la seconde vague). Le spectateur est ainsi amené sur un terrain d'interrogation précis, celui de Jean-Gabriel Périot :

« *C'est comme si j'avais besoin de donner ce que j'ai appris, mais pas de manière factuelle, plutôt via le questionnement que cela a amené. Intéressez-vous, questionnez-vous et peut-être comprenez qu'on ne fait que rejouer ce qui s'est déjà passé¹⁷⁹.* »

¹⁷⁷ Annexe n° 4, p. IV

¹⁷⁸ Vena ANDONOVIC, « Andreas, Ulrike, Gudrun et les autres... Jean-Gabriel Périot explore au travers de la «RAF» la mécanique de la radicalisation », *Luxemburger Wort*, [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 février 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20LUXEMBURGER%20WORT>

¹⁷⁹ « Parler du présent et du futur à travers le passé. Entretien avec Jean-Gabriel Périot », [en ligne], 2012, dernière modification le 24 novembre 2018, consulté le 11 février 2019. URL :

Il y a donc bien quelque chose à retenir de ce film (en terme de pistes de messages), et si sa lecture n'est pas univoque, elle est tout de même orientée par un montage quelquefois partisan, particulièrement dans le dernier tiers du film, alors que s'homogénéisent les discours télévisés dans un « *effet entonnoir* ». Il produit un sentiment d'acharnement sur les membres de la RAF prisonniers et tous ceux qui critique l'État, en dépit des soutiens divers dont ils jouissent encore. Certains ont pourtant été enregistrés, que ce soit l'intervention d'intellectuels allemands mais aussi français comme Jean-Paul Sartre dont la visite des prisonniers à Stammheim puis l'allocution de décembre 1974 a été filmée par les télévisions. Sont également éludés les comités de soutien aux prisonniers tels que le Secours Rouge, le Secours Noir ou encore le Comité contre la torture par isolement¹⁸⁰. Ainsi, si Jean-Gabriel Périot s'adresse aussi à « celui qui ne sait pas », il l'emmène sur un terrain qu'il s'est approprié en tentant de partager les questionnements qui ont été les siens.

La place de la parole

La comparaison de Victor Chklovski des archives sans légendes à des cartes postales prises dans le caniveau n'est pas sans rappeler l'image de l'historien chiffonnier chez Walter Benjamin ; mais Jean-Gabriel Périot n'a-t-il « *rien à dire. Seulement à montrer*¹⁸¹ » ? Le rythme du film laisse à penser que c'est le cas, particulièrement au regard de la durée moyenne des plans qui semble élevée pour un documentaire d'archives : la durée moyenne d'un extrait dans *Une jeunesse allemande* est de trente-neuf secondes, avec un total de cent-trente-sept extraits pour quatre-vingt-treize minutes de film. L'extrait le plus court dure deux secondes, le plus long trois minutes et vingt secondes. La tendance générale du montage semble donc être à un rythme lent où l'archive peut avoir le temps de développer son discours. *Une jeunesse allemande* est en effet un film où la parole occupe une place centrale, en rupture totale avec les autres documentaires d'archives de Jean-Gabriel Périot, tous muets et accompagnés d'une musique de fond donnant le ton (*La Marseillaise* pour *Eut-elle été criminelle*, *This Is Not A Love Song* pour *L'art délicat de la matraque*, *Larkspur and Lazarus* du groupe Current 93 pour *200 000 fantômes*). Seules dix-huit archives ne comportent aucune parole.

La plus grande partie de ces extraits parlants prennent la forme d'une voix-off (au nombre de quarante-sept), mode de parole le plus fidèle à l'état d'esprit de l'archive d'origine puisqu'elle permet de commenter une image sans autre résistance que celle d'éventuelles *punctum*. En cela, *Une jeunesse allemande* laisse une véritable marge aux archives leur permettant d'exprimer le discours et le point de vue qui leurs sont propres, conformément au découpage prévu initialement, soit « *une structure chronologique avec des dates-clés de l'histoire et avec une composition en parties distinctes : la première très longue qui donne la parole aux futurs fondateurs de la RAF*

<http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20LES%20ARTS%20AU%20LYCEE%20itw.html>.

¹⁸⁰ Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 46 et 60

¹⁸¹ Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIXème siècle*, Paris, Les Editions du Cerf, 1989, p. 476

grâce à leurs images, la deuxième partie, beaucoup plus courte, qui laisse place à la parole de l'État diffusée par la télévision¹⁸² ». Notons que le film lui-même s'ouvre sur une voix hors champ, celle de Jean-Luc Godard demandant s'il est possible de faire un film en Allemagne. Il est également notable que les monologues soient le second type de prise de parole le plus fréquent, à raison de douze allocutions et cinq présentations de journaux télévisés. La majorité des extraits semblent ainsi parler en leur nom, avec un vocabulaire qui leur sont propre.

À ce titre, le vocabulaire est très important dans *Une jeunesse allemande* car il n'épouse pas une grille de lecture présentiste, tous les propos étant d'origine. Ainsi les mouvements contestataires ne se retrouvent pas privés de leur parole au profit du propos du film dans son ensemble, comme dans cet extrait de *Brecht die Macht der Manipulatore* où les membres du groupe Rosta-Kino se mettent en scène alors qu'ils réalisent un film sur le groupe de presse Springer. Dans un bureau, une jeune femme déclare « *Nous ne sommes pas journalistes, nous sommes des citoyens contestataires* » (00:23:30). Dans un film axé sur la représentation, la façon dont les uns se désignent et sont désignés est centrale ; on peut voir ces mêmes cinéastes se représenter prenant les armes dans *Johnson & Co und Feldzug gegen die Armut* (00:39:52-00:40:09), et même se mettre en scène avec une tonalité parodique, comme dans cet extrait d'un *rush* pour la DFFB où Holger Meins se filme dans une usine, sur un commentaire ironisant : « *au lieu de se montrer dignes d'une bourse, les étudiants les plus doués se retrouvent être des rebelles gauchistes* » (00:13:23). Un « camp » se définit ainsi dans le film, amalgamant opposants, cinéastes contestataires et membres de la RAF, sans pour autant les fondre en un groupe homogène. Le « *nous, mouvement populaire* » de l'aparté de Juliet Berto extrait de *Vladimir et Rosa*, pourtant réalisé en France et sans connexion directe avec la contestation étudiante ou armée de l'Allemagne de l'Ouest embrasse la perception du monde et de la société de cette génération de jeunes cinéastes plus virulents encore que le Jeune cinéma allemand (00:57:50). Le vocabulaire reflète également l'idéologie portée par les archives, tel que le documentaire de Ulrike Meinhof où elle dénonce la RFA comme « *État Policier* » (00:25:00), ou les mots de Gudrun Ensslin à son procès pour les incendies de Francfort : « *Je n'accepterai jamais l'avenir que nous prépare la société du capitalisme tardif qui nous mène clairement au fascisme.* » (00:42:52-00:43:10). La dénonciation d'une fascisation rampante de la société ouest-allemande, thématique centrale dans la justification du recours à la violence par la RAF¹⁸³ se retrouve également dans la réaction de Jan-Carl Raspe à l'exclusion de Ulrike Meinhof lors du procès de Stammheim du 30 septembre 1975 : « *Ce n'est pas possible, Prinzing ! C'est du fascisme.* » (01:18:37), ou encore dans cette déclaration de Ulrike Meinhof citée par un journal télévisée : « *Un type en uniforme est un porc, ce n'est plus un homme, et nous le traitons en conséquence* » (01:06:02). Cette assimilation de l'opposant au fasciste se retrouve aussi dans la

¹⁸² Bidhan Jacobs, entretien avec Jean-Gabriel Périot, « Cette violence-là, je la comprends... », *Culture au poing* [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 février 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20CULTURE%20AU%20POING%20itw.html>

¹⁸³ Isabelle SOMMIER, *La violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p. 124

rhétorique des mouvements contestataires après les décrets sur les lois d'urgence, comme dans les mots de Jurgen Seifert : « *Nous ne sommes pas solidaires des actions de la RAF. Cependant les motivations politiques d'Ulrike Meinhof sont cent fois préférables à celles de ceux au pouvoir qui relégitiment les méthodes de la Gestapo* » (01:07:13 – 01:07:36).

Plus importante encore dans le film est la façon dont sont désignées les différentes formes d'oppositions en RFA par la télévision et les figures politiques des grands partis, allant en s'intensifiant au fur et à mesure du film avec également une gradation de la violence des termes. Les mouvements étudiants contestataires de Berlin en 1965 sont dans un premier temps désignés comme « *des casseurs* » par un documentaire de la RBB de 1967 (00:04:05). Puis les membres de la Kommune de l'Horreur envahissant le parlement sont désignés par un reportage du *Berliner Abendschau* comme des « *activistes* » et des « *apprentis marxistes* », en opposition aux « *vrais démocrates* » (00:18:29-00:18:37). Rudi Dutschke est quant à lui désigné comme « *le représentant des étudiants radicaux* » par le même magazine, à l'occasion de la tentative d'assassinat dont il est victime le 11 avril 1968 (00:39:26). Les intellectuels contestataires, incarnés par Jurgen Seifert et Heinrich Böll sont amalgamés à des fascistes, par Gerhard Löwenthal, déclarant : « *Les sympathisants de cette terreur de gauche, Böll, Brückner et les autres intellectuels sont comme les idéologues nazis qui ont mené notre pays à la ruine* » (01:08:25 – 01:08:35). Carl-Dieter Spranger les désignent quant à lui comme des complices indirects de la RAF « *Le terrorisme a pu se développer parce que tous ces intellectuels de gauche, journalistes, politiciens, professeurs, ont banalisé le danger en essayant de comprendre les contestataires.* » (01:21:04–01:21:20). Franz Josef Strauss en fait même les équivalents intellectuels de la RAF : « *Non, ce ne sont pas des esprits critiques, ce sont des esprits destructeurs, des poseurs de bombes intellectuels !* ». (01:21:40 – 01:22:08).

C'est enfin la RAF qui est le sujet d'une grande et diverse dénomination allant également en s'accroissant en terme de violence, pour être également associée au fascisme. La terminologie criminelle est la plus présente dans un premier temps, avec la désignation des quatre accusés des incendies de Francfort comme des « *criminels* » issus de « *familles bourgeoises* » (00:42:20). Dans le cadre de la mise à sac de l'éditeur de la revue *Konkret* Klaus Rainer Röhl, Ulrike Meinhof et ses partisans deviennent un « *gang* », ayant « *laissé l'ancienne signature des truands* » en souillant le lit du propriétaire (00:51:33). L'émission de faits divers *Aktenzeichen XY... ungelöst* est plus virulente encore, le présentateur désignant les membres du groupe comme des « *voleurs et assassins* » (01:06:39). C'est enfin avec Helmut Kohl que culmine cette assimilation à l'univers du banditisme et même de la barbarie, en désignant la RAF comme une « *meute de meurtriers aveuglés par la rage* » menant « *une guerre contre notre peuple et notre civilisation* » (01:20:42). L'intemporelle rhétorique du déni de toute dimension politique du terrorisme¹⁸⁴ culmine ici dans

¹⁸⁴ Par exemple rapportée par Richard Porton, dans la presse et au cinéma face à l'anarchisme aux États-Unis au début du XX^{ème} siècle, in Richard PORTON, « Film and the Anarchist Peril » in J. David SLOCUM (dir.), *Terrorism, media, liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, p. 41

une exclusion des terroristes non seulement de la nationalité allemande mais même de la culture occidentale, faisant ainsi du groupe une véritable menace barbare et étrangère. Cette rhétorique permet de justifier la dureté de la réaction des institutions allemandes à l'égard de ses détracteurs, en soulignant que le mépris de la démocratie et de la dignité humaine vient avant tout de la RAF, comme lors de l'allocution de Helmut Schmidt faisant suite à l'annonce de la mort de Holger Meins. S'il la déplore, il ne manque pas de rappeler qu'il était « *membre d'un groupe violent qui a causé la mort d'autrui, j'ai nommé le groupe Baader-Meinhof* » (01:17 :00). Cette dénomination du groupe est d'ailleurs la plus fréquente, étant employée à cinq reprises au cours du film ; une appellation se rapprochant elle aussi de l'univers du grand banditisme¹⁸⁵.

Les termes « terroriste » ou « terrorisme » sont enfin les plus fréquents dans *Une jeunesse allemande* (au moins quatorze fois, mais pas toujours en référence directe à la RAF). Il est intéressant de souligner que la première occurrence est d'ailleurs appliqué non à la RAF ni à l'APO mais à des étudiants perturbant les cours dans les universités de Berlin, en réaction à la réforme réduisant la démocratie universitaire dans cette ville¹⁸⁶. Un journaliste demande à Ulrike Meinhof si « *ça n'est pas du terrorisme* » (00:04:33). La décrédibilisation de l'adversaire passe également par la négation de toute légitimité politique. Cette disqualification passe alors par des termes impliquant une violence certes justifiée, mais seulement par une « idéologie » extrémiste, voire nihiliste : dans le *panorama* sur la mise à sac de l'éditeur de *Konkret*, Ulrike Meinhof est qualifiée « *d'idéologue* », par opposition à Klaus Röhl désigné comme « *rédacteur en chef* » (00:51:02). De même, Helmut Schmidt déplore la mort de Holger Meins en tant que « *victime d'idéologies aveuglantes* » (01:16:37). La décrédibilisation passe également par l'assimilation de la RAF au nazisme, rapprochement que fait Gerhard Löwenthal en renvoyant dos à dos « *fascisme brun* » et « *fascisme rouge* » (01:08:00). Franz Josef Strauss parle quant à lui des « *descendants d'Hitler* » (01:21:52).

Les discours ont donc une place de premier plan dans *Une jeunesse allemande*, et sont portés par un montage qui ne les substituent pas au profit d'un commentaire plus global. Les propos rapportés plus haut proviennent de monologues, principalement des allocutions de journalistes et politiciens, dont la durée moyenne est de quarante secondes. Un autre moyen important d'expression dans le film sont les séquences de débat. Si elles restent les plus minoritaires avec seulement dix extraits, elles sont également les plus longues, avec une durée moyenne d'une minute et vingt-et-une secondes (vingt-sept si l'on compte la séquence de débat entre Rainer Fassbinder et sa mère, qui est un dialogue écrit). Trois de ces archives durent plus de deux minutes. Elles font l'objet de très peu de coupes, permettant à la parole de s'épanouir, comme l'explique Jean-Gabriel Périot dans un entretien :

« *Il fallait respecter les structures des films en tant qu'objets. Ça faisait déjà des extraits de plusieurs*

¹⁸⁵ « *On n'a jamais entendu dire « Bande à Curcio » pour Brigades Rouges » ni même « Bande à Rouillan » pour « Action Directe », et pourtant, on a préféré « La bande à Baader » à « Fraction Armée Rouge », in Anne STEINER, Loïc DEBRAY, *op. cit.*, p. 11*

¹⁸⁶ Paul PONSASERS, *op. cit.*, p. 4

minutes Contrairement à mes autres films, celui-ci est basé avant tout sur la parole, c'est une époque très bavarde et très bavarde dans le cinéma. Il fallait donc que la parole se déploie. Le projet est plus long, mais il garde quelque chose de l'accumulation. Sur la fin, avec ces séries de news télé ou d'interventions d'hommes politiques, ça devient comme un mantra Et encore, j'aurais pu faire durer ça des heures.¹⁸⁷ ».

Ces débats, à priori lieux privilégiés de la confrontation des deux « camps » établis par Jean-Gabriel Périot sont en fait largement à l'avantage des contestataires de la politique ouest-allemande : les deux extraits du débat sur le « déclin de l'autorité » ne laissent la parole qu'à Ulrike Meinhof pendant plus de deux minutes sans qu'elle ne soit interrompue ni contredite. Il en va de même pour le débat de l'émission sur l'APO « De meilleurs démocrates ou des anarchistes », à l'exception de l'intervention d'un journaliste critiquant toute comparaison de l'État fédéral avec l'Allemagne nazie ; elle relève cependant plus de la question que de la remise en cause des propos de Ulrike Meinho et lui permet de rebondir sur sa question (00:36:07 – 00:38:33). Enfin, du côté de la fiction, l'épilogue par un extrait de *L'Allemagne en automne* (qui adopte d'ailleurs une forme proche du documentaire, chacun jouant son propre rôle) opposant Rainer Fassbinder et sa mère (Liselotte Pempeit) se déroule à l'avantage de ce dernier, menant le débat, interrompant sans cesse son interlocutrice, haussant la voix et imposant les questions, afin de démasquer la nostalgie d'une génération pour la période nazie (01:25:40 – 01:28:14).

À plusieurs reprises, l'image même se retrouve subordonnée à la parole, faisant de *Une jeunesse allemande* un film éminemment *voco-centré*, les mots (dans la majorité des extraits sous la forme audio) étant bien le « *centre de l'attention consciente* » et même « *la clef de la structuration audio-visuelle*¹⁸⁸ » puisque les coupes des archives sont subordonnées aux discours, ne pouvant interrompre ceux-ci au milieu d'une phrase. Ce primat passe par différents procédés : à six reprises, le son se substitue totalement à l'image, laissant un écran noir. Le premier extrait provient d'une déclaration de Gudrun Ensslin à son procès en 1968 diffusée dans une émission de *Panorama* (00:42:31 – 00:43:35), la seconde est une lecture du texte de fondation de la RAF, provenant d'une interview pour *Spiegel* (00:58:51 – 01:00:19), deux sont extraits des procès de Stammheim (01:14:45 - 01:15:41) et (01:17:51 – 01:18:42), le cinquième provient d'une émission d'information radio (01:24:42 – 01:24:59) et le dernier du générique sonore de *Unsere Steine*. Sur ces six extraits, on peut noter que celui de Gudrun Ensslin comportait originellement des images, mais que celles-ci ont été coupées au montage, dans le but de créer une atmosphère propice à l'écoute et à la compréhension de son discours :

« Ce son était « recouvert » d'images des étudiants pendant leur procès. Dès les premiers essais, je me suis aperçu que ces images perturbaient l'écoute des archives sonores en créant une distraction qui en atténuait la force. J'ai donc choisi de garder le son pur en désossant la voix off de Ensslin pour qu'on puisse

¹⁸⁷ Joachim LEPASTIER, « Entretien avec Jean-Gabriel Périot », *Les Cahiers du cinéma* [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/08/FR%2008%20BREF%20entretien.html>

¹⁸⁸ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 225

*vraiment l'écouter*¹⁸⁹ ».

Voir et écouter « vraiment » les archives semblent donc les maîtres mots du film qui parfois donne même à voir les mots à travers les images de Holger Meins. Son film *Verhandlungen* sur le procès de Fritz Teufel, réalisé en 1967 est en effet muet, et ne se compose que de plans de coupures de presse (00:29:35 – 00:30:15), et dans lesquels la caméra coupe par le cadrage, à la manière des collages dadaïstes. L'extrait redouble ainsi la mise en abyme de la pratique du montage exposée au début de *Une jeunesse allemande*, et fonctionne également comme un moyen de distanciation.

Les propos de la RAF sont eux aussi repris et retournés contre leurs auteurs dans cette guerre des images, que ce soit les propos haineux de Ulrike Meinhof à l'encontre des policiers (01:05:46) où un texte de la RAF « La Guérilla urbaine en Europe de l'Ouest ». Il est lu dans un film de la SWR sur des images d'un « *travailleur type allemand* » quittant sa femme pour aller travailler à l'usine, avant de revenir chez lui regarder la télévision. Le commentaire, après une longue citation, conclut « *Quel ouvrier peut comprendre cela ? Qui est encore « prolétaire » dans notre société ?* » (01:09:35 – 01:10:46). Ce refus de combler le vide, qu'il soit sonore ou visuel est un des choix *esthétiques* forts du film, exposant là encore un primat du fond sur la forme, au prix même d'une rupture radicale qui, tout en mettant à mal le confort d'un enchaînement fluide et homogène des archives permet à l'attention de se déplacer sur ce qui semble le plus important à Jean-Gabriel Périot.

¹⁸⁹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 107

Chapitre 6. Un documentaire avec les codes narratifs de la fiction

Un documentaire à personnages

Un des aspects les plus surprenants d'*Une jeunesse allemande* est précisément sa capacité à imposer une tension entre les archives ; non une tension naissant de la confrontation d'images idéologiquement et formellement opposées, mais bien une tension de l'ordre du dramatique. Elle est déjà rendue possible par une forme de narration empruntant aux codes de la fiction, avec en premier lieu la délimitation et l'établissement de personnages principaux. Il s'agit en premier lieu de Ulrike Meinhof, premier individu du film nommé, non par un synthé mais par un arrêt sur image et une brève biographie en voix-off : « *Ulrike Marie Meinhof, née en 1934 à Oldenbourg, études de pédagogie, bourse du mérite national, rédactrice en chef de la revue Konkret, journaliste radio et télé.* ». Cette intervention est d'autant plus mémorable pour le spectateur qu'elle est, avec celles des autres personnages principaux, la seule intervention directe et apparente sur une archive de la part du réalisateur. L'arrêt sur image confère ainsi à Ulrike Meinhof une aura particulière, puisqu'elle nécessite la rupture d'une esthétique de l'effacement du monteur. Elle souligne la mémorabilité de cette personne, et la transforme en cliché, forme d'impression la plus efficace sur notre mémoire¹⁹⁰. Notons cependant que cette intervention de Jean-Gabriel Périot n'est que relative, puisque, là encore, elle est empruntée à Stefan Aust, comme nous l'avons évoqué plus haut¹⁹¹. Le placement de cet arrêt sur image est en soi éloquent, puisqu'il intervient après la prise de parole de Ulrike Meinhof, où elle fait elle-même preuve d'une certaine éloquence, intriguant le spectateur avant même d'avoir été identifiée. De cette manière, Ulrike Meinhof semble s'imposer d'elle-même comme une personnalité digne d'être l'objet d'un film. Une hypothèse que vient ensuite confirmer cette intervention d'un narrateur rappelant avant tout les titres et la position sociale de celle-ci, légitimant d'autant plus le poids de ses mots et l'intérêt qu'elle suscite.

L'ordre de présentation des personnages épousant l'importance de ceux-ci dans le film, Holger Meins suit après une transition par un débat avec le réalisateur Alexandre Kluge sur la portée du cinéma sur la société. Si des archives immortalisant ses mots sont plus nombreuses que celles de Andreas Baader ou Gudrun Ensslin, c'est par sa seule image qu'il apparaît pour la première fois, jeune homme à l'air sérieux dans une série de plans des élèves (parmi lesquels Harun Farocki [00:12:34]) en contre-champ au discours d'inauguration de Willy Brandt à l'occasion de l'ouverture de la DFFB (00:12:39 - 00:12:48). Sa biographie est plus sommaire encore : « *Holger Meins, né en 1941, Beaux-Arts à Hambourg, assistant caméra à Munich, étudiant de la DFFB* » ;

¹⁹⁰ Christa BLUMLINGER, *op. cit.*, p. 228

¹⁹¹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 107

mais celle-ci fait suite à un éloge de ces futurs cinéastes de la part du commentaire de cette archive du *Berliner Abdenschau* du 17 septembre 1966 (RBB), rappelant que « *seulement 35 étudiants sur 825 candidats ont été admis cette année* ». Holger Meins est ainsi également entouré d'une aura, se dégageant parmi ses nombreux visages anonymes alors qu'il n'a encore rien réalisé et se voyant promis, comme le rappelle Willy Brandt, à un avenir prometteur. Horst Mahler est également présenté dans sa position sociale d'alors, par une transition consistant à l'appel à prendre les armes du film *Johnson & Co und der Feldzug gegen die Armut* suivi d'un extrait d'un *Panorama* du 10 avril 1967 sur le faux attentat contre le vice-président américain. Comme Holger Meins et Ulrike Meinhof, une courte séquence lui est dédiée, le présentant dans sa sphère médiatique propre. Il en va de même pour Andreas Baader et Gudrun Ensslin (dans cet ordre).

Dans les scénarios illustrés précédant le montage final (le dernier datant du 6 mars 2014), leur présentation devaient plus encore être le lieu privilégié de l'intervention du monteur sur les archives, avec un *split-screen* comprenant d'un côté des archives de la personne, parfois recadrées pour cerner le visage de celle-ci, de l'autre des synthés apparaissant au fur et à mesure. Ceux-ci donnaient des informations plus personnelles, précisant par exemple qu'Ulrike Meinhof est mère de deux enfants. Les images illustrant ce portrait devaient quant à elles provenir d'archives privées. Le procédé de présentation gardé au montage final rompt moins avec la cohésion des autres images en privilégiant une voix-off à du texte. Il confère également une aura de mystère à ces personnages, l'arrêt sur image rappelant des procédés de narration propres à des films d'actions, souvent des *thrillers*, des films policiers ou de gangsters. Il peut imiter la prise d'un cliché, que cette action soit intradiégétique, comme dans la série de photographies de Joëlle Stockton (Audrey Hepburn) dans *Funny Face*¹⁹², ou extra-diégétique comme la présentation des trois personnages principaux *Le Bon, la Brute et le Truand*¹⁹³. Dans le cas des *thrillers*, il renvoie à la prise de photographie d'une personne faisant l'objet d'une enquête. Par analogie, les personnages de *Une jeunesse allemande* semblent introduits comme des suspects, donc dignes d'intérêt et sur lesquels le film va se concentrer. Le mot même de « personnage » est utilisé par Jean-Gabriel Périot dès la troisième version du dossier de présentation, comme titre à une sous-partie où sont exposés le passé essentiel de chacun.

La durée et la richesse de la séquence consacrée à chacun des cinq personnages va en décroissant, celle de Ulrike Meinhof durant sept minutes et vingt secondes, étendue sur neuf archives l'impliquant directement (00:04:19 – 00:11:08), tandis que celle de Gudrun Ensslin ne dure que deux minutes et quatre secondes, se composant de deux extraits (00:20:10 – 00:22:15). Ulrike Meinhof est donc imposé comme personnage principal sans conteste, par sa position privilégiée dans *Une jeunesse allemande* et plus particulièrement son temps de parole et d'apparition à l'écran ; car dans un film centré sur la question de la représentation et sur la parole, la place accordée à

¹⁹² Stanley DONEN, *Funny Face*, [1957], 35 mm., couleurs, 103 minutes

¹⁹³ Sergio LEONE, *The Good, the Bad and the Ugly* [1966], 35 mm., couleurs, 161 minutes

chacun est d'une grande importance. C'est pourquoi nous avons conduit une recherche sur le logiciel Base sur la fréquence et le temps d'apparition des cinq personnages principaux en prenant pour échelle les extraits, selon le découpage du conducteur du film. Il en ressort une nette surreprésentation de Ulrike Meinhof, avec dix-huit extraits la comprenant, certains sous forme de photographies pour un total de onze minutes et huit secondes, loin devant Horst Mahler qui apparaît environ six minutes.

Dans les extraits où Ulrike Meinhof apparaît physiquement, elle a le plus souvent la parole. À ceux-ci s'ajoutent les archives audio, dont trois où elle monopolise presque la parole. Elle est ainsi à la fois la plus visible et celle dont la parole est la plus présente. Elle est, avec Holger Meins, la seule dont parlent des tierces personnes sous la forme d'entretien, et dont la profondeur psychologique est mise en avant, notamment par l'extrait de *Ulrike Marie Meinhof* de Timon Koulmassis où est lue une de ses lettres sur des images d'une plage (00:05:52 – 00:06:22) :

« Obtenir des émissions télévisées, être écoutée fait partie de mon métier de journaliste et de socialiste, étend mon influence au-delà même de Konkret, le rôle qui m'a ouvert l'accès à ce monde ne correspond que très partiellement à mon être et à mes désirs car il revendique mes idées comme les idées d'un guignol, m'obligeant à dire en souriant de choses qui ont pour moi, qui ont pour nous tous une importance mortelle, de les dire en grimaçant, comme sous un masque ».

Intercalé au beau milieu du débat sur l'autorité, après sa présentation et avant sa prise de parole, après qu'elle ait jeté un bref regard vers l'objectif, cet extrait semble nous emmener dans l'inconscient d'une Ulrike Meinhof qui n'est pas seulement, à l'exception de tous les autres personnages de *Une jeunesse allemande*, une figure uniquement médiatique. La citation semble ainsi éclairer son vague sourire forcé alors que le présentateur l'introduit. Cette empathie visible du réalisateur qu'il semble chercher à transmettre à ses spectateurs transparaît clairement dans les dossiers préparatoires :

« Ce qui frappe aujourd'hui lorsqu'on voit cette femme calme et assurée, c'est la cohérence de ses propos et la grande humanité qui semble se dégager d'elle. On a envie de la connaître. Son histoire, qui est celle d'une orpheline de l'après-guerre, devenue journaliste d'extrême gauche, puis mère de famille, puis cinéaste, puis terroriste, se passe de commentaire. Il est très difficile d'imaginer qu'une telle personne puisse en arriver à tuer. Et c'est là une vraie question de cinéma¹⁹⁴ ».

Ulrike Meinhof est à ce titre la véritable héroïne du film, portant la plupart de son intrigue et devenant au deux tiers du film la voix officielle de la RAF, par sa déclaration de fondation de celle-ci (00:58:51 – 01:00:19), puis par ses deux interventions au cours des deux extraits de procès. Entre un Holger Meins à l'air sévère, un Andreas Baader goguenard, un Horst Mahler impassible et une Gudrun Ensslin presque physiquement absente, Ulrike Meinhof ressort ainsi par une palette émotionnelle que l'on pourrait comparer à la richesse d'un jeu d'acteur. Elle est celle dont le

¹⁹⁴ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 12 septembre 2011, p. 14

passage par différents états de pensée est le plus visible, la seule voix à percer le régime d'isolation de la prison de Stammheim que Jean-Gabriel Périot redouble au montage. Il nous la donne à voir sur le long terme. Nous la découvrons à 32 ans dans l'émission *Panorama* jusqu'à sa mort à 41 ans. Ses coupes de cheveux et sa morphologie changent drastiquement, et au fur et à mesure qu'elle renonce aux plateaux télévisés, à sa position médiatique de journaliste, son apparence évolue. La Ulrike Meinhof du débat sur l'autorité semble un peu mal à l'aise, parlant le regard dans le vide ou les yeux baissés, tranchant avec celle que l'on retrouve un an plus tard dans le débat « *De meilleurs démocrates ... ou des anarchistes* ». Elle y apparaît beaucoup plus assurée, répondant avec éloquence et précision aux journalistes. Le changement majeur intervient avec sa difficulté croissante à assumer une position de journaliste avec laquelle elle se sent de moins en moins compatible, comme le suggérait déjà son soliloque par le biais d'une de ses lettres. Elle réapparaît en effet vingt-quatre minutes plus tard au cours d'un entretien pour le magazine *Sie Journal für Damen* (WDR). Elle s'y confie sur ses difficultés en tant que mère et femme à concilier sa vie familiale et son travail politique. Jouant négligemment avec des allumettes, prostrée dans un fauteuil, elle est donnée à voir dans ses failles et ses faiblesses par un montage qui conclut l'extrait sur ces mots : « *C'est difficile. Très difficile* » (00:50:39).

Cette vulnérabilité ne transparaît chez aucun des autres personnages de *Une jeunesse allemande*, lui conférant plus de profondeur encore, et suscitant d'autant plus l'empathie du spectateur, voire l'identification¹⁹⁵ ; plus en tout cas que Horst Mahler, dont l'apparition et la prise de parole, pourtant fréquente dans le premier tiers du film, n'excède jamais le cadre strictement public et professionnel. Il en va de même chez Holger Meins, dont les apparitions ne trahissent pas directement le doute, la difficulté ou le sentiment de l'échec. Il semble au contraire très déterminé. Gudrun Ensslin n'a que trop peu la parole, même si elle y exprime clairement ses motivations. Andreas Baader n'a quant à lui que de brèves et muettes apparitions. Ulrike Meinhof apparaît plus atteinte et à vif dans l'entretien qu'elle accorde à *Panorama* après la mise à sac de la maison du directeur de *Konkret*. Les cheveux légèrement hirsutes, elle refuse sèchement de répondre aux questions des journalistes, les invitant à « *s'analyser et s'interviewer* » eux-mêmes, rompant ainsi avec le journalisme par le biais même de l'émission qui avait accueilli ses documentaires *Accidents de travail dans l'industrie* et *Lieu de travail et chronomètre*. Son apparition suivante, pour un entretien encore, consacre cet échec par l'aveu même de Ulrike Meinhof, ayant perdue son assurance et paraissant visiblement atteinte qui, après une longue hésitation, les yeux dans le vague, répond non à la question « *Aviez-vous de l'influence en tant qu'éditorialiste ?* ». Son passage à l'illégalité marque également son physique, puisqu'elle se coupe les cheveux et les teint en blond¹⁹⁶ (01:04:39).

¹⁹⁵ « *Je voulais que l'on suive vraiment les protagonistes, qu'on les voie changer, grandir et disparaître, que le film malgré sa rigueur ouvre aussi ou avant tout sur de l'humain, et pas uniquement du concept.* », in « Nous sommes encore là : le bruit et la parole », 2015, [en ligne] dernière modification le 2 mai 2019, consulté le 2 mai 2019, URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

¹⁹⁶ Annexe n° 9, p. VI

Il y a ainsi une forme de réappropriation de l'histoire de la RAF qui passe par une fictionnalisation formelle de celle-ci, Jean-Gabriel Périot parlant à propos du scénario de son film d'une « *intrigue principale* » et des « *sous intrigues* » que sont le climat de violence en Allemagne et la construction d'une mémoire collective des événements¹⁹⁷. Ulrike Meinhof, Holger Meins et les autres deviennent même « ses personnages » : « *Comme dans un film de fiction, mes personnages doivent garder leur « indépendance » et leur complexité pour que le spectateur puisse se projeter dans leur histoire et former sa propre opinion*¹⁹⁸ ». Ils permettent une dramatisation de l'histoire de la RAF, avec un montage dont le rythme permet à la « *structure narrative [d'obéir] aux règles habituelles de la rhétorique de fiction : identification avec des protagonistes, rebondissements et dénouement*¹⁹⁹ ». Le montage est initialement discursif, évoluant par des analogies relativement subtiles au début. Ainsi les transitions entre différentes séquences par des motifs et sujets se faisant écho, tel le passage du portrait de Gudrun Ensslin à celui du groupe Springer par le film *Das Abonnement* où un homme est littéralement envahi par des journaux lui rapportant l'actualité. Citons aussi, entre la séquence consacrée à Axel Springer et l'incendie des magasins de Francfort, la transition par le film de Holger Meins *Comment faire un cocktail molotov*, faisant écho aux incendies des éditions Springer par le motif de la flamme qui passe du cocktail au bâtiment²⁰⁰. On apprend alors que les deux magasins ont été incendiés par la voix d'un commentateur, sans que des images de l'incendie ne soit montrées. Celles des éditions Springer semblent ainsi annoncer mais aussi illustrer celles, inexistantes, des grands magasins. Le montage fait dialoguer les vies de chaque protagonistes, qui sont comme autant d'aspects de la vie politique de la RFA.

Du drame à la tragédie

À un montage des analogies se substitue progressivement une logique de causalité où les « sous-intrigues » mènent de plus en plus inévitablement à l'intrigue principale, alors que le climat de violence ne cesse de s'accroître. En parallèle à une répression policière de plus en plus féroce conduisant à la mort de Behno Ohnesorg, Holger Meins semble de plus en plus travaillé par l'idée de « praxis » et d'action concrète, déclarant dans *Discours sur la drogue et la révolution* que « *l'étape décisive consiste à mettre la théorie en pratique. On doit reconnaître le besoin théorique pour le changement, mais l'action est la clé.* ». (00:32:32) ; puis, alors que Ulrike Meinhof assiège les bureaux de *Konkret*, il déplore au cours d'un débat du groupe Rosta Kino qu'ils n'aient « *jamais réussi à avoir l'ambition stratégique ou la volonté suffisante pour réaliser quelque chose de concret* » (00:52:34). Le montage tend à s'accélérer dans le deuxième tiers du film, et alors que la

¹⁹⁷ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 28 février 2011, p. 13

¹⁹⁸ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 26 janvier 2012, p. 18

¹⁹⁹ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 11 décembre 2011, p. 6

²⁰⁰ Annexe n° 10, p. VII

situation se crispe, le passage à l'action armée faisant l'objet d'une mise en scène toute particulière. Tandis que Holger Meins et Ulrike Meinhof semblent échouer dans leurs champs respectifs, le rythme ralentit, les extraits s'allongeant pour durer souvent plus d'une minute, créant ainsi une respiration avant un nouveau rebondissement presque inattendu : l'évasion par les armes de Andreas Baader le 14 mai 1970 (00:58:31), suivi d'un long extrait de Ulrike Meinhof justifiant la fondation de la RAF sans image, créant une tension par cet effacement soudain de la présence physique de celle-ci. Cette tension crève enfin à travers les images de Michelangelo Antonioni dans une débauche d'explosions. Le contraste avec le long extrait qui suit (deux minutes et quarante secondes) de l'émission *Au rendez-vous des reporters* relance ensuite cette tension et ce décalage en passant par la télévision française et un programme qui ne parle pas directement de la RAF. L'extrait fonctionne également comme une longue ellipse avant le retour soudain des protagonistes du film à travers diverses archives télévisées. Celles-ci servent parfois cette dramatisation des faits, ainsi celle qui suit l'extrait de l'émission *Au rendez-vous des reporters* annonçant la fuite du groupe vers le Liban. Extrait d'un journal télévisé de la SWR, il rappelle par les mots l'irréversibilité de cet acte, faisant basculer le ton du film dans le registre du tragique : « *Son appartement [celui de Ulrike Meinhof] va être vidé. Les rideaux sont tirés. Les meubles vont être enlevés. L'appartement va être reloué. L'existence bourgeoise d'Ulrike Meinhof cesse irrémédiablement ici.* » (01:04:00 - 01:04:39). Le montage ménage également des effets de suspense, tel que l'annonce erronée de la mort de Ulrike Meinhof, promptement rectifiée (01:06:12 - 01:06:21).

L'absence quasi-totale des protagonistes dans le dernier tiers du film leur confère une présence fantomatique, passant de figures centrales du film et sujets d'identification à un groupe clandestin dont tout le monde parle mais que plus personne ne voit, et ne verra plus même après leur arrestation. Ulrike Meinhof reste cependant, là encore, la plus présente par les mots, même si ceux-ci sont détournés par d'autres, tel que le journal d'information la citant au sujet des policiers qu'elle qualifie de « *porcs avec lesquels on ne peut pas discuter* » mais sur lesquels on peut tirer (01:06:11). Notons que si le camp de la RAF est très incarné, ainsi que celui des « témoins » par le biais de Rainer Fassbinder, celui de « l'État » l'est beaucoup moins. Il prend la forme au fur et à mesure du film d'une hydre à plusieurs têtes, dont on peut tout de même dégager une figure de proue, ne serait-ce que par sa fréquence et son temps de parole : le chancelier Helmut Schmidt. Apparaissant tardivement dans le film (01:16:15), il est d'emblée associé à la mort par inanition d'Holger Meins, à laquelle il répond au cours d'une conférence de presse. Figure centrale des cinq archives où il est visible, il y exerce un monopole de la parole lui conférant une place de défenseur et d'avocat des actions du camp de « l'État », parlant sur deux minutes et trente-sept secondes (soit plus que Holger Meins et Gudrun Ensslin). Il est en quelque sorte le protagoniste du film dont l'intervention est circonstanciée au dernier mouvement du film, « l'automne allemand » (sa dernière intervention est une allocution au parlement en réaction au détournement d'un Boeing de la

Lufthansa par le commando « Halimeh » (01:23:37).

« *Devant les premiers attentats, tout le monde est totalement désespéré. On ne sait pas ce qui se passe. Il n'y a pas de voix off personnelle ou d'un historien qui amènerait au passé et donnerait déjà des éléments de ce qui va arriver. On se retrouve dans le même processus qu'un film de fiction, avec des personnages qui sont très incarnés. Avoir réussi un film qui se raconte dans son présent fait qu'on se retrouve dans un rapport vraiment très proche de la fiction même si on sait que ça va mal se finir*²⁰¹. »

Le passage à la lutte armée et surtout les premiers attentats, qui sont paradoxalement ce pour quoi la RAF est le plus connu, restent malgré tout une rupture brutale dans la narration, surgissant soudainement après une série d'extraits témoignant de la recherche intensive dont les membres du groupe font l'objet. La série des attentats et des arrestations qui suivent s'enchaînent à un rythme effréné sur quatre minutes, faisant basculer le film dans un présent dilaté où les événements semblent s'enchaîner irrémédiablement. Le spectateur se retrouve ainsi face à une forme de série de péripéties tout en sachant pertinemment que cela va « *mal se finir* » comme l'écrit Jean-Gabriel Périot, le drame rejoignant ici la tragédie où tout est déjà joué dès le premier acte.

Ce rapport à la tragédie se ressent également tout au long du développement et de l'écriture de *Une jeunesse allemande*. D'abord par l'influence qu'a exercé le film *L'Allemagne en automne*, dont les épisodes sont eux-mêmes conçus comme une tragédie sur le modèle d'*Antigone*²⁰². L'enterrement d'Étéocle y devient celui de Hanns Schleyer et celui de Polynice celui des membres de la RAF. Dans son épisode, Volker Schlöndorff met quant à lui littéralement en scène une version d'*Antigone* devant affronter la censure étatique. Le terme même de tragédie est présent dès la première version du dossier préparatoire du film *Une jeunesse allemande*²⁰³, bien que le modèle que Jean-Gabriel Périot prenne en référence soit *Phèdre*, à laquelle il compare les membres de la RAF :

« [Ils] cristallisent les incohérences de leur époque. En cela, ils sont porteurs d'un tragique au sens théâtral du terme que le film devra suivre. S'il ne s'agit nullement d'en faire des icônes, il me semble nécessaire de ne pas occulter l'aspect exemplaire de leur existence, exemplaire tel que l'est toujours un personnage comme *Phèdre* qui ne nous ai pas donné au théâtre pour pleurer mais pour réfléchir sur qu'est-ce que choisir quand les deux termes du choix (accepter l'ordre et se sentir dégrader dans sa propre idée de ses devoirs, refuser l'ordre et accepter d'en mourir) sont issus d'un acte d'injustice mais fondateur du pouvoir²⁰⁴. ».

La version suivante comporte même un extrait du *Phèdre* de Jean Racine en exergue : « *Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable,/Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable*²⁰⁵. ». De plus, la structure même du film se réduit assez rapidement à cinq

²⁰¹ Joachim LEPASTIER, *op. cit.*

²⁰² Thomas ELSAESSER, *op. Cit.*, pp. 30-39

²⁰³ « *Il ne s'agit pas pour moi de faire des documentaires télévisuels mais de profiter d'un temps cinématographique nécessaire à l'irruption du tragique.* », Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 27 novembre 2006, p. 1

²⁰⁴ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 27 novembre 2006, p. 4

²⁰⁵ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 26 janvier 2012, p. 18

actes²⁰⁶ (le dernier devant concerner la période de la RAF de 1977 à 1998), épousant la division de la tragédie classique à la française, avant d'être divisé en trois grandes parties²⁰⁷, renvoyant plutôt à la tragédie grecque classique avec sa division en trois épisodes²⁰⁸ :

« *La première partie du film dressera de manière kaléidoscopique un portrait de l'Allemagne des années 60. La deuxième partie du film sera plus courte. En 1970 la RAF est fondée, ses militants disparaissent dans la clandestinité. La troisième partie du film montrera simultanément la disparition définitive des membres de la RAF et la radicalisation des discours des hommes politiques ouest-allemands qui ne parlent plus désormais que d'une seule voix*²⁰⁹ ».

S'y ajoute une introduction et une conclusion assurées par le chœur²¹⁰, dont la fonction et l'identité est également clairement définie par Jean-Gabriel Périot, dans un paragraphe à propos de l'opposition entre État et RAF : « *deux parcours parallèles, inconciliables, dont la confrontation ne peut se conclure que par le désastre, sous le regard du chœur des témoins [...], les intellectuels allemands de l'époque qui ont cherché à comprendre l'histoire en cours et les cinéastes qui n'ont pas renoncé à la mettre en images*²¹¹ ». Le prologue à la tragédie se retrouve interprété par Hellmuth Costard et Jean-Luc Godard à travers *Der Kleine Godard an das Kuratorium junger deutscher Film* qui vient ouvrir le film. *L'exodos*, la sortie du chœur, est assurée par Rainer Fassbinder qui vient conclure le film. Enfin, divers intellectuels allemands viennent commenter l'action par moments au cours de la pièce : ce sont Alexander Kluge, interviewé dans le cadre d'un reportage de la WDR intitulé *Ende offen Reformzirkus (Mettre fin au cirque de la réforme ouverte)* (00:11:08 - 00:12:02), Jürgen Seifert et Heinrich Böll (01:07:10 – 01:09:35). Comme dans la tragédie classique grecque, ce chœur n'est pas étranger ni extérieur à l'action ; son identité doit même ne pas nuire à la vraisemblance de la pièce, et avoir une certaine légitimité²¹². Ces personnes sont en effet pour la plupart des témoins privilégiés de la société allemande dans leur champ personnel, que ce soit le cinéma ou la législation d'urgence, sur laquelle Jürgen Seifert a rédigé une thèse en 1966²¹³. Nous avons évoqué l'hypothèse d'une identification du réalisateur à ces « sympathisants », ce que peut également corroborer une des fonctions possibles du chœur de la tragédie, à savoir l'adresse directe au spectateur du poète par son biais²¹⁴.

Par extension, le chœur tragique peut concerner les œuvres de fiction par lesquelles les réalisateurs commentent directement ou non l'action : il s'agirait ici, en plus du film de Hellmuth

²⁰⁶ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 28 février 2011, p. 1

²⁰⁷ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 31 octobre 2009, pp. 13-14

²⁰⁸ Alain VIALA, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 14

²⁰⁹ Jean-Gabriel PERIOT, in dossier de présentation du 5 janvier 2013, p. 9

²¹⁰ Alain VIALA, *op. cit.*, p. 14

²¹¹ *Ibidem.*, p. 8

²¹² Patricia EASTERLING, « Le chœur dans la tragédie grecque d'après les commentaires anciens », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150^e année, N. 3, 2006. p. 1588

²¹³ « Jürgen Seifert » *Wikipédia, Die freie Enzyklopädie*, [en ligne] 2018, dernière modification le 18 avril 2019, consulté le 29 avril 2019. URL : <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Carl-Dieter_Spranger&oldid=148302661>

²¹⁴ Patricia EASTERLING, *op. cit.*, p. 1589

Costard de *Vladimir et Rosa*, ainsi que de *Zabriskie Point*, situés tous deux à un moment charnière de *Une jeunesse allemande*, le passage à la lutte armée (00:57:39 – 01:00:11). Le commentaire du chœur varie de la justification de cette décision (le « *seul l'action plus la parole* » de *Vladimir et Rosa*) à son exaltation, par le choix de la scène d'explosion finale de *Zabriskie Point*, traduisant une forme d'enthousiasme de la part des futurs terroristes, rêvant de mettre à bas la société capitaliste (puisqu'il s'agit bien d'un rêve dans le film de Michelangelo Antonioni) en la faisant sauter dans une débauche d'explosions dont le caractère jubilatoire est souligné tant par les gros plans et ralentis que par la musique des *Pink Floyd*. Le chœur accentue les effets de *Pathos*, jouant sur les émotions du spectateur et exacerbant les propos des uns et des autres. Cet extrait fait ici un écho direct à la lecture de la déclaration de fondation de la Fraction Armée Rouge, très sobre tant dans la forme (lecture seule, sans image) que par le ton (rythme lent et neutre). Il fonctionne même comme une illustration en décalé, exposant ici ce que l'archive audio ne laissait pas filtrer par sa neutralité. En dépit du sentiment croissant de fatalité que le réalisateur fait planer sur le film²¹⁵, le choix du terrorisme n'est pas présenté comme un échec mais comme une source d'espoir.

Le rôle de la musique

Cette forme d'intervention dans le montage par des effets de correspondances soulève la question du rôle de la musique dans *Une jeunesse allemande*. Dans le prolongement du chœur, elle semble permettre l'intervention du réalisateur sur les archives. Elle exacerbe le pathos en fonction de ce que véhicule les images et de ce que cherche à faire ressentir Jean-Gabriel Périot. Ce dernier ne voile pas l'importance des émotions suscitées par son montage : « *Ce que je cherche, comme tout cinéaste, est de créer des émotions. Mais je cherche à les créer par la forme, et notamment par le montage*²¹⁶. ». Nous avons identifié avec certitude quatre archives filmiques sur lesquelles ont été superposées une musique. Deux sont des compositions originales, réalisées par Xavier Thibault. La première, intitulée *Shining Flag* accompagne les images du film « *Test de couleurs – le drapeau rouge* » (1968) (00:14:22 – 00:15:23). La seconde, *Revolution* met en musique les deux extraits de *happening* auxquels participe Andreas Baader (00:19:05 – 00:19:32). Les deux autres musiques sont *Macht kaputt was euch kaputt macht* (1971) du groupe Ton, Steine, Scherben en accompagnement sonore de l'extrait du film *La Bataille de la rue de Tegel* (00:48:07 – 00:48:49) et *One Time* de Elaine Brown, commençant sur l'extrait de fin du film *Unsere Steine* et se prolongeant sur le reste

²¹⁵ « *Je vais construire ce film comme un inexorable resserrement. Après avoir introduit le contexte dans lequel vont s'ancrer les personnages, et qui les poussent dès leur apparition à prendre position, il ne s'agira plus que de suivre leur radicalisation et l'étiollement progressif des autres possibles que celui de leur affrontement.* », in dossier de présentation du 5 janvier 2013, p. 9

²¹⁶ Sanna Kyllönen, « Interview », Tampere Film Festival 2007 [en ligne], 2007, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 29 avril 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/07/FR%2007%20TAMPERE%20itw.html>

du générique.

Dans les trois premiers cas, la fonction est emphatique²¹⁷, allant dans le sens du discours porté par les images. Les deux morceaux composés par Xavier Thibault se résume à quelques arrangements rocks conférant à ces deux séquences une forme de gaîté déjà visible à l'image mais à laquelle l'absence de son aurait pu nuire. L'enthousiasme des acteurs se passant le drapeau en courant, l'air hilare, au beau milieu d'une avenue est souligné par cette composition légère qui n'est pas assez compliquée pour nuire à la lecture des images. De même, dans le cas d'Andreas Baader, la musique accentue la bouffonnerie carnavalesque du *happening* de la procession funéraire, où un groupe d'homme grimés en costumes extravagants (parodie de costume traditionnel bavarois et d'uniforme militaire) porte un cercueil duquel surgit, à l'approche de la police, un Jésus (Fritz Teufel ?) faisant pleuvoir les tracts sur la foule assemblée autour. La musique comporte ici des paroles, ou plutôt une parole, « *revolution* » (prononcé en anglais), scandée à deux reprises. Elle appuie la tonalité comique de la scène sans recourir à la sonorisation et invite le spectateur à être gagné par cette gaîté. Le recours à *Macht kaputt was euch kaputt macht* comme illustration sonore de *La Bataille de la rue de Tegel* suit la même visée, à cette différence près que les images de l'archive d'origine se prêtent de façon moins univoque à une lecture comique, étant donnée qu'elle sont beaucoup plus violentes. Toutefois, le titre laisse penser que le film d'origine était pensé avec une dimension épique, comme le traduit le terme « bataille ». Les images semblent plus exalter la violence des manifestants que dénoncer celle des policiers. Les deux premiers plans capturent la charge des premiers et la fuite des seconds, avant un échange de projectiles (pavés d'un côté et grenades de l'autre) où les manifestants sont à l'honneur, car plus fréquemment visibles que leur adversaire. Le choix de ce morceau appuie donc le discours d'origine, aux tonalités épiques et dans une perspective exutoire. Ces trois extraits, mais particulièrement le dernier rappelle également certains courts-métrages d'archives de Jean-Gabriel Périot proches du clip vidéo, particulièrement *L'Art délicat de la matraque*, enchaînant les images de répression de manifestations étudiantes dans divers pays, en recourant notamment à cet extrait.

La dernière mise en musique rompt avec cet esprit potache, et vient clore le film dans une atmosphère résolument élégiaque. Elle accompagne les images d'une jeune femme grimée en Chinoise distribuant des tracts à l'entrée d'une cour, en couleurs, sans autre son que *One Time*. Ainsi, après le houleux débat mené par Rainer Fassbinder et se concluant par le constat du fascisme latent de la société ouest-allemande, Jean-Gabriel Périot décide de clore le film sur une forme de recueillement, avec pour dernières paroles, à l'exception de celles de Elaine Brown, celles de l'équipe technique (dont Holger Meins), sur un écran noir. Cet isolement des paroles au détriment de l'image laisse planer la figure de Holger Meins sur la fin du film à la manière d'un fantôme²¹⁸

²¹⁷ Michel CHION, *op. cit.*, p. 352

²¹⁸ « *en quelques minutes, la télévision capte tout ce que nous avons vécu la première heure, et l'on oublie tout. C'est seulement à travers les voix des étudiants que nous revenons un peu à ceux qui sont maintenant devenus des fantômes, des voix qui me semblent alors surgir d'outre-tombe.* » Jean-Gabriel PERIOT in « Nous sommes encore

appelé à « *hanter le présent* ». La « *revenance* »²¹⁹ ne plane toutefois plus sur des images muettes, comme c'est le cas dans les court-métrages d'archives de Jean-Gabriel Périot mais sur des sons aveugles, coupés de toute illustration intempestive.

Ces écrans noirs sont d'ailleurs pensés comme le lieu propice à un « *espace-temps émotionnel très fort*²²⁰ », en rupture avec l'idée de cadre visuel des images pourtant centrale dans le cinéma²²¹. Cette rupture fait d'ailleurs écho à celle des films du groupe Rosta Kino puisque l'extrait final, *Unsere Steine*, n'est pas remonté : c'est un générique sonore.

Jean-Gabriel Périot témoigne ainsi d'un grand souci de cohérence, jusque dans les musiques, toujours à peu près contemporaines et proches de l'esprit des films qu'elles accompagnent. Ainsi, la première interprétation en public de *Macht kaputt, was euch kaputt macht* date de 1970, et les images de la manifestation de 1968. De plus, le groupe Ton Steine Scherben est proche de la mouvance alternative dans laquelle évolue beaucoup de membres de l'APO²²², notamment Andreas Baader. Elaine Browne a quant à elle exercé le rôle d'éditrice et de chanteuse pour le Black Panther Party, pour lequel elle réalise *One Time*, de l'album *Seize the Time*²²³. Notons que la première version du scénario illustré s'ouvrait également en musique, sur le morceau *Paint It Black* de The Rolling Stones, alternant des photographies de Gudrun Ensslin, Holger Meins, Ulrike Meinhof et Andreas Baader²²⁴. *Une jeunesse allemande* est ainsi un film laissant peu de place au silence, et dont la seule archive muette est l'extrait de *Verhandlungen*. Un choix qui s'explique par le recours à des cartons avec des textes et des plans sur des articles de presse, la musique risquant donc surtout de nuire à leur lecture. La musique dans *Une jeunesse allemande* incarne ainsi l'intervention la plus directe de Jean-Gabriel Périot sur les images, exacerbant le sens et les tonalités d'origines afin de servir la dramaturgie d'un film assumant ses emprunts aux codes narratifs de la fiction : « *Au fur et à mesure de mes avancées dans cet écheveau de partialités et de lacunes, cette histoire m'est apparue avant tout comme une histoire tragique et j'ai l'envie de la raconter comme telle.*²²⁵ ».

La violence du hors-champ

Ces moments de noirs, d'absence d'images soulignent l'importance du hors-champ dans *Une*

là : le bruit et la parole », 2015, [en ligne] dernière modification le 2 mai 2019, consulté le 2 mai 2019, URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

²¹⁹ Jean-Gabriel PERIOT, « Une introduction au cinéma d'archives », [en ligne], 2009, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 29 avril 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20lorient.html>

²²⁰ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.*, p. 107

²²¹ Michel CHION, *op. cit.*, p. 223

²²² « Ton Steine Scherben. » *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. [en ligne] 2018, dernière modification le 17 avril 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ton_Steine_Scherben#cite_note-tagesspiegel-2

²²³ « Elaine Brown. » *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. [en ligne] 2018, dernière modification le 17 avril 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Elaine_Brown

²²⁴ *In* Scénario du 2 octobre 2009, p. 2

²²⁵ Jean-Gabriel PERIOT, *in* dossier de présentation du 5 janvier 2013, p. 8

jeunesse allemande, qui ne donne finalement pas à voir le passage à la lutte armée, aucune archive ne le représentant réellement. Comme l'écrit Joachim Lepastier dans sa critique du film, « *La lassitude mais aussi le refus de la résignation qui se lisent sur son visage après l'échec de cette expérience valent explication du basculement vers la violence et de l'évaporation du discours et du raisonnement*²²⁶ ». De même, ni braquage, attentat ou suicide ne sont visibles. La violence physique reste relativement loin des caméras. Elle n'est pas visuellement absente du film, des arrestations musclées de la police aux corps des gardes de Hanns Schleyer gisant autour de sa voiture après son enlèvement. Elle est cependant mise à distance, alors que de nombreuses images existantes auraient pu l'illustrer : les images de Hanns Schleyer, en maillot de corps filmé par ses geôliers traduit une certaine violence dans les rapports de domination, où l'un des hommes les plus puissants symboliquement du pays se trouve humilié. Les photographies du corps de Holger Meins sont également éloquente sur la violence de la lutte menée en prison (violence exercée contre soi par les grèves de la faim et subie par une administration qui refuse de céder et de suivre médicalement ses prisonniers). Les dépouilles de Ulrike Meinhof, Andreas Baader et Gudrun Ensslin, photographiées au matin de leur décès sont également épargnées au spectateur. C'est précisément leur grande violence qui a conduit Jean-Gabriel Périot à les écarter, les images de morts trop visuellement explicites demeurant un tabou dans son œuvre : « *ce sont des images qui me mettent très mal à l'aise, que j'ai beaucoup de mal à regarder, et encore plus à utiliser*²²⁷ ». L'absence de commentaire rendrait par ailleurs difficile ces images, risquant de les réduire à une simple satisfaction du désir de voir, de *tout* voir jusqu'à la nausée, sans autre signification. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli à propos du cinéma de Daech, un tel rapport à l'image fait passer le spectateur du « *senti au malaise : le meilleur moyen d'escamoter les questions*²²⁸ ». Ce cantonnement de la mort au hors-champ est frappant dans le cas de l'archive témoignant de la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke, puisque qu'il ne subsiste de lui que la délimitation de son corps à la craie²²⁹ (ce qui, associé à sa disparition physique du film laisse suggérer sa mort, bien qu'il ait survécu).

La violence est principalement reportée sur le discours. Les rhétoriques que nous avons évoquées plus haut sont d'une grande violence verbale, puisqu'elles tendent pour beaucoup à nier à l'adversaire son humanité, que ce soit Ulrike Meinhof qualifiant les policiers de « *porcs* » ou Helmut Kohl désignant la RAF comme une meute. Cette violence de la parole se redouble dans le cas de la télévision par une violence dans le dispositif. Jean-Gabriel écrit à ce propos :

« Les images de cadavres ne sont pas ce qu'il y a de plus violent dans l'univers télévisuel. La manière dont la télévision raconte le monde, dont elle le cadre, le monte, ce langage singulier des journalistes, le brillant ou les sourires forcés me semblent bien plus profondément sordides et violents que

²²⁶ Joachim Lepastier, « Brûlot raisonné », *Les Cahiers du cinéma*, n° 715, octobre 2015, p. 30

²²⁷ Cyrille CHOUPAS, « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. », *Ballast*, janvier 2018, [en ligne], dernière modification le 8 février 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/18/FR%2018%20BALLAST%20itw.html>

²²⁸ Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 50

²²⁹ Annexe n° 11, p. VII

les quelques images de cadavres que la télévision passe de temps en temps, tout en prévenant qu'elles peuvent choquer les âmes sensibles. La violence qui se déploie depuis la télévision a à voir avec l'indigeste, le vomitif²³⁰».

Cela est visible dans *Une jeunesse allemande* par la façon dont certaines émissions scénarisent la traque des terroristes. Ainsi l'édition du 26 juillet 1971 du magazine télévisé *Panorama* qui comporte un plan sur une affiche des membres recherchés de la RAF : un des portraits y a été visiblement barré au stylo, impliquant l'arrestation ou la mort de celle qui y figure. Ce raturage d'une photographie (également visible dans *Das Schleyertape* et dans *Der Baader-Meinhof Komplex*²³¹) incarne bien la dimension violente que comporte la réduction des membres de la RAF à une simple liste de personnes à neutraliser.

Le montage fait enfin ressortir cette violence par le rythme et le découpage qu'il adopte à la fin du film. L'extrême brièveté des plans et l'accumulation (un des leitmotivs des films d'archives de Jean-Gabriel Périot²³²) des déclarations hostiles de politiciens et de journalistes génèrent une litanie injurieuse ininterrompue qui, malgré le bien-fondé que pourraient avoir ces déclarations, les rend agressives pour le spectateur. Celui-ci doit assimiler une grande quantité de visages et de noms auxquels sont associés autant d'insultes sans que lui soit accordé le moindre temps de respiration. L'accumulation des images devient aussi celle des mots, orientés contre le même adversaire jusqu'à saturation.²³³

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Annexe n° 12, p. VIII

²³² L'accumulation chez J. G. Périot est perçu comme une « anthropologie visuelle » de la période et du sujet donné, visible notamment au début de *Eut-elle été criminelle... ou Médicalement* (2005), in Alain BROSSAT, Jean-Gabriel PERIOT, *Ce que peut le cinéma : conversations*, Paris, La Découverte, 2018, p. 113

²³³ « dans la deuxième partie du film, quand on n'a plus que les images d'une télévision qui devient progressivement le lieu d'expression d'une parole uniforme autant que martiale, il y a là beaucoup plus de violence. On ne peut plus respirer face à ce réel qu'on nous impose, face à ces discours qui ne sont plus que l'expression du pouvoir. », Jean-Gabriel PERIOT *in ibid.*

Chapitre 7. Auto-définition et catégorisation du film

La phase de production

Si le documentaire représente le premier « genre » de programme en stock de volume dans le cadre de la télévision française²³⁴, il est largement minoritaire par rapport à la fiction dans le secteur cinématographique (au sein duquel il représentait en moyenne 14 % de la production française entre 2011 et 2015²³⁵). Il convient donc d'interroger le choix de cette deuxième catégorie par Jean-Gabriel Périot pour *Une jeunesse allemande*, la télévision étant un lieu plus propice au documentaire avec les engagements des chaînes publiques dont il jouit²³⁶. Le film, d'une durée de quatre-vingt treize minutes a coûté 872 133 euros, s'inscrivant dans la moyenne des coûts de production de documentaires en 2015 : sur 28, un seul a nécessité plus d'un million d'euros²³⁷. Il est le fruit de la coproduction de trois pays : la France, majoritaire à raison de 63 % du financement, la Suisse pour 21 % et l'Allemagne à hauteur de 16 %. Au sein de cette part française, la production a été assurée par la société Local Films de Nicolas Brevière, mais la majorité des fonds ont été fournis par le biais des aides sélectives, à hauteur de 277 510 euros (soit 59 %). Il s'agit d'une aide à l'écriture et d'une aide au développement du CNC, ainsi qu'un soutien du sous-programme MEDIA, d'Europe Créative. A cela s'ajoute un apport de 55 000 euros de la société SOFICA Indéfilms, ainsi que des préventes à hauteur de 20 000 euros pour les salles de la société de distribution UFO et 10 000 euros pour la vidéo par le biais de Films Distribution. Les 167 000 euros d'apport suisse proviennent principalement de l'Office Fédéral de la Culture (OFC), du programme de soutien Eurimages et des aides automatiques et sélectives de CINEFORUM. Deux sociétés étrangères ont coproduit le film : Blinker Film pour l'Allemagne et Alina Film pour la Suisse. Seules des chaînes télévisées étrangères ont contribué, soit la Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) pour l'Allemagne et la Radio Télévision Suisse (RTS) pour la Suisse. *Une jeunesse allemande* appartient ainsi à la minorité des 28,2% de films d'initiative française sans financement de chaîne de télévision, ces derniers ont quasiment tous un budget inférieur à deux millions d'euros (72 % ont

²³⁴ Rémy Le CHAMPION, Benoît DANARD, *Les Programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte, 2014 p. 7

²³⁵ Académie franco-allemande du cinéma, *Production, financement, distribution*, 14ème rendez-vous franco-allemands du cinéma, 2016, p. 36 [en ligne], dernière modification le 13 février 2019, consulté le 7 mai 2019, URL : https://www.das-rendez-vous.org/fileadmin/user_upload/WEB_Brochure_PDF_france_2016.pdf

²³⁶ Rémy Le CHAMPION, Benoît DANARD, *op. cit.*, p. 7

²³⁷ « Coûts de production des films en 2015 », les études du CNC avril 2016, [en ligne], dernière modification le 21 mars 2018, consulté le 7 mai 2019, URL : <https://www.cnc.fr/documents/36995/144612/Les+co%C3%BBts+de+production+des+films+en+2015.pdf/a513485e-7de8-0fff-065f-38a5bffffc51>

un devis inférieur à un million)²³⁸. *Une jeunesse allemande* n'en demeure pas moins un film à gros budget pour un documentaire d'archives, et dont le financement a donc été difficile, comme en témoigne Jean-Gabriel Périot :

« Dans le cinéma institutionnel, il est quasiment impossible de financer des films qui se situeraient sur le versant de la critique, ou même juste des films qui travailleraient des questions de manière un peu intellectuelle. Il ne faut surtout pas fabriquer un cinéma qui fasse réfléchir sur le concret. Je ne sais pas comment on a réussi à financer *Une jeunesse allemande*, on est passés à travers les mailles. On a eu beaucoup de guichets (CNC, Media, la Radio télévision suisse, Arte Allemagne), mais c'est un contre-exemple absolu. Ça me rend positif. Peut être que les lecteurs ou les commissions ont envie de voir des films qui se posent des questions et qui essaient d'y répondre²³⁹ ».

Ce constat alarmiste rejoint la position de nombreux cinéastes réalisant des « documentaires de création », genre défini en ces termes par le CNC dans son guide des aides :

« Le projet doit exprimer une vision singulière et des choix de traitement revendiqués par l'auteur. L'affirmation d'une démarche et d'un point de vue artistique priment sur la nature même du sujet. La créativité de l'approche doit mettre en œuvre des exigences stylistiques qui rompent avec les formes conventionnelles, attendues ou stéréotypées²⁴⁰ ».

Jean-Gabriel Périot est par ailleurs signataire de la tribune « Nous sommes le documentaire », signée par 1 800 professionnels et qui est parue dans *Le Monde* du 13 mars 2015²⁴¹. Celle-ci dénonce principalement un « formatage télévisuel » du documentaire tout en dénonçant le manque d'investissement de France Télévisions²⁴². Il est vrai que l'investissement des chaînes de télévision reste très inégal, étant très majoritairement supporté par la télévision publique :

Malgré leur nombre limité, les chaînes publiques sont à l'origine de 45 % des commandes de documentaires en France ; et même de 70 % si l'on considère les seules chaînes nationales gratuites. [...] Le documentaire est ainsi un marqueur de la stratégie éditoriale des chaînes publiques et un soutien indispensable à la vitalité de ce secteur²⁴³.

²³⁸ Académie franco-allemande du cinéma, *Production, financement, distribution*, 14^{ème} rendez-vous franco-allemands du cinéma, 2016, p. 36

²³⁹ Joachim LEPASTIER, « Entretien avec Jean-Gabriel Périot », *Les Cahiers du cinéma* [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/08/FR%2008%20BREF%20entretien.html>

²⁴⁰ « Les aides du CNC en direction des auteurs », 2019, p. 36. [en ligne], dernière modification le 16 janvier 2019, consulté le 7 mai 2019. URL : <https://www.cnc.fr/professionnels/jeunes-professionnels/guide-des-aides-du-cnc>

²⁴¹ Indisponible sur le site d'origine, elle a été consultée sur le site *Wayback Machine*, sur une capture du 26 septembre 2015, consulté le 7 mai 2019. URL : <https://web.archive.org/web/20150926083333/http://nous-sommes-le-documentaire.fr/>

²⁴² « Chaque année France Télévisions participe à la production d'environ 1000 heures de « documentaire ». Est-il normal qu'elle ne consacre pas au minimum 100 heures par an à des auteurs et à des films qui sont salués partout ailleurs ? » in « Nous sommes le documentaire », *Le Monde*, 13 mars 2015.

²⁴³ Rémy Le CHAMPION, Benoît DANARD, *op. cit.*, p. 9

Par un financement sans télévision, Jean-Gabriel Périot s'inscrit dans la tendance de cette « majorité de cinéastes français (ou de nationalité autre mais exerçant à titre principal en France) [qui] se pense en résistance face à la pratique esthétique et commerciale dominante, et [s'organisant] pour plaider la reconnaissance d'un cinéma documentaire en marge de la production journalistique²⁴⁴ » selon Yann Kilborne. Il définit trois stratégies possibles pour la réalisation de films de création avec pour partenaire financier la télévision : le *contournement*, qui consiste en une certaine souplesse des deux partenaires du fait d'une bonne entente ; le *déplacement*, consistant en une lutte permanente avec les financeurs, et enfin le *dégagement*, stratégie consistant à refuser tout simplement de devoir passer par la télévision²⁴⁵. Cette option est celle qu'a choisi Jean-Gabriel Périot et son producteur, si l'on excepte les chaînes de télévision étrangères telle que la RTS, notamment vantée dans la tribune « Nous sommes le documentaire » qui rappelle qu'à l'échelle de la Suisse romande, celle-ci achète « chaque année 12 à 20 films issus des sélections du principal festival documentaire suisse²⁴⁶ ». On peut effectivement noter qu'elle est une des principales sources de financement étrangères avec la RBB, deux chaînes dont des archives sont par ailleurs présentes dans le film. Au nombre de douze au total, dix d'entre elles proviennent de la RBB dont les frais techniques sont de loin les plus avantageux en rapport quantité/prix. Le total s'élève ainsi à 798 euros sans frais de droits. Cet apport financier allemand a pourtant été également difficile à obtenir du fait du grand nombre de films continuant de sortir sur la RAF, particulièrement lors des trente ans de « l'automne allemand », en 2007, alors que débute le film sous forme de projet²⁴⁷. La légitimité d'un réalisateur étranger non-germanophone pose également problème, mais semble avoir joué en sa faveur :

« Quand on fait un film en Allemagne, il faut choisir son camp dans la bataille mémorielle, et moi en tant qu'étranger, ça n'a pas été simple en terme de production, mais j'ai pu avoir de fonds de provenance de gens ne travaillant pas ensemble habituellement²⁴⁸ ».

Les financements les plus difficiles à obtenir ont finalement été, selon lui, ceux du CNC²⁴⁹ :

« À cette critique que j'entends régulièrement, d'avoir fait un film politiquement douteux car il dénoterait une sympathie voire trouverait des excuses au terrorisme, s'ajoute souvent, et de manière non paradoxale, cette autre critique d'une absence de "point de vue". [...] Tout a changé, alors même que le projet du film n'avait pas bougé d'un iota, quand j'ai dû prendre sur moi et écrire en première page du dossier : "je désapprouve l'usage du terrorisme comme moyen d'action politique". D'un coup, le même

²⁴⁴ Yann KILBORNE. « Les stratégies de résistances des cinéastes documentaristes français », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 16, no. 1, 2011, p. 83

²⁴⁵ Yann KILBORNE, *op. cit.*, p. 96

²⁴⁶ « Nous sommes le documentaire », *Le Monde*, 13 mars 2015.

²⁴⁷ Nicolas Brevière, in Dossier de présentation pour le CNC du 17 juin 2011, p. 6

²⁴⁸ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé le 10 avril 2017

²⁴⁹ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé le 10 avril 2017

*dossier est devenu clair pour tout le monde, il n'y avait plus de problème de "point de vue". [...] Une fois de plus, on demande au documentaire d'être du côté du télévisuel.*²⁵⁰ ».

Ce témoignage sur la difficulté à convaincre le CNC fait écho à la tribune « Nous sommes le documentaire », s'adressant notamment à cet organisme et l'appelant à réformer sa politique de soutien à la création.

Une jeunesse allemande parvient tout de même à obtenir en 2007 une aide à l'écriture du CNC²⁵¹, permettant assez rapidement de débloquer d'autres fonds : « *dès le début on a quand même eu des fonds assez importants qui nous ont permis de valider le projet et de donner confiance aux autres financeurs*²⁵² ». En 2009 suivent effectivement une aide au développement du CNC complétée par une aide du sous-programme MEDIA²⁵³. Un financement solide permet également d'affirmer sa légitimité en tant que cinéaste :

*« Cette matière archivistique est totalement inaccessible en dehors d'un projet de film très bien financé. Habituellement, les documentaires pouvant s'offrir de telles recherches sont plutôt les grosses coproductions télévisuelles. Nous avons eu la chance de pouvoir le faire dans le cadre d'un documentaire de création par ailleurs très politique, en combinant des sources de financements très différentes*²⁵⁴».

Les historiens présents au cours de la recherche et de l'écriture font également partie de cette légitimité nécessaire tant au financement qu'à l'ouverture des fonds, comme le souligne le réalisateur : « *En ce qui me concerne, l'historien peut être un conseiller qui valide la manière dont je choisis de raconter une histoire qu'il maîtrise. Il me rassure autant qu'il rassure mes partenaires. Mais fondamentalement, je ne pense pas en avoir besoin*». Il concède toutefois que Anne Steiner et Nicole Brenez lui ont permis de gagner énormément de temps dans ses recherches²⁵⁵. Cette stratégie à l'égard des différents organes de financement se ressent notamment dans la note du producteur, précisant :

*« Parallèlement à la recherche d'archives, à leurs existences supposées ou réelles et à leur coût estimatif, le réalisateur a pu avancer dans l'écriture et s'entourer d'experts afin d'affiner les thèmes, de privilégier certains personnages clés qui seront dans le film et de bien délimiter les contours politiques de cette histoire allemande*²⁵⁶. »

²⁵⁰ Matthieu BAREYRE, « Jean-Gabriel Périot, nous en sommes encore là : le bruit et la parole », entretien réalisé le 13 octobre 2015, *Débordements*. [en ligne], dernière modification le 7 mai 2019, consulté le 7 mai 2019. URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

²⁵¹ Nicolas Brevière, in Dossier de présentation pour le CNC du 17 juin 2011, p. 5

²⁵² Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé le 10 avril 2017

²⁵³ Nicolas Brevière, in Dossier de présentation pour le CNC du 17 juin 2011, p. 6

²⁵⁴ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 103

²⁵⁵ Entretien avec Jean-Gabriel Périot, réalisé le 10 avril 2017

²⁵⁶ Nicolas Brevière, in Dossier de présentation pour le CNC du 1^{er} avril 2014, p. 4

Présentant le film par le biais d'un long « teaser » dédié à Ulrike Meinhof²⁵⁷, Jean-Gabriel Périot obtient la coproduction de Blinker Films à partir de 2010²⁵⁸, puis celle de Alina Films à partir de 2013²⁵⁹.

Répartition des coûts

L'un des coûts principaux pour ce projet est dans un premier temps la recherche d'archives qui s'avère très coûteuse : « jusqu'à 150 euros pour certaines copies d'émissions ou de sujets, auxquels il fallait ajouter le transport et surtout les traductions, car je ne parle pas allemand. [...] Notre dépense recherche fut en effet considérable : nous avons dépensé entre 100 000 et 150 000 euros sur un budget global de 800 000 euros²⁶⁰. » ; et ce en dépit d'une équipe dépourvue de documentalistes, constituée principalement d'assistantes parlant allemand pour communiquer avec les différents fonds. La dernière année de production, 2014, voit l'intervention d'Emmanuelle Koenig en tant que documentaliste. Elle permet de parachever cette légitimité auprès des chaînes allemandes²⁶¹. C'est seulement par le concours de tous ces intervenants, du producteur à la documentaliste que le film a pu respecter au maximum les exigences de Jean-Gabriel Périot, notamment en terme d'accès aux archives : « Je voulais voir toutes ces images-là. Mais pour voir ces images, il n'y avait pas d'autre solution que faire un film ! [...] Il est assez singulier que j'aie eu à écrire un projet de film basé sur des images que je n'avais pas vues !²⁶² ».

Les acquisitions de droits occupent également une place de premier ordre dans les dépenses, estimées à 149 820 euros. Sans surprise, l'archive la plus chère est l'extrait de 52 secondes de *Zabriskie Point*, coûtant 17 000 euros, auxquels s'ajoutent 135 euros de frais techniques et les 2 500 euros pour la *Warnermusic*, l'extrait comprenant un morceau du groupe Pink Floyd. Seules les archives de la NDR coûtent plus chers, soit 21 781 euros (dont 1 281 euros de frais techniques) mais pour vingt-six archives dont la durée totale s'élève à seize minutes (soit un peu plus de 800 euros par archives, sachant que deux seulement dépasse une minute). Ces prix permettent de mieux saisir ce qui a été jugé indispensable au film, tel que le discours de Franz Josef Strauss, d'une durée de quatre-vingt secondes et dont les droits seuls s'élèvent à 6 000 euros. Son discours étant de loin l'un des plus violents du film, traitant les militants de la RAF de « descendants d'Hitler » (01:21:52), sa présence dans le film malgré son coût souligne bien la volonté de Jean-Gabriel Périot

²⁵⁷ Nicolas Brevière, in Dossier de présentation pour le CNC du 17 juin 2011, p. 6

²⁵⁸ in Dossier de présentation du 24 mai 2010, p. 1

²⁵⁹ in Dossier de présentation du 5 janvier 2013, p. 1

²⁶⁰ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 103

²⁶¹ « La documentaliste Emmanuelle Koenig est arrivée la dernière année de production. Son rôle a été très important car elle m'a permis de retrouver certains films considérés comme perdus ou ceux que les chaînes ne voulaient pas me donner parce qu'elles n'avaient pas confiance en moi ou ne croyaient pas au projet. », in Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *op. cit.* p. 102

²⁶² Bidhan JACOBS, « Cette violence-là, je la comprends... », [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20CULTURE%20AU%20POING%20itw.html>

de mise en accusation du discours des grands partis politiques. De même, l'interview de Ulrike Meinhof pour le *Spiegel*, plus courte encore (quarante-six secondes) coûte 6 250 euros. Cependant, son caractère inédit ainsi que la richesse des images, sans compter l'excellente retranscription en images de l'essoufflement de la journaliste en font une archive incontournable en terme d'enjeux de narration et d'information. Les archives de films cinématographiques produits dans les cadres traditionnels représentent globalement les archives les plus chères, l'extrait de cinquante trois secondes de *Vladimir et Rosa* coûtant 6 000 euros et ceux de *L'Allemagne en Automne* 10 000. Le dernier extrait dure cependant trois minutes et quinze secondes, ce qui fait plus de 3 300 euros la minute. C'est presque autant que *Ich Bin Ein Elefant Madame* de Peter Zadek. Ce dernier coûte 3 500 euros pour une minute et cinq secondes, bien que sa carrière de cinéaste soit brève, se résumant à trois films entre 1969 et 1975, contrairement à sa carrière de metteur en scène.

Du côté des fonds d'archives télévisées, l'un des plus chers est l'INA, dont les trois archives coûtent 11 794 euros, soit 3 900 euros l'archive ou 3 000 euros la minute. S'y ajoute le documentaire *Springer Verlag*, coproduit par l'ORTF et la Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision. Les frais techniques représentent une dépense relativement peu élevée en comparaison du coût des droits, à hauteur de 13 478 euros. La moitié environ a été utilisée pour deux films conservés par la Kinemathek : *Es stirbt allerdings ein jeder, frage ist nur wie und wie du gelebt hast* de Renate Sami et le film réalisé par la police sur le procès de Horst Mahler *Schutz einer Ehrengerichtsverhandlung im Landesgericht Berlin*, pour un total de 6 136 euros, pour seulement 250 euros de droits chacun. Cela implique une volonté de valorisation de la part de cette institution, passant par la restauration et le réemploi de ces deux films. Le premier est devenu très difficile d'accès mais est consacré à Holger Meins, ce qui explique la nécessité de sa citation dans *Une jeunesse allemande*. Le second est une archive d'une grande richesse et originalité, étant donné qu'elle a été tournée par la police, en préparation du procès de Horst Mahler. Une telle dépense souligne la volonté du réalisateur d'exhumer des images inédites lorsqu'elles offrent un regard nouveau ou oublié sur la RAF.

Concernant la restauration, nous pouvons également noter une autre source d'argent qui n'est pas mentionnée dans le plan de financement, à savoir le financement participatif. Trois films de la DFFB ont ainsi été restaurés par le biais de la plateforme *Movies Angels*, spécialisée dans la coproduction de long métrage à budget conséquent par des internautes pouvant gagner un intéressement financier, sous la forme de parts. Sur *Une jeunesse allemande*, elle a donc servi précisément et exclusivement à la restauration, sur une idée du producteur Nicolas Brevière.

Une jeunesse allemande a été pensé et écrit comme une œuvre cinématographique dès son origine, comme le traduit très clairement cette assertion de la première version du dossier de présentation du film : « *Il ne s'agit pas pour moi de faire des documentaires télévisuels mais de profiter d'un temps cinématographique nécessaire à l'irruption du tragique*²⁶³. ». On peut même constater que le film est pensé en opposition à un film calibré pour la télévision, comme le défend également Nicolas Brevière dans sa note de producteur précédant le synopsis dans le dossier de présentation destiné au CNC :

« *Bien entendu, Une jeunesse allemande, parce qu'il défie les canons du documentaire télévisé ne peut trouver sa place dans une « case » de télévision par essence trop « formatée ». Tant du côté français que du côté allemand, nous l'envisageons comme un film destiné d'abord à la salle (ne serait-ce qu'en raison de la beauté de certaines images qui seront dans le film)*²⁶⁴. ».

Ainsi le format mais aussi la forme, par leur originalité, prédestinent le film à une sortie cinématographique (le format standard du documentaire télévisé français et international étant de cinquante-deux minutes²⁶⁵). Le film sort d'abord en Allemagne, le 21 mai 2015 sous le titre *Eine deutsche Jugend*, où il réalise 3 477 entrées en 2015. Cela le place en onzième position sur le classement des films à coproduction majoritairement française sorties en Allemagne, mais où il est également le seul film documentaire. Distribué par W-Film, il circule sur dix-neuf copies²⁶⁶. Il sort ensuite en Suisse alémanique le 24 septembre 2015, et romande le 21 octobre, peu après la sortie française, le 14 octobre par Adok Films. Il sort également en janvier 2018 au États-Unis²⁶⁷. En France, il est diffusé par UFO Distribution et réalise 30 441 entrées, dont plus de 14 000 à Paris²⁶⁸, ce qui le place en treizième position parmi les vingt premiers films documentaires sortis en 2015, loin derrière *Taxi Téhéran* qui comptabilisait plus de 500 000 entrées²⁶⁹. Cela représente un score relativement bon au regard de l'année 2015 où 85 des 104 films documentaires inédits avaient réalisé moins de 20 000 entrées. (avec en moyenne 15 000 entrées)²⁷⁰.

Le film participe à huit festivals avant ses sorties en salle (Allemagne comprise), d'abord en ouverture de la section panorama du Berlin international film festival le 6 février 2015, lors du

²⁶³ Jean-Gabriel PERIOT, *in* Dossier de présentation du 27 novembre 2006, p. 1

²⁶⁴ Nicolas BREVIÈRE, *in* Dossier de présentation du 17 juin 2011, p. 6

²⁶⁵ Rémy Le CHAMPION, Benoît DANARD, *op. cit.*, p. 1

²⁶⁶ Académie franco-allemande du cinéma, *Production, financement, distribution*, 14ème rendez-vous franco-allemands du cinéma, 2016, p. 24

²⁶⁷ Pour toutes les dates de sorties en salle, page du film sur le site officiel de Jean-Gabriel Périot, [en ligne], dernière modification le 17 mars 2019, consulté le 9 mai 2019. URL : <http://jgperiot.net/2%20LONGS/UNEJEUNESSE/unejeunesse.htm>

²⁶⁸ JP's Box-Office, 2015 [en ligne], dernière modification le 9 mai 2019, consulté le 9 mai 2019. URL : <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=15548>

²⁶⁹ « Le marché du documentaire en 2015 », 2016, p. 42. [en ligne], dernière modification le 17 juin 2016, consulté le 7 mai 2019. URL : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/le-marche-du-documentaire-en-2015_233715

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 38

Cinéma du réel en France le 20 mars et le 18 avril en Suisse au Nyon Film Festival. Il est également diffusé dans des festivals en Argentine, aux États-Unis, au Portugal, en Israël, en Roumanie, en Russie, en Australie, Bosnie-Herzégovine, Espagne, Norvège, Pologne, Pays-Bas et Serbie. Il est nommé pour le César du film documentaire 2016 et le meilleur film historique du festival Focal 2016. Il décroche également cinq mentions spéciales et six prix, dont celui du meilleur premier film au Lima indépendante film festival, du meilleur documentaire au Bratislava international film festival, le prix SCAM du jury international au cinéma du réel, le prix du film suisse le plus innovant au festival visions du réel de Nyon et le prix spécial du jury du Yerevan golden apricot film festival.

Il a été très bien reçu par la presse, avec une critique globalement enthousiaste et jugeant positivement le film presque unanimement. La presse loue généralement le travail de recherche ainsi que la latitude d'interprétation laissée au spectateur. Cela est notamment perceptible dans le ressenti de chacun face aux formes de violences, reflétant un spectre de sensibilités politiques large : ainsi deux journalistes voient un *punctum* dans l'aigle monumental trônant au parlement ouest-allemand, visible après un discours d'Helmut Schmidt appelant à aller aussi loin que la législation le permet, alors qu'un commentateur précise les restrictions sur les droits des prisonniers à leur procès²⁷¹ (01:17:16-01:17:51). De nombreux articles pointent même l'audace d'une Ulrike Meinhof « *affrontant, seule et non sans malice, de sévères hommes cravates sur fond noir*²⁷² », alors que des journalistes aux sensibilités politiques plus droitières tels que Nicolas Ungemuth du *Figaro Littéraire* perçoivent dans ces images une « *froide colère contre une société qui ne leur a pas fait grand chose*²⁷³ ». En Allemagne, la réception a été également très positive selon le réalisateur, même avec les personnes ayant vécu de près ces événements. Karl-Heinz Dellwo, ancien membre de la première vague de la RAF a présenté l'une des projections²⁷⁴, de même que Gerd Conradt qui a beaucoup apprécié le montage distancié²⁷⁵. Les batailles mémorielles semblent avoir épargné le film, précisément en raison de son ouverture à des interprétations plurielles. Il a donc été reçu de façon presque unanimement positive, à la grande surprise du réalisateur s'attendant à de nombreuses controverses²⁷⁶.

L'aspect le plus généralement souligné du film par la critique est sa contemporanéité dans les thématiques, principalement celle du terrorisme : « *Un documentaire qui en dit aussi beaucoup sur*

²⁷¹ « *Autoritarisme que souligne une image frappante, qui fait écho à un passé impérialiste et belliciste* » Julien MARSA, *Images documentaire* 82/83, juillet 2015 et Arnaud HEE, *Upopi*, novembre 2015.

²⁷² Joachim LEPASTIER, « *Brûlot raisonnée* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 715, octobre 2015

²⁷³ Fabienne PASCOT, Nicolas UNGEMUTH, *CinéDébat*, France Inter, émission du 18 octobre 2015

²⁷⁴ *Tout les cinémas du monde*, Radio France International, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015

²⁷⁵ Zhuo-Ning Su, « *EXBlicks: Une Jeunesse Allemande* », *Exberliner*, 11 juin 2015, [en ligne] dernière modification le 1^{er} janvier 2016, consultée le 12 mai 2019. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/ENG/15/ENG%2015%20EXBERLINER%20uja.html>

²⁷⁶ « *Pourquoi les critiques sont-elles très bonnes, de quelque camp qu'elles viennent, et globalement apolitiques ? C'est quelque chose que je ne comprends pas, qui me pose des questions. C'est troublant.* » in « *Une jeunesse allemande*, Interview du réalisateur Jean-Gabriel Périot », *lundimatin*, 4 janvier 2016, [en ligne], dernière modification le 11 mai 2019, consulté le 11 mai 2019. URL : <https://lundi.am/une-jeunesse-allemande-entretien>

la violence aujourd'hui²⁷⁷ », un « miroir [...] notamment sur la question du terrorisme (ou de ce que l'on désigne sous ce nom) et de sa médiatisation²⁷⁸ », au travers d' « échos contemporains : des exécutions filmées par l'Etat islamique au « lynchage » de deux cadres d'Air France²⁷⁹ » ; mais aussi sur les liens entre presse et pouvoir, Julien Marsa parlant de « troublants échos » à travers ces « tenants de l'ordre étatique lancés dans la surenchère, et où la réaction le dispute au réflexe réactionnaire²⁸⁰ » et Pierre Murat de *Télérama* se demandant si « le gouffre qui séparait la jeunesse de l'époque [...] d'une télévision au service du gouvernement et d'une presse ficelée par des financiers tout-puissants » a « vraiment changé²⁸¹ ». Raphaël Bassan de la revue *Europe* va jusqu'à affirmer à propos de Ulrike Meinhof que « les enjeux qu'elle souleva [...] sont toujours d'actualité²⁸² ». Cependant, ce qui est perçu comme une forme d'universalisme est également décrié par d'autres, comme Camille Bui lui reprochant ainsi dans les *Cahiers du cinéma* « une forme de déférence et de nostalgie du cinéma pour son passé militant, en même temps qu'une prise de distance avec le principe actif de celui-ci », au point de parler, pour ce défaut qu'elle perçoit dans le documentaire de création, de « phénomène Une jeunesse allemande²⁸³ ». Ce manque d'engagement ou d'ancrage dans le réel est également ressenti par Gabriel Bortzmeyer à travers un montage manquant « de dynamisme, de perspective. Nul réel point de vue n'est aménagé, ce qui, à terme, gêne, tant on a l'impression que ce silence de la vision trouve sa source dans une fascination qui ne s'avoue pas²⁸⁴ ». Eithne O'Neil de la revue *Positif* déplore dans sa critique (la plus négative à l'égard du film) l'absence de « structure innovatrice ou d'insight assumé et véritable », comparant le film à *L'Allemagne en automne* qui avait le mérite de « viser à convaincre le monde de la nécessité d'une prise de position²⁸⁵ ». L'autre source principale de critiques négatives est précisément cette structure, que Nicolas Hecht compare à *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010) de *Andrei Ujica*. Il juge ainsi le film « parfois aride dans son montage et sa narration, [qui] effleure sans jamais vraiment embrasser²⁸⁶ ». *Studio Ciné Live* le perçoit comme « parfois ardu, pas toujours clair, mais intéressant dans sa démarche²⁸⁷ ». De même, *Le Figaro* le juge « parfois trop elliptique, mais puissant²⁸⁸ ».

²⁷⁷ Gilles TOURNAN, « Une jeunesse allemande », *Les fiches cinéma*, 13 octobre 2015

²⁷⁸ ZAMA, « Une jeunesse allemande : le fond de l'air était rouge », *Zéro de conduite*, 14 octobre 2015

²⁷⁹ Mathieu LOEWER, « Guerre des images en RFA », *Le Courrier*, 23 octobre 2015

²⁸⁰ Julien MARSAN, *op. cit.*

²⁸¹ Pierre MURAT, « Une jeunesse allemande », *Télérama*, 17 octobre 2015

²⁸² Raphaël BASSAN, « Démocratie malade », *Europe*, octobre 2015

²⁸³ Camille BUY, « Après la nostalgie », *Les Cahiers du cinéma*, n°717, décembre 2015, p. 27

²⁸⁴ Gabriel BORTZMEYER, « Ballades, cinéma du réel 2015 », *Débordements*, 1^{er} avril 2015

²⁸⁵ Eithne O'NEIL, « Une jeunesse allemande », *Positif*, octobre 2015

²⁸⁶ Nicolas HECHT, « Une jeunesse allemande », *Time Out*, 20 août 2015

²⁸⁷ Laurent DJIAN, « Une jeunesse allemande », *Studio Ciné Live*, octobre 2015

²⁸⁸ M. N.-T., « Une jeunesse allemande », *Le Figaro*, 14 octobre 2015

La question de la nature du film fait dans de nombreux articles l'objet d'interrogations. Si sa nature de documentaire n'est pas remise en cause, les qualificatifs abondent : tantôt une « *chronique*²⁸⁹ », tantôt un « *récit* ²⁹⁰ », où le réalisateur a fait « *œuvre d'historien* ²⁹¹ », si ça n'est d' « *archéologue acharné* ²⁹² ». Sa proximité formelle avec la fiction est ce qui est le plus fréquemment évoqué. Elizabeth Lequeret dans son émission *Rendez-vous culture cinéma* le qualifie même de « *thriller politique* ²⁹³ », tandis que le *Salon Littéraire* y voit un documentaire « *nettement plus prenant que bien des films de fiction* ²⁹⁴ », sentiment partagé par la revue *Secousse* : « *Le spectateur est immergé dans cet univers de lutte comme dans une fiction* ²⁹⁵ », ou encore « *une narration traditionnelle qui contient une exposition et un développement de personnages, jusqu'à la chute* ²⁹⁶ ». La perception des sujets comme des personnages de fiction est aussi assez partagée, Julien Marsa qualifiant Jean-Gabriel Périot de « *cinéaste [faisant] « fictionner » ses personnages, les incluant dans une ample construction romanesque.* ²⁹⁷ » et Joachim Lepastier allant jusqu'à qualifier les membres de la RAF comme « *ses personnages* », dont il souligne aussi, à ce titre la photogénie²⁹⁸. Ce ressenti est partagé par Clément Ghys de *Libération* qui écrit : « *ils étaient très beaux, attrapaient la lumière avec une photogénie hallucinante* ²⁹⁹ ». Cette aura de personnages de fiction (et même de tragédie) leur confère ainsi une profondeur et une matérialité débordant l'archive, au point que le terme d'acteur devienne ambivalent, comme le perçoit Martine Fioch pour *L'Allemagne d'aujourd'hui* qui écrit à propos de Ulrike Meinhof dans le film : « *Elle est une excellente dialecticienne mais elle est aussi autre chose. Elle est un visage plein et rond, un regard souvent doux, un corps. Chaque acteur du groupe, que Jean-Gabriel Périot introduit progressivement dans son montage chronologique, prend corps* ³⁰⁰ ».

Ce montage rendant les archives très incarnées semble susciter le plus l'empathie auprès des spectateurs et des critiques (sauf lorsqu'ils reprochent au film une sobriété proche de l'austérité). Le critique de *Salon Littéraire* écrit notamment : *Il nous prouve, ce documentaire, que la tragédie n'est pas une invention de dramaturge ou de théoricien du théâtre [...] ils n'en suscitent pas moins chez nous une certaine compassion*³⁰¹ ».

²⁸⁹ René MARX, « Une jeunesse allemande », *Fenêtre sur cours*, 5 octobre 2015

²⁹⁰ Jean-Michel FRODON, « Une jeunesse allemande : ils les avaient tant aimés, la révolution et le cinéma », *Slate*, 13 octobre 2015

²⁹¹ Mathieu LOEWER, *op. cit.*

²⁹² Antoine DUPLAN, « Images de l'Allemagne terrorisée », *Le Temps*, 21 octobre 2015

²⁹³ Elizabeth LEQUERET, *Rendez-vous culture cinéma*, RFI, émission du 14 octobre 2015.

²⁹⁴ FAL, « Que jeunesse se passe ou que jeunesse se casse ? », *Salon Littéraire*, octobre 2015

²⁹⁵ Catherine SOULLARD, « Histoire d'autrefois », *Secousse*, novembre 2015

²⁹⁶ Teddy DEVISME, « Une jeunesse allemande », *On like*, 9 novembre 2015

²⁹⁷ Julien MARSA, *op. cit.*

²⁹⁸ Joachim LEPASTIER, *op. cit.*

²⁹⁹ Clément GHYS, « RAF Plastique Plastic », *Libération*, 14 octobre 2015

³⁰⁰ Martine FIOCH, « Une jeunesse allemande, Allemagne 1965-1977 de la bataille des images à la lutte armée », *Allemagne d'aujourd'hui*, octobre-décembre 2015

³⁰¹ FAL, « Que jeunesse se passe ou que jeunesse se casse ? », *Salon Littéraire*, octobre 2015

Notons qu'un dossier pédagogique et de presse a été édité en prévision de la sortie du film, composé d'un avant-propos rédigé par Jean-Gabriel Périot, d'un synopsis, une conversation de ce dernier avec Alain Brossat ainsi que divers textes explicatifs synthétiques sur la Fraction Armée Rouge et ses principaux membres, ainsi qu'une frise chronologique sur l'APO en Allemagne de l'Ouest de 1949 à 1977³⁰². Il a visiblement aiguillé nombre de journalistes qui reprennent certaines assertions pour les critiques et entretiens qui ont suivis. Ainsi ce passage où Jean-Gabriel Périot répond à Alain Brossat « *il faut attendre 1976 pour qu'à la télévision on parle d'Ulrike Meinhof comme d'une "terroriste". Au début des années 1970, on la présente comme une "journaliste" puis comme une "anarchiste"*³⁰³ », repris à quelques mots près par plusieurs journalistes à la presse et à la radio³⁰⁴. De même, il y suggérait explicitement la dimension fictionnelle de la narration du film, déclarant qu'il se voit « *comme un film de fiction*³⁰⁵ ». Cela peut partiellement expliquer le succès de l'entreprise de Jean-Gabriel Périot, du moins la bonne compréhension de ses intentions de montage. *Une jeunesse allemande* a également bénéficié d'échos dans les milieux de la recherche, avec un article dans l'ouvrage universitaire *Cinéma libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*³⁰⁶, ainsi qu'un entretien³⁰⁷ et une forme de note d'intention³⁰⁸. Jean-Gabriel Périot a également fait l'objet d'un entretien sur son film pour l'ouvrage de Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*³⁰⁹ en 2017 où il décrit sa pratique et son rapport à l'histoire.

L'avant-propos du dossier pédagogique du film reflète bien la position légèrement ambiguë à laquelle se heurte Jean-Gabriel Périot avec son sujet, particulièrement le reproche de la dérive fascinateur pointé notamment par Gabriel Bortzmeyer dans son article publié sur *Débordements* cité plus haut. Le réalisateur semble ainsi acculer à la condamnation de principe dans certains textes et entretiens tels que celui-ci, où il écrit notamment afin de justifier le choix d'un tel sujet : « *Le terrorisme n'est qu'échec et destruction. Il sème avec aveuglement la mort et décrédibilise ainsi ses propres ambitions révolutionnaires. Pourquoi donc certains décident volontairement d'user de cette*

³⁰² Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne], dernière modification le 11 mai 2019, consulté le 11 mai 2019. URL : <https://www.ufo-distribution.com/movie/une-jeunesse-allemande/>

³⁰³ Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne] p. 7

³⁰⁴ « *Au début par exemple, Ulrike Meinhof, on la traite d'anarchiste, de militante... et le mot terroriste, il arrive très très tard* », Elizabeth LEQUERET in *Tout les cinémas du monde*, Radio France International, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015

³⁰⁵ Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne] p. 6

³⁰⁶ Josselin CAREY, Margot FARENC, Jessica MACOR, Laure WEISS, « Du montage dissident dans l'oeuvre de Jean-Gabriel Périot », *Cinéma libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 311-316

³⁰⁷ Josselin CAREY, Margot FARENC, Jessica MACOR, Laure WEISS, « Entretien avec Jean-Gabriel Périot », *op. cit.* pp. 317-323

³⁰⁸ Jean-Gabriel PERIOT, « Une histoire visuelle : la Rote Armee Fraktion et ses images », 2015, [en ligne] dernière modification le 1^{er} février 2016, consulté le 7 mai 2019, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20CINEMA%20LIBERTAIRE%20uja.html>

³⁰⁹ Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, « Le film comme fabrique d'une contre-histoire », *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Paris, Éditions Maison des sciences de l'homme, 2017, pp. 100-110

violence ?³¹⁰ ». De même, dans des entretiens comme celui pour l'émission *Vertigo*, il précise que
« c'est un rapport d'empathie mais pas de fascination. Je ne suis pas fasciné par leur parcours politique. On peut être en désaccord sur les moyens, on peut être en désaccord politique avec leurs raisons, mais ils avaient des raisons. Ils ne sont pas nés violents³¹¹ » ou encore pour *Tout les cinémas du monde*, où il déclare : « faire ce film là, ça n'est pas excuser leur action mais c'est nécessaire pour réfléchir à essayer de comprendre des processus qui eux se répètent³¹² ».

Une difficulté de communication qu'évoque la revue libertaire *Lundi Matin* :

« Oui, on a tendance à m'interroger plutôt sur ma position que sur les actions de la RAF. J'ai tendance à éluder parce qu'elle m'apparaît plutôt évidente. Quand ils m'interrogent ces actions, je n'exonère pas ces actions de ce qu'elles ont été, je ne leur trouve pas de justifications ni ne fait de contre-point dans le film³¹³ ».

L'empathie et le refus de la condamnation arbitraire du terrorisme est tout de même très perceptible dans le reste du dossier, dont l'avant-propos semble être, comme pour le dossier présenté au CNC, une condamnation de forme afin de ne pas perdre le lecteur ou le spectateur. Ainsi, en dehors de celle-ci, il n'emploie que rarement le mot de terrorisme pour la RAF, ou l'emploie systématiquement avec des guillemets, par exemple dans le dossier pédagogique du film. Attaché aux nuances, il préfère parler de « *propagande par le fait*³¹⁴ ».

Datant du milieu du mois d'octobre 2015, la sortie du film se produit à la fin d'un année ayant vu une série d'attentats se produire en France. Elle précède également de peu les attentats du 13 novembre, cependant, si des parallèles ou des pistes de comparaisons sont parfois suggérées³¹⁵, ces événements ne semblent pas avoir eu une grande impact sur la médiatisation et la réception du film. S'il n'a été financé par aucune chaîne télévisée, le film *Une jeunesse allemande* à tout de même été diffusé sur la chaîne *Arte* le mardi 12 juin 2018. L'horaire de diffusion est cependant préjudiciable à la visibilité du film, diffusé à 01 heure 20 du matin, alors que « *France 2, France 3 et ARTE optent couramment pour la deuxième partie de soirée*³¹⁶ ». Ce dernier ne bénéficie donc pas même de la deuxième partie de soirée, se voyant relégué dans les programmes de la nuit.

³¹⁰ Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne] p. 3

³¹¹ Radio Télévision Suisse, *Vertigo*, Christine Gonzalez, émission du 22 octobre 2015

³¹² *Tout les cinémas du monde*, Radio France International, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015

³¹³ « *Une jeunesse allemande*, Interview du réalisateur Jean-Gabriel Périot », *lundimatin*, 4 janvier 2016, [en ligne], dernière modification le 11 mai 2019, consulté le 11 mai 2019. URL : <https://lundi.am/une-jeuness-allemande-entretien>

³¹⁴ Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne] p. 11 et Jean-Gabriel PERIOT, « Une histoire visuelle : la Rote Armee Fraktion et ses images », 2015, [en ligne]

³¹⁵ Notamment dans un entretien pour *Télérama* ainsi que sur *Radio Libertaire*, Jacques MORICE, « *Une jeunesse allemande* ou la mémoire visuelle de la Fraction armée rouge », *Télérama*, 15 octobre 2015, [en ligne], dernière modification le 14 mai 2019, consulté le 14 mai 2019, URL : www.telerama.fr/cinema/une-jeunesse-allemande-ou-la-memoire-visuelle-de-la-fraction-armee-rouge,132803.php et Francis GAVELLE, *Radio Libertaire*, *Longtemps je me suis couché tôt*

³¹⁶ Rémy Le CHAMPION, Benoît DANARD, *op. cit.*, p. 9

Chapitre 8. Langages et images du cinéma et de la télévision

Une définition en négatif

« Le cinéma relevant de l'art et de la pensée, il est souvent auto-réflexif. Dans les extraits d'archives utilisées dans *Une jeunesse allemande*, il y a de très nombreux exemples de films qui posent frontalement la question de l'utilité du cinéma comme moyen d'action politique. [...] J'ai aussi cherché des extraits d'émissions télévisées parlant de la télévision. [...] Et je n'ai strictement rien trouvé. Ni en France, ni en Allemagne, ni ailleurs. Les seuls rares fragments télévisés qui commencent à poser une certaine analyse ou critique de la télévision sont justement des interventions télévisuelles de cinéastes qui interrogent la télévision comme cinéastes. Il n'y a rien de commun entre cinéma et télévision. [...] Que la télévision soit aujourd'hui un des principaux financeurs du cinéma explique en grande partie l'inanité politique du cinéma contemporain³¹⁷. »

Documentaire d'archives sans voix-off et film de montage linéaire, la forme de *Une jeunesse allemande* empêche sa classification en des termes clairs et concis. Une des définitions possibles passe donc par la négative. En effet, le film se construit volontairement en opposition à un médium perçu comme rival : la télévision. Comme l'illustre la citation ci-dessus, elle est au centre des interrogations du film, presque personnifiée en un antagoniste mis en accusation dans son rapport au pouvoir et son rôle dans la réception et l'interprétation du phénomène terroriste. Si Jean-Gabriel Périot définit son film comme « politique » plus que « militant³¹⁸ », il est certainement engagé contre une certaine forme de télévision d'hier et d'aujourd'hui. Cela transparaît particulièrement dans les dossiers de présentation faisant régulièrement des rapprochements avec l'actualité du moment ou des événements récents. Ce sera dans un premier temps la guerre d'Irak de 2003 : « *Ce qui se passa alors est tout aussi grossier que la servilité avec laquelle les médias américains (et internationaux) ont vendu la guerre en Irak désirée par le gouvernement américain*³¹⁹ ». Cette guerre où le terrorisme a joué un rôle crucial dans son déclenchement est par ailleurs selon lui une des motivations de réalisation de ce film³²⁰. Il fait également un rapprochement de la réaction médiatique au terrorisme avec l'affaire de Tarnac en 2008, qu'il classe parmi « *des événements aussi risibles, s'ils ne débouchaient pas sur des questions graves concernant les libertés civiles*³²¹ ». Le producteur Nicolas Brevière fait quant à lui un rapprochement avec le « Printemps arabe »,

³¹⁷ Matthieu BAREYRE, « Jean-Gabriel Périot, nous en sommes encore là : le bruit et la parole », entretien réalisé le 13 octobre 2015, *Débordements*. [en ligne], dernière modification le 7 mai 2019, consulté le 7 mai 2019. URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

³¹⁸ Joachim LEPASTIER, « Entretien avec Jean-Gabriel Périot », *Les Cahiers du cinéma* [en ligne], 2015, dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/08/FR%2008%20BREF%20entretien.html>

³¹⁹ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 3 novembre 2008, p. 6

³²⁰ *Tout les cinémas du monde*, Radio France International, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015

³²¹ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 24 mai 2010, p. 4

décrivant la RAF comme un « *sujet finalement éminemment politique et actuel (pour preuve ce qui se passe aujourd'hui dans le monde arabe)*³²² ».

Ce qui est visé ici, c'est donc un certain régime d'image dont la télévision ouest-allemande de la fin des années soixante et soixante-dix n'est qu'un avatar exemplaire. Si *Une jeunesse allemande* ne se veut pas « *édifiant*³²³ » selon son réalisateur, la tragédie qu'il cherche à livrer se veut exemplaire au moins sur ce plan. Il écrit notamment :

« *L'histoire de la RAF est aussi exemplaire de l'influence grandissante des médias de masses, principalement de la presse et de la télévision, sur les sociétés occidentales. On assiste durant ces années à la mise en place d'empires médiatiques surpuissants fabriquant l'opinion, flattant le pouvoir. [...] Les médias allemands ont fait des membres de la RAF des monstres sanguinaires ; avec les mêmes outils aujourd'hui utilisés pour fabriquer les ennemis toujours nécessaires à nos démocraties*³²⁴ ».

Un des enjeux cruciaux de la troisième partie du film est la transition d'une télévision « ouverte », capable de produire et de diffuser des films aux tendances subversives comme *Brandstifter* et de donner la parole à des journalistes comme Ulrike Meinhof. L'archive la plus symptomatique de cette métamorphose est l'émission *Aux rendez-vous des grands reporters* du 10 octobre 1974 consacrée à « la violence mondiale ». Produit par l'ORTF et présenté exceptionnellement par Roger Pic, elle marque dans le film la transition vers une télévision sensationnaliste et plus réactionnaire. Jean-Gabriel Périot déclare même dans un entretien que c'est une archive qu'il « *aime beaucoup, qui marque l'entrée dans l'ère de la télévision*³²⁵ ». L'archive a donc une fonction d'exemplarité, que suggère déjà sa forme et son ton, en rupture avec les événements précédant. Elle est en français et parle du terrorisme en général, rompant ainsi avec le cas précis de la RAF. Elle est aussi en couleurs, ce qui est la troisième occurrence du film, pour une archive de télévision qui ne soit pas une œuvre audiovisuelle. Aux « *couleurs sauvages* » des films du groupe Rosta-Kino, comme les qualifie Jean Gabriel Périot répondent ainsi celles de la télévision : « *la couleur a changé de camp*³²⁶ », autre symptôme d'une télévision en mutation. Cette archive incarne l'émission de plateau, avec ses spécialistes, ses dossiers et ses chiffres, alternant visuellement photographies chocs d'hommes en armes et de blessés avec des schémas. L'extrait comporte notamment cette surprenante statistique, affirmant que « *en 1968, le terrorisme représentait déjà 18 % de l'ensemble des manifestations de violence dans le monde, aujourd'hui il représente 51 %* », avant que le commentateur n'ajoute « *Il n'existe plus un seul endroit sur terre où l'on ne puisse être à l'abri des poseurs de bombes, des détourneurs d'avions, des preneurs d'otages* » (01:03:25 – 01:03:54). Cette alternance entre expertises savantes étayés par des chiffres

³²² Nicolas Brevière, in Dossier de présentation du 24 mai 2010, p. 4

³²³ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 5 janvier 2013, p. 9

³²⁴ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 30 juillet 2007, p. 3

³²⁵ *Tout les cinémas du monde*, Radio France International, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015

³²⁶ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 6 décembre 2011, p. 13

et constats alarmistes incarne une réaction-type au fait-divers (bien qu'ici l'émission ne soit pas en réaction à un événement précis et identifié). La télévision valide ainsi le terrorisme comme « *matrice constitutive de consensus*³²⁷ » (tout le monde est visé, « *on* » est chacun une victime potentielle). Elle impose ainsi la légitimité du sujet couvert par l'émission.

Cette forme de prise de parole marque aussi la rupture consommée avec une télévision comme lieu de débat public, toute forme de dialogue dans cette troisième partie ne passant plus que par le montage, comme les échanges interposés entre Gerhard Löwenthal et les manifestants scandant « *le capitalisme va perdre* ». Le montage génère ainsi un sentiment de confiscation de la parole, jusqu'à la fin du film, alors que Rainer Fassbinder réaffirme la posture de cinéaste esquissée en introduction par Jean-Luc Godard. La parole se libère alors en sa personne de manière exubérante et décomplexée, alors qu'il se met en scène nu, extériorisant avec fracas sa frustration et sa détresse face à une société anxieuse³²⁸. Le contraste est marqué avec la demi-heure précédente ou la principale forme de prise de parole est le monologue, que ce soit sous la forme de l'information, de l'allocution ou du commentaire d'images. Jean-Gabriel Périot dénonce dans cette partie le traitement médiatique du terrorisme, présenté comme symptomatique d'un changement de ton et de grammaire visuelle de la télévision que le film nous donne à voir sur une décennie.

« *Beaucoup des questions qui traversent le film débordent la factualité du morceau d'histoire de la RAF. Et en effet, probablement que ce qui était primordial pour moi avec ce film était de mettre en critique la fabrication du « monstre », ici donnée dans sa version terroriste, une des figures, si ce n'est la figure, contemporaines du monstre*³²⁹».

Parmi les procédés rhétoriques de cette « fabrication », il met également en cause les micros-trottoirs. Au nombre de cinq dans le film, ils se succèdent frénétiquement en une série qui marque le paroxysme de la diabolisation du terrorisme, alors que le commando « Halimeh » a détourné un avion de la *Lufthansa* et que le chancelier Helmut Schmidt apostrophe depuis le parlement les terroriste. Il déclare alors que « *les masses sont contre vous* » (01:23:35). Le montage enchaîne ensuite sur ces micros-trottoirs où le public des citoyens spectateurs et anonymes donne sa contribution et son aval à ce processus en appelant à « *prendre l'avion d'assaut* », à les pendre « *au premier arbre venu* », les abattre « *en ligne à la mitrailleuse* », sans que l'on ne sache plus si l'on parle du commando ayant détourné l'avion ou des membres de la RAF incarcérés. Comme l'écrit Greg Myers à propos des micros-trottoirs du 11 septembre 2001, « *Une des particularités des*

³²⁷ Yves CHEVALIER, *L'expert à la télévision, traditions électives et légitimité médiatique*, Paris, CNRS éditions, 1999, p. 91

³²⁸ L'exhibitionnisme des personnages dans son cinéma exprime selon Thomas Elsaesser le besoin d'être vu pour exister, dans le présent film, il fonctionne comme une conjuration de l'oppressante surveillance policière en la détournant sur lui, in Thomas ELSAESSER, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, Paris, Centre Pompidou, 2005, 575 p.

³²⁹ Matthieu BAREYRE, « Jean-Gabriel Périot, nous en sommes encore là : le bruit et la parole », entretien réalisé le 13 octobre 2015, *Débordements*. [en ligne], dernière modification le 7 mai 2019, consulté le 7 mai 2019. URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

micros-trottoirs est que les questions sont généralement coupées au montage. La réponse de la personne interrogée semble alors être une expression spontanée : opinion, émotion ou encore récit. La parole des passants ne reçoit elle-même aucune réponse et, pour l'interpréter, le spectateur s'appuie sur le cadre fourni par le texte introductif du présentateur³³⁰ ». Notons ici que le « texte introductif » est ici fourni par le réalisateur, qui par le montage incrimine une collusion des politiques et des médias, dont il donne ici à voir les résultats, à savoir la négation de tout droits aux terroristes et à ceux qui y sont assimilés. Le micro-trottoir, se basant sur l'opinion et les émotions de passants qui ne sont pas même les témoins de quoi que ce soit, et dont la légitimité d'expert est nulle (à l'image de ce commerçant pesant le pour et le contre, prenant en compte la « marge de négociation ») fonctionne tout de même comme une approbation des déclarations les précédant dans le film, comme le souhaitait le réalisateur :

« Il s'agira par contre de voir que l'affirmation des mêmes points de vue idéologiques à longueur de temps et sur l'ensemble des chaînes est devenue active. Ces points de vue, à force d'être assenés, sont devenu ceux des spectateurs.³³¹ »

Un autre bouleversement visuel et technologique et la mobilité de la caméra, allant au plus près de l'action au point de filmer en direct l'arrestation de Holger Meins, Andreas Baader et Jan-Carl Raspe. Ce régime d'image et ce rapport au temps alors encore singulier a fait écho auprès de divers journalistes aux attentats ayant touché la France en 2015. Ainsi Clément Ghys pour *Libération* parlant de vues qui « préfigurent le direct actuel, la BFMisation de notre information, la mort en live de Mohamed Merah ou d'Amedy Coulibaly³³² ». Joachim Lepastier, parlant de cette arrestation, perçoit qu'avec « les sommations et l'assaut filmés en direct, se révèle un curieux mélange entre cinéma d'action à la Friedkin et préfiguration du live des chaînes info³³³ » (les deux articles datent d'octobre 2015). Le montage même de cette troisième partie semble se rapprocher dans son ensemble des chaînes d'information en continu, où l'absence d'un commentaire ou de témoignages rétrospectifs adjoints par le montage participe à un phénomène de décontextualisation des images, et ce malgré les quelques synthés précisant les dates des événements filmés. L'omniprésence de la télévision renforce particulièrement cette impression de présent, ou du moins d'intemporalité. Le commentaire des présentateurs qui est toujours au présent abolit les décennies nous séparant de ces programmes.

³³⁰ Greg MYERS, « *Vox populi. Les micros-trottoirs du 11 septembre* », in Daniel DAYAN (dir.), *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck, 2006, pp. 189-190

³³¹ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 3 novembre 2008, p. 6

³³² Clément GHYS, « RAF Plastique Plastic », *Libération*, 14 octobre 2015

³³³ Joachim LEPASTIER, « Brûlot raisonnée », *Les Cahiers du cinéma*, n° 715, octobre 2015

Ce sentiment est également suscité par la présence de nombreux génériques d'émission conservés *in extenso* : ainsi un panneau indiquant le sujet d'une émission télévisée de débat : *Le déclin de l'autorité*, (00:05:15), le générique de l'émission *Panorama* présentant « *Les Accidents de travail* » d'Ulrike Meinhof (00:09:02), celui de *Forum* présentant « *De meilleurs démocrates ... ou des anarchistes* » de la même réalisatrice (00:24:14), d'un numéro de *Au rendez-vous des grands reporters* (01:01:20), du journal télévisé *Report* du 9 novembre 1974 (01:15:49) et de la chaîne *ARD, Deutsches Fernsehen* (01:18:47). Ces génériques très travaillés marquent à la fois un temps de relâchement dans le rythme du film (ils sont parmi les rares archives dénuées de paroles) mais renvoient aussi directement à l'univers graphique d'alors. Ces génériques fonctionnant comme des outils de contextualisation (en informant le spectateur de ce qu'il regarde et de quand cela s'est déroulé) mais donc aussi de distanciation (nous regardons la télévision d'un autre temps, comme nous le rappellent ces génériques très caractérisés par leur musique et leur animation). Ils génèrent aussi très paradoxalement une impression de flux d'images au présent, propre à la télévision d'information en continu. Cela est particulièrement le cas au fur et à mesure de la saturation de l'espace par la télévision à partir de la seconde partie du film, marquée par l'extrait des explosions de *Zabriski Point* (01:00:19-01:01:11). En effet, à l'exception des deux respirations que sont les archives sonores de procès de Stammheim - (01:14:45) et (01:17:51), l'absence d'autres médias accentue cette impression d'assister à une suite de programmes télévisés sous la forme d'un *zapping*. Ceux-ci étant contemporains aux événements qu'ils documentent, les informations sont à la fois parcellaires et apparaissant comme inédites. Nous avons l'impression d'apprendre en direct, comme les spectateurs contemporains de ces journaux télévisés, les moments marquants de la chronologie de la Fraction Armée Rouge.

L'archive la plus emblématique sur ce point est celle annonçant l'enlèvement de Hanns Schleyer. Jean-Gabriel Périot n'a précisément pas choisi une archive ayant un minimum de distance et fournissant un bilan clair et concis (le besoin d'archives performantes semblant s'imposer dans un film couvrant une période si large), mais au contraire un journal télévisé annonçant l'enlèvement alors qu'il vient d'avoir eut lieu :

« *On voit un cadavre au sol qui est tombé de la voiture. Il est difficile de recueillir des informations. [...] Schleyer, le président du syndicat patronal, était dans cette voiture. Il y a dix minutes, on m'a dit qu'il n'y était plus* » (01:19:20 – 01:20:02).

Sur des images de voitures criblées de balles entourées de cordons de policier, cette voix commente avec difficulté ces plans, se contentant principalement de décrire ce qui est visible à l'écran. Ce flou survenant peu après l'attentat renforce encore le sentiment de contemporanéité tout en exposant une télévision de plus en plus réactive mais ayant de moins en moins de recul - Cette

impression de *direct* se faisait déjà ressentir par les imprécisions et les bafouillements des présentateurs à plusieurs moments du film, ainsi le présentateur du débat sur la déclin de l'autorité se trompant dans le titre en parlant de « *déclin de la morale* » avant de se reprendre (00:05:24) ou encore celui de l'émission *Aktenzeichen XY ... ungelöst* buttant sur le nom de Gudrun Ensslin (01:07:12) – Les mots et le ton du présentateur des images de l'enlèvement reflète aussi une dramatisation dans la communication de l'information, déclarant que « *tous les témoins de l'action, policiers et agents de sécurité, ne peuvent plus faire de déposition puisqu'ils sont morts* » (01:19:40), manière peu sobre d'annoncer des décès. Elle nous rappelle que la scénarisation du phénomène terroriste dans *Une jeunesse allemande* et l'impression de visionner un film de gangsters doivent aussi beaucoup aux archives de télévision, indépendamment de leur montage.

Le film rejoint paradoxalement ici l'approche de l'archive de Daniel Costel et Isabelle Clarke, c'est à dire d'une archive au service d'une vision présentiste de l'histoire. Elle est présentée à la manière un journal télévisé :

« *Le but, c'est de se rapprocher des journaux télévisés actuels. Les images doivent être belles comme si elles sortaient de la caméra. Si l'on veut montrer la guerre, il faut faire voir le rouge du sang et sentir la sueur qui dégouline dans le cou des soldats*³³⁴ ».

Une jeunesse allemande semble en effet se rapprocher sciemment d'une esthétique moderne propre à la télévision au nom de l'exemplarité de la façon dont cette dernière traite le terrorisme³³⁵, Jean-Gabriel Périot considérant que « *l'histoire ne cesse de se répéter*³³⁶ ». On peut par ailleurs retourner contre le film sa critique du micro-trottoirs ; ainsi, si Greg Myers ironise à leur propos en écrivant que « *interroger une seule personne ne suffit pas si l'on veut parler du « public », mais à partir de trois, elles deviennent "représentatives"*³³⁷ », on peut reprocher à Jean-Gabriel Périot de n'utiliser que cinq extraits unanimement pour la solution la plus violente et la plus radicale, alors que le film de *Das Schleyertape* (dont proviennent par ailleurs deux de ces micros-trottoirs) donne à voir une bien plus grande nuance dans les réponses de chacun. Au nombre de dix, elles suggèrent plutôt une forte hésitation entre la fermeté envers le chantage et l'indulgence au nom des vies des otages. Deux interviewés proposent même d'accepter les demandes des terroristes, quitte à rétablir la peine de mort s'ils sont jamais repris. Cependant, Jean-Gabriel Périot n'est pas malhonnête dans la mesure où, s'il traduit une opinion presque unanimement partisane de la plus grande violence, il emploie tout de même quatre sources différentes, dont il fait ressortir l'opinion dominante.

³³⁴ propos rapportés par Daniel PSENNY, « *Apocalypse ravive la Grande Guerre en couleurs* », *Le Monde*, 13 mars 2014

³³⁵ « *La manière dont ces événements ont été écrits par les télévisions reste exemplaire jusqu'à aujourd'hui du pouvoir de ces télévisions à écrire le présent.* », Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 24 mai 2010, p. 19

³³⁶ In « 21.04.02 de Jean-Gabriel Périot », Adi CHESSON, 2012, [en ligne], dernière modification le 14 mai 2019, consulté le 14 mai 2019, URL : <http://www.formatcourt.com/2012/05/210402-de-jean-gabriel-periot/>

³³⁷ Greg MYERS, *op. cit.*, p. 188

La critique de « *la mise en place d'empires médiatiques surpuissants fabriquant l'opinion*³³⁸ » est ainsi le seul vrai axe presque téléologique du film, puisqu'il relève de l'idée que le mode d'appréhension du terrorisme actuel par la télévision se met alors en place, tout en lui conférant par le montage les attributs d'une chaîne d'information en continu contemporaine. Ainsi, appelé à comparer la RAF au « *Djihad islamiste* », il déclare que « *sur la manière d'utiliser et d'instrumentaliser de manière sensationnaliste, de créer des lois liberticides, on peut dire qu'il y a un décalque complet*³³⁹ ». Pour autant, il serait abusif de considérer que le propos du film est purement présentiste, au regard du soin accordé à la non-altération des archives tant sur la forme que sur le propos, laissant celle-ci s'exprimer même lorsqu'elles sont mobilisées en vue d'exposer une pratique jugée malhonnête. De plus, contrairement à la série *Apocalypse* ainsi qu'au journaux télévisés, la distanciation sous diverses formes met censément en garde le spectateur face à ce qu'il voit, comme nous l'avons précédemment souligné. Le film assume de plus cette ouverture sur le présent, Jean-Gabriel Périot déclarant dans le dossier pédagogique que « *Le film appartient à deux temps distincts : un passé dont presque tout nous sépare, et notre propre présent. Cependant, cette histoire ancienne me renseigne sur l'époque dans laquelle je vis*³⁴⁰ ».

Les jeux de références

À cette définition en négatif s'ajoute tout un jeu de références participant à l'aura cinématographique du film. Ces citations sont d'ordres explicites et implicites. Ainsi dans la première catégorie apparaissent les quatre extraits cinématographiques rythmant le film et servant de transitions. Ces extraits sont *Der Kleine Godard an das Kuratorium junger deutscher Film* en prélude au film, *Vladimir et Rosa* et *Zabriskie Point* marquant le passage à la *praxis*, et *Deutschland im Herbst*, concluant le film et répondant par écho au premier extrait. Tout ces extraits ont en commun la question du rôle du cinéma, de sa place dans la société et son impact sur le monde. En effet, la question de Jean-Luc Godard en ouverture du film : « *Est-ce qu'un Allemand est capable de faire une image ?* » soulève celle de la légitimité du cinéma à traiter du réel après le Troisième Reich et les camps d'extermination. Le film devait même s'ouvrir sur les images de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1956), à travers la séquence de *Les Années de plomb* de Margarethe von Trotta (1981). L'alter égo fictionnel de Gudrun Ensslin y assiste à une projection dans le cadre du nouveau programme scolaire du collège³⁴¹). L'extrait de *Vladimir et Rosa* pose explicitement la question du passage à la lutte armée dans la contestation (« *seule l'action plus la parole* ») quand

³³⁸ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 30 juillet 2007, p. 3

³³⁹ Jacques MORICE, « *Une jeunesse allemande* ou la mémoire visuelle de la Fraction armée rouge », *Télérama*, 15 octobre 2015, [en ligne], dernière modification le 14 mai 2019, consulté le 14 mai 2019, URL : www.telerama.fr/cinema/une-jeunesse-allemande-ou-la-memoire-visuelle-de-la-fraction-armee-rouge,132803.php

³⁴⁰ Dossier de presse « *Une jeunesse allemande* », 2015 [en ligne] p. 5

³⁴¹ Scénario de *Une jeunesse allemande*, version du 2 octobre 2009, p. 3

celui de *Zabriskie Point* met en scène avec grandiloquence et onirisme ce basculement dans la pratique (basculement purement cinématographique du reste, ce que au-delà de l'illustration suggère également Jean-Gabriel Périot, déclarant dans un entretien pour *Radio Libertaire* qu'il est « très joli de faire des explosions avec l'argent de la MGM³⁴² »). Rainer Fassbinder incarne quant à lui la question du rôle du cinéma face à la violence, et esquisse une réponse au problème de la place du cinéma dans la société : « Dans leurs films, ils [les cinéastes du Jeune cinéma allemand] ne cherchent pas à analyser l'histoire en cours ou à prendre position, au contraire, ils se contentent de questionner la place de l'humain dans celle-ci.³⁴³ ».

En interrogeant la télévision, *Une jeunesse allemande* questionne aussi le cinéma et met ainsi en compétition deux types d'images dans leur rapport au concret. La compétition existe au sein du film même, à travers le documentaire de montage de Ulrike Meinhof où, comparant le traitement de la manifestation du 2 juin 1967 par le documentaire du journaliste Roman Brodmann et celui de la télévision pour mettre en cause la malhonnêteté intellectuelle de la seconde. Le « champion » principal du camp des images cinématographiques demeure cependant Holger Meins, incarnant tant physiquement que par ses films la volonté d'une génération de cinéastes de peser sur le réel. Il est ainsi l'un des avatars de Jean-Gabriel Périot qui écrit :

« J'aime le regard de Meins, j'aime son amour des images. J'aime la persistance avec laquelle il s'attache à son métier. Il est cinéaste au sens plein du terme. Il est comme mon double, une présence qui court à travers le récit, imprégnant la matière politique d'une connivence tacite³⁴⁴ ».

Il est le celui qui pousse cette logique d'un cinéma d'action jusqu'à l'épuiser, après une recherche formelle intense : s'essayant d'abord au film documentaire social avec *Oskar Langenfeld*, pour passer ensuite aux films-tracts beaucoup plus ancrés dans le concret (avec parfois même des films tautologiques, comme *Comment faire un cocktail molotov*). Il va jusqu'à renoncer au statut de réalisateur pour former de jeunes marginaux à produire leur propre cinéma, plutôt que de les filmer. Cependant, la fin de la première partie met déjà en crise les pouvoirs de ce cinéma, en dépit de la volonté de Holger Meins et de Ulrike Meinhof. Dans ces deux cas, Jean-Gabriel Périot place explicitement cet échec dans un rapport de causalité avec le passage à la lutte armée. La troisième partie, consacrée à la détention, montre le déploiement d'une télévision évacuant tout à fait un cinéma présenté comme impuissant. La séquence des micros-trottoirs devient ainsi le point d'orgue du triomphe du petit écran, apparaissant alors comme le seul médium capable de convaincre son public (appelant au lynchage ou à l'exécution extra-judiciaire des terroristes) ; le seul également à pouvoir lui donner efficacement la parole en lui tendant le micro, quand les essais d'auto-fiction ou d'aide à la réalisation de documentaires de Ulrike Meinhof et Holger Meins ont tout à fait échoué.

³⁴² Francis GAVELLE, *Radio Libertaire*, *Longtemps je me suis couché tôt*

³⁴³ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 8 février 2013, p. 14

³⁴⁴ Jean-Gabriel PERIOT, in Dossier de présentation du 6 décembre 2011, p. 9. Cette assertion est coupée des dossiers suivants.

Jean-Luc Godard est aussi une des références les plus omniprésentes du film. *Le Vent d'est*, co-réalisé en 1970 avec Jean-Pierre Gorin devait initialement servir à illustrer la vague d'attentats de 1972, monté en alternance avec des cartons informatifs relatifs aux attentats, par une approche épurée jusqu'à l'abstraction : un plan d'un dessin de Vietnamiennes en armes, des biens de consommations, une minuterie métallique, le tout sur la voix, en off, de Jean-Luc Godard³⁴⁵. Un extrait de *La Chinoise* du même réalisateur (1967) devait également servir à illustrer l'engagement dans la lutte anti-impérialiste de la gauche étudiante allemande, avec notamment une séquence où Anne Wiazemsky, grimée en Chinoise se faisait attaquer par des maquettes d'avions³⁴⁶. Plus généralement, l'importance des mots et de la citation en général en font un film d'influence godardienne, par exemple par la lecture des textes de la RAF à deux reprises (la déclaration fondatrice du groupe ainsi que le texte « La Guérilla urbaine en Europe de l'Ouest », bien que ce soit dans le but de le discréditer), ménageant ainsi une place centrale aux mots³⁴⁷. Cette place n'est pas démentie pas les séquences purement auditives, à cette différence près, comme le souligne le réalisateur lui-même, que sa position est bien moins affirmée :

« Les films du groupe Medevkine, ou plutôt de Chris Marker, et ceux de Debord sont très importants pour moi — pour autant, ils ne font pas partie de mes inspirations. [...] Je ne prends jamais clairement la parole dans mes films, je ne me sens pas capable de le faire³⁴⁸ ».

En dépit de l'empathie et parfois même l'identification circulant entre le réalisateur et ses personnages, il n'assume en effet jamais leurs propos comme les siens, se situant lui-même, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, plus près de la position des témoins-sympathisants, notamment Rainer Fassbinder. Lui-même se revendique plutôt de Dziga Vertov³⁴⁹, ses prises de positions se limitant à la forme du montage, et parfois, comme nous l'avons vu à des interventions ponctuelles suggérant de façon plus ou moins appuyée des pistes de réflexion au spectateur. Son cinéma s'inscrit néanmoins dans cette même veine du film d'archives documentaire « de création », à la forme originale, c'est à dire pensée en opposition à un montage purement fonctionnel servant à effacer les disparités entre les archives, et souvent à faire oublier la qualité même d'œuvre d'un film, au profit de la concision et de l'efficacité. Nous songeons, pour ce « courant » (plutôt cette approche de l'archive et de son montage) à Jean-Luc Godard, Chris Marker ou encore Harun Farocki, dont la proximité se ressent également dans le rapport à la mémoire par les images et l'écriture de l'histoire³⁵⁰. Ainsi Chris Marker dans *Le Tombeau d'Alexandre* (1992) par exemple, revient sur les seules images de la prise du Palais d'Hiver d'octobre 1917 dont nous disposons,

³⁴⁵ Jusque dans la version finale du scénario du 6 mars 2014, p. 60

³⁴⁶ Annexe n° 19, p. XVIII

³⁴⁷ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 87

³⁴⁸ Cyrille CHOUPAS, « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. », *Ballast*, janvier 2018, [en ligne], dernière modification le 8 février 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/18/FR%2018%20BALLAST%20itw.html>

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ « *L'histoire est comprise par Godard et Marker comme un discours, et à ce titre elle peut être mise à jour dans une histoire des images* », Christa BLUMLINGER in *op. cit.*, p. 232

rappelant qu'elles proviennent de la captation d'une pièce de masse dirigée par Nikolaï Efreïnov en 1920. Dans un style plus effacé, notamment dans l'écriture et les textes, Harun Farocki à travers des films tels que *Vidéogramme d'une révolution* (1992) revient sur la Révolution roumaine de 1989. N'employant que les images de la télévision et d'amateurs, il ne les commente que très rarement pour préciser l'identité de tel ou tel individu à l'écran. Plus récemment, des réalisateurs comme Sergueï Loznitsa avec *Blockade* (2005) se rapprochent plus encore de la pratique de Jean-Gabriel Périot, avec un effacement absolu derrière les images de Leningrad assiégée pendant la Seconde guerre mondiale (toutefois sans la moindre parole, avec pour bande son une reconstitution sonore). Dans sa note pour le dossier de présentation du film, Nicolas Brevière le rapproche également de ces réalisateurs :

« *Il se situe dans une famille de cinéma, à la fois engagée politiquement et soucieuse de la forme, où ont pu s'exprimer des cinéastes tel Chris Marker, Jean-Luc Godard ou Pier Paolo Pasolini dans les années 60/70 ou plus récemment Artavazd Pelechian, Johan Grimonprez, Sergei Loznitsa ou encore Andrei Ujica*³⁵¹ ».

Les rapprochements formels avec ce type de cinéma, qu'ils soient conscients ou non³⁵², participent également à une forme de filiation. Nous pensons par exemple à l'interruption soudaine de ce plan d'un homme braquant un revolver vers l'objectif, accompagné de *L'internationale* en allemand. La brutalité de cette coupure avorte le refrain de la chanson, brisant (et c'est la seule occurrence dans le film) une règle tacite mais régissant tout de même les coupes³⁵³ : celle du respect du son, et surtout des phrases, qui ne sauraient être interrompues au beau milieu d'une proposition. Cette coupure, créatrice d'un effet de distanciation par une surexposition du montage est typique de la musique coupée chez Jean-Luc Godard³⁵⁴. Ces coupes sont parfois diégétiques, comme Jean-Paul Belmondo coupant soudain la musique en changeant la station radio de sa voiture dans *À bout de souffle* (1960), mais elles sont le plus souvent extra-diégétiques, sans motif explicite et logique. Le réalisateur coupe directement dans « *des chaînes linguistiques, des séquences de bruits et des continuités musicales*³⁵⁵ » comme l'écrit Michel Chion, de la même façon que l'extrait du revolver de *Une jeunesse allemande*.

³⁵¹ Nicolas BREVIÈRE, in Dossier de présentation du 17 juin 2011, p. 6

³⁵² « *Ce n'est pas que je cherche de l'inédit (bien rares sont les artistes qui inventent vraiment de nouvelles formes), mais je détesterais reproduire consciemment un geste.* », Jean-Gabriel PERIOT in Cyrille CHOUPAS, « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. », *Ballast*, janvier 2018, [en ligne], dernière modification le 8 février 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/18/FR%2018%20BALLAST%20itw.html>

³⁵³ Guy GAUTHIER, *op. cit.*, p. 140

³⁵⁴ Michel CHION, *op. cit.*, p. 99

³⁵⁵ *Ibid.* p. 198

Quel rôle pour le cinéma ?

Le « camp » du cinéma semble toutefois sortir perdant ce film. Jean-Gabriel Périot communique d'ailleurs beaucoup après la sortie de *Une jeunesse allemande* autour de cette idée de militantisme par le cinéma, notamment dans un entretien dont le titre est éloquent : « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. » Il y déclare notamment, à l'exclusion des « rares moments de l'Histoire ou les rares situations dans lesquelles des artistes se sont dressés contre les pouvoirs en place au risque de leur vie » :

« Quand on travaille sur des œuvres artistiques, on ne résiste jamais vraiment : on n'est pas dans le réel. C'est bien plus facile de faire des films contre la guerre que d'aller rejoindre des Brigades internationales pour lutter contre un oppresseur dans un pays en guerre, de faire des films sur les ouvriers que d'aller manifester à chaque réforme du code du travail... La machine culturelle a presque totalement phagocyté le champ de l'art. Ce qui est "radical", "politique", "résistant", n'est devenu qu'un genre particulier qui a droit de cité tout autant que les autres œuvres plus inoffensives³⁵⁶».

Ce constat d'impuissance est même une des motivations du choix de la RAF plus qu'un autre groupe, « Si je n'ai pas choisi leur histoire par hasard, c'est principalement sur ce point : leur échec à fabriquer un cinéma qui changerait le monde³⁵⁷ ». Un axe d'approche de la violence terroriste qui explique également le manque de militantisme imputé au film par une partie de la critique, car *Une jeunesse allemande* est aussi un film « auto-réflexif³⁵⁸ ». L'enjeu de l'utilité du cinéma est central, puisque abordé d'emblée, puis en conclusion. Pourquoi alors faire un film de cinéma si le but est d'en démontrer l'inefficacité ? Jean-Gabriel Périot émet l'hypothèse d'une nécessité malgré tout du cinéma, par les deux extraits qui concluent le film (celui de *L'Allemagne en automne* et de *Unsere Steine* où des étudiants distribuent des tracts devant une usine). Il propose dans cette séquence de clôture une vision du cinéma comme espace de réflexion et d'interrogation, quelle que soit l'ampleur de son public :

« Le cinéma ne peut pas contrer la machine discursive de la télévision, mais il est pourtant nécessaire. Il a au moins la grâce de rester du côté de l'humanité dans ce qu'elle a de plus fragile³⁵⁹ ».

La compétition se joue ainsi à deux niveaux, tant chez les futurs membres de la RAF qu'au sein même du film, et si elle donne à voir un échec indiscutable, le montage concède le dernier mot aux cinéastes. Ils incarnent un cinéma faillible, pas aussi efficace que la télévision dans sa capacité

³⁵⁶ Cyrille CHOUPAS, « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. », *Ballast*, janvier 2018, [en ligne], dernière modification le 8 février 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/18/FR%2018%20BALLAST%20itw.html>

³⁵⁷ Stéphane GERARD, « Une jeunesse allemande », *Le Journal du cinéma du réel*, mars 2015, [en ligne], dernière modification le 6 juin 2017, consulté le 15 mai 2019, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20REEL%20itw.html>

³⁵⁸ Matthieu BAREYRE, « Jean-Gabriel Périot, nous en sommes encore là : le bruit et la parole », entretien réalisé le 13 octobre 2015, *Débordements*. [en ligne], dernière modification le 7 mai 2019, consulté le 7 mai 2019. URL : <http://www.debordements.fr/Jean-Gabriel-Periot>

³⁵⁹ *Ibid.*

de persuasion mais tout aussi nécessaire dans sa réflexion sur la société, que ce soit dans l'urgence, « *tel qu'il surgit à l'instant du danger*³⁶⁰ » comme le font Rainer Fassbinder et ses collègues au cours de « l'automne allemand » ou avec tout le recul possible des années passées comme le fait Jean-Gabriel Périot avec *Une jeunesse allemande* – un recul qui ne permet pas toutefois une position tranchée et affirmée, avec une incertitude persistante qui, justement fait la force du cinéma selon lui. Il promeut une forme d'engagement qui consiste à agir d'où l'on est, sans contradiction avec sa position sociale³⁶¹, à l'image de Jean-Luc Godard (encore) rapportant dans son film *Ici et ailleurs* (1976) la mort des fedayin d'un camp au Liban qu'il avait filmé plus tôt. Il fait alors le constat de son impuissance mais également de sa chance de n'être finalement « qu'un » cinéaste face à la guerre. Dans une optique similaire, *Une jeunesse allemande* fait état des faiblesses du médium pour finir malgré tout sur une forme d'optimisme, à l'image de Jean-Gabriel Périot déclarant :

« *Je continue de croire, à leur suite, que le cinéma peut être le lieu d'élaboration d'un regard et celui de la construction d'une pensée : une pensée forcément critique, forcément combative*³⁶² ».

Un moyen donc, de créer du dissensus sur des événements de l'histoire plus ou moins proche, de rouvrir les incertitudes du passé ou précisément les certitudes (la « bande à Baader » réduite au seul état de gang de terroristes, le gouvernement ouest-allemand à celui d'État crypto-fasciste), mais également celles du présent, ne serait-ce que le temps d'un film.

³⁶⁰ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, thèse VI, p. 431

³⁶¹ « *j'aurais souhaité [que les cinéastes de la future RAF] en restent à ce programme auquel ils ne se sont pas tenus parce qu'ils n'étaient pas prêts non plus à aller à l'usine travailler avec les prolétaires. C'est une position que l'on se donne. Ce n'est pas forcément aller à l'usine mais rester à sa place, agir de l'endroit où l'on est* », Jean-Gabriel PERIOT in « *Une jeunesse allemande, Interview du réalisateur Jean-Gabriel Périot* », *lundimatin*, 4 janvier 2016, [en ligne], dernière modification le 11 mai 2019, consulté le 11 mai 2019. URL : <https://lundi.am/une-jeunesse-allemande-entretien>

³⁶² In Cyrille CHOUPAS, « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance. », *Ballast*, janvier 2018, [en ligne], dernière modification le 8 février 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://jgperiot.net/TEXTES/FR/18/FR%2018%20BALLAST%20itw.html>

Conclusion

Une jeunesse allemande est un film ardu à classer car il n'adopte formellement les codes d'aucun genre identifié. Comme chaque film documentaire d'auteur, il invente son propre dispositif - celui le plus à même de traiter le sujet et les problématiques qui lui sont propres, qu'elles soient formelles ou éthiques. Néanmoins, les tentatives de définition du film ont ici pour but de souligner son incompatibilité avec un seul et unique genre (fiction, documentaire, voire expérimental... Que de termes soulevant surtout le dissensus), à l'image de deux extraits de films du groupe Kino-Rosta ouvrant et fermant le film : l'homme au pistolet braquant l'objectif de *Green Beret*, qui est comme une citation de l'épilogue du film *Le Vol du grand rapide* (1903) d'Edwin Porter et Wallace McCutcheon où un des bandits, face caméra, tire sur l'objectif³⁶³. Considéré comme le premier des westerns, il place le film de Jean-Gabriel Périot sous les auspices du cinéma de divertissement et d'action qui bâtit ses histoires sur les mythes du grand Ouest américain ; de même, *Une jeunesse allemande* aborde les mythologies de la RAF. Il s'agit cependant de les déconstruire, à l'image de l'extrait le clôturant : une jeune femme grimée en Chinoise distribuant ses tracts à l'entrée d'une usine. Il est ainsi ramené dans le champ du documentaire, en écho à *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de Louis Lumière³⁶⁴, consacré comme une des vues pionnières du genre. Cette similitude entre les deux archives est redoublée par une même mise en scène du réel (l'un faisant montre de sa richesse en main d'œuvre, l'autre exhibant son engagement auprès et en faveur de celle-ci - la mise en scène apparente de la seconde semblant répondre à l'objectivité biaisée de la première).

Quitte à donner une définition, nous citerons donc Guy Gauthier qui écrit : « *comme avec les acteurs, il n'y a pas de reconstitution au tournage : la spécificité du documentaire est de la déplacer au montage. Le déplacement n'est pas simple question de méthode, mais d'éthique. L'éthique documentaire est peut-être ce qui reste quand on a tout concédé du reste*³⁶⁵ ». Les archives sont respectées dans leur format, mais elles font l'objet de nombreuses interventions. Cela apparaît problématique pour un montage dont le choix esthétique est celui de l'effacement : ces modifications sont majoritairement d'ordre mineur (mises en musique, réorganisation du son ou coupes dans les plans, ajouts de synthé) mais globalement indécélables. Les modifications ou créations artificielles de titres et de cartons se fondant dans l'esthétique de l'image sont éthiquement plus préoccupantes. Leur fonction de contextualisation justifie leur présence, mais par leur forme, qui traduit surtout un souci d'épure visuelle et de cohérence *malgré tout*. Elle témoigne d'une attention à l'immersion du spectateur : celui-ci regarde autant un documentaire qu'une tragédie.

Il convient aussi de relativiser sur le degré et les conséquences des interventions sur les archives dans *Une jeunesse allemande* au regard de la popularisation des pratiques de la

³⁶³ Annexe n° 13, p. VIII

³⁶⁴ Annexe n° 14, p. VIII

³⁶⁵ Guy GAUTHIER, *op. cit.*, p. 6

sonorisation, mais surtout de la colorisation et du recadrage. Le rapport du film à la scénarisation du réel est tout autre, reposant plus dans un rythme cherchant à rendre visuel la crispation d'une société dans laquelle se débattent les protagonistes. Le découpage et le choix des archives esquissent en effet des personnages pouvant susciter, à défaut d'une identification, une certaine empathie. Le film appelle plus généralement une participation affective du spectateur. Au fétichisme des faits, le montage de Jean-Gabriel Périot préfère l'immersion dans une époque et un certain état d'esprit, qu'il s'agisse de l'enthousiasme des manifestants de l'APO en 1968 ou de la mentalité vindicative de la société ouest-allemande en 1977.

La scénarisation de l'histoire passe également par la puissance dramatique inhérente aux archives. Elles sont en effet nombreuses à se passer de commentaires, fussent-ils ceux d'un montage des intervalles. Une grande partie du montage de Jean-Gabriel Périot semble en effet consister en la valorisation d'images et de discours parlant pour eux-mêmes. La parole est à ce titre centrale dans *Une jeunesse allemande*, chacun étant responsable de la sienne. Elle préside ainsi au découpage d'archives qui ont autant à nous montrer qu'à nous dire. La grande économie formelle du montage oriente notre œil sur des images qu'il s'agit de regarder pour ce qu'elles sont, et qui en retour nous regardent également³⁶⁶.

Par ce montage en retrait, les jeux d'écho et d'opposition entre les archives se jouent à une échelle plus grande que celle de la séquence : les confrontations sont fréquemment visibles au sein même des archives, à l'image des nombreux débats qui jalonnent le film. Il est néanmoins difficile de dégager une constante invariable dans le traitement des archives, celui-ci fluctuant également au cours du film. Les deux dernières parties se caractérisent en effet par une accumulation croissante d'images qui nuit à leur bonne réception individuelle, le rythme privilégiant leur interprétation par groupe, où les textes des uns et des autres n'en forment plus qu'un. Ces deux parties sont ainsi le moment où le montage se déploie et prend le pas sur son matériau en cherchant à développer une thèse : celle de l'assujettissement de l'image et de la parole par la télévision. La subjectivité du montage dépasse alors la simple sélection des archives dans le copieux corpus de la RAF pour chercher à prendre en défaut le médium rival, celui du petit écran. La réalité n'est cependant pas « forcée », car en dépit de son épure, le montage dans *Une jeunesse allemande* est ponctuellement apparent, s'exhibant pour rappeler au spectateur le statut du film mais aussi celui des archives : celui de documents au service d'une thèse qui est celle du réalisateur. Elle s'incarne par le montage mais pas d'une façon si affirmée qu'il puisse prévenir d'autres lectures : le film est éminemment politique, et même militant par une mise en cause de la télévision qui déborde la période traitée, sans pour autant imposer sa vision. Il est comme dans le cinéma de Jean Vigo un « point de vue documenté », exigeant « *que l'on prenne position, car il met les points sur les i*³⁶⁷ ». En assumant

³⁶⁶ Jean Louis Schefer in Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 207

³⁶⁷ Terme de Jean Vigo désignant son film *À propos de Nice*, extrait de la présentation du film, 14 juin 1931, in Guy GAUTHIER, *op. cit.*, p. 252

son impossible objectivité, le film se caractérise par une originalité *esth-étique*, où son propos est travaillé par sa forme et inversement. *Une jeunesse allemande* est aussi, en cela, un film d'auteur se plaçant dans une relation de filiation à un cinéma du montage engagé, de Dziga Vertov à Jean-Luc Godard, où la simple remémoration du passé se mue en réflexion sur l'histoire, les enjeux de mémoire et la place qu'y occupe l'image.

Sources

Corpus principal :

Jean-Gabriel PERIOT, *Une jeunesse allemande*, France, 2015, 93'

Corpus secondaire :

-Présents dans *Une jeunesse allemande* :

Jean-Claude BRINGUIER et Hubert KNAPP, *Des Allemands parlent des Allemands*, France, 1962, 13'

Ange CASTA et Jean-Paul SASSY, *La jeunesse allemande, vingt ans après*, France, 1964, 25'

Holger MEINS, *Oskar Langenfeld. 12 Mal*, Allemagne de l'Ouest, 1966, 13'

Thomas GIEFER et HansRüdiger MINOW, *Der 2. Juni 1967*, Allemagne de l'Ouest, 1967, 47'

Jean-Pierre GORETTA, *Springer*, France, 1968, 9'

Ulrich KNAUDT, *Unsere Steine*, Allemagne de l'Ouest, 1968, 35'

ROSTA, *Machen wir den Tegeler Weg zur Kochstrass*, Allemagne de l'Ouest, 1968, 6'

Michelangelo ANTONIONI, *Zabriskie Point*, Italie, Amérique, 1970, 105'

Roger PIC, *Au rendez vous des grands reporters*, France, 1974, 91'

Jean-Luc GODARD, Jean-Pierre GORIN, *Vladimir et Rosa*, France, 1977, 103'

Rainer Werner FASSBINDER (coll.), *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)*, Allemagne de l'Ouest, 1978, 123'

Timon KOULMASIS, *Ulrike Marie Meinhof*, Allemagne, 1994, 61'

Klause VOM BRUCH, *Das Schleyerband*, Allemagne, 1978, 112'

-Absents d'*Une jeunesse allemande* :

Uli EDEL, *La Bande à Baader*, Allemagne, France, République Tchèque, 2008, 150'

Christoph ROTH, *Baader*, Allemagne, 2002, 110'

Heinrich BRELOER, *Jeu Mortel*, Allemagne, 1997, 177'

Christian BERG, Cordt SCHNIBBEN, Erich SCHUTZ, *Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF : die Öffentlichkeit et Im Fadenkreuz, Deutschland und die RAF : der Staat*, Allemagne, 1999, 180'

Johannes UNGER, Sascha ADAMEK, *Ulrike Meinhof – Wege in den Terror*, Allemagne, 2006, 43'

Andres VEIEL, *Black box BRD*, Allemagne, 2001, 102'

Jean-Luc GODARD, *La Chinoise*, France, 1967, 96'

Jean-Luc GODARD, Jean-Pierre GORIN, *Vent d'Est*, France, 1970, 100'

Entretiens filmés avec Jean-Gabriel Périot :

Ciné Zooms, « UNE JEUNESSE ALLEMANDE - Interview : JEAN-GABRIEL PERIOT », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 20 octobre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=p4rhpsodDKQ>

Online Redaktion, « Master class with Jean-Gabriel Périot », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 17 mars 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=2Y7KXhn_NYg

Festival dei Popoli, « Festival dei Popoli 2015 - Interview with Jean-Gabriel Périot », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 2 décembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ui7KOQESpSE>

Les Cinémas du Grütli, « Une Jeunesse Allemande, de Jean-Gabriel Périot », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 9 novembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UfjUzz-bmxc>

Section cinéma du lycée Cassin, « Interview à Jean-Gabriel Périot », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 9 novembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j2Bd1YtY9CQ>

ACID, « ACID - Entretien Universciné - Jean-Gabriel Périot UNE JEUNESSE ALLEMANDE », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 12 octobre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=j5cG43_h0_M

TeleSUR English, « Rear Window: French Cinéma Politique: Jean-gabriel Périot », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 10 juin 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=uNdQuH_o8wk

Ciné Scène Nationale, « Rencontre avec Jean-Gabriel Périot, réalisateur de Une jeunesse allemande », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 30 mars 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1mxntYapmdY>

Association de cinéma Languedoc-Roussillon, « DISCUSSION AVEC LE RÉALISATEUR JEAN-GABRIEL PÉRIOT », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 20 avril 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=stt4N3XYIQw>

Rencontre régionale du Pôle Image Franche Comté, « Une jeunesse allemande », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LskSC7-U88c>

Michel PODGOURSKY, « J-Gabriel PÉRIOT - Une jeunesse allemande », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 16 novembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KJtLbYBtUR8>

Festival du Film Français d'Helvétie, « 20 septembre 2015 - Une jeunesse allemande », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ap3GF4dwKeY>

Cinémathèque suisse, « Jean-Gabriel Périot présente « Une jeunesse allemande » / Cinémathèque suisse - 20.10.2015 », *Youtube* [en ligne], mis en ligne le 20 octobre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Rfr-RBDuNE>

Site web :

Le site officiel de Jean-Gabriel Périot : <http://www.jgperiot.net>

Site de financement Movies Angels : <http://www.archive-movies-angels.fr/film/une-jeunesse-allemande/103>

Presse :

Christophe CHABERT, « Berlinale 2015, jour 3. Au-dessous du volcan », *Le petit bulletin*, 8 février 2015.

« Une jeunesse allemande », plongée au cœur de la Fraction Armée Rouge », *Le Point*, 8 février 2015.

Arnaud HEE et Julien MARSA, « Une jeunesse allemande », *Images documentaire* 82/83, juillet 2015.

Nicolas HECHT, « Une jeunesse allemande », *Time Out*, 20 août 2015.

« Colonies, Utopies, états généraux du documentaire 2015 », *Débordements*, 22 septembre 2015.

René MARX, « Une jeunesse allemande », *Fenêtres sur cours*, 5 octobre 2015.

Gilles TOURMANS, « Impressionnant : La bande à Baader au scalpel », *Culture tops*, 14 octobre 2015.

C.M., « Une jeunesse allemande : du rêve au cauchemar », *Clap*, octobre-novembre 2015.

Marc CAGLIERI, « Une jeunesse allemande, la critique du film », *À voir à lire*, 9 octobre 2015.

A.G., « Les spectres du drapeau rouge », *Les Échos*, 9 octobre 2015.

Alexis CAMPION, « Archives de la Terreur », *Le Journal du dimanche*, 11 octobre 2015.

ZAMA, « *Une jeunesse allemande : le fond de l'air était rouge* », *Zéro de conduite*, 14 octobre 2015.

MPM, « *Une jeunesse allemande* », *Écran noir*, 14 octobre 2015.

Bidhan JACOBS, « *Une jeunesse allemande : pratiques de la révolution* », *Culture au poing*, Octobre 2015

Rapahel BASSAN, « *Démocratie malade* », *Europe*, octobre 2015.

Vincent OSTRIA, « *Destruction. Une jeunesse allemande de Jean-Gabriel Périot* », *L'Humanité*, 14 octobre 2015

Martine FIOCH, « *Une jeunesse allemande* », *Allemagne d'aujourd'hui*, octobre-décembre 2015.

Théo RIBETON, « *Une jeunesse allemande de Jean-Gabriel Périot* », *Les Inrocks*, 14 octobre 2015.

Joachim LEPASTIER, « *Brûlot raisonné* », *Les Cahiers du cinéma*, octobre 2015.

Jacques MANDELBAUM, « *Fraction Armée Rouge, de la colère à la terreur* », *Le Monde*, 13 octobre 2015.

Jean-Michel FRODON, « *Une jeunesse allemande : ils les avaient tant aimés, la révolution et le cinéma* », *Slate*, 13 octobre 2015

Gilles TOURNAN, « *Une jeunesse allemande* », *Les fiches cinéma*, 13 octobre 2015

Clément GHYS, « *RAF Plastique Plastic* », *Libération*, 14 octobre 2015.

Pierre MURAT, « *Une jeunesse allemande* », *Télérama*, 17 octobre 2015.

Jacques MANDELBAUM, « *Les traces (filmées) de l'Histoire* », *Le Monde*, 24 octobre 2015.

Antoine DE BAECQUE, « *autopsie de la RAF* », *Histoire*, octobre 2015.

Eithne O'NEIL, « *Une jeunesse allemande* », *Positif*, octobre 2015.

Mathieu LOEWER, « *Guerre des images en RFA* », *Le Courrier*, 23 octobre 2015.

Pascal GAVILLET, « *Un film qui réévalue l'histoire allemande* », *La Tribune de Genève*, 27 octobre 2015.

FAL, « *Que jeunesse se passe ou que jeunesse se casse ?* », *Salon Littéraire*, octobre 2015

Teddy DEVISME, « *Une jeunesse allemande* », *On like*, 9 novembre 2015.

Julien MARSA, *Images documentaire 82/83*, juillet 2015 et Arnaud HEE, *Upopi*, novembre 2015.

Théodore CHARLES, « *Jean-Gabriel Périot questionne Une jeunesse allemande mais également nos valeurs* », *Une culture d'arts*, 27 décembre 2015

Camille BUY, « *Après la nostalgie* », *Les Cahiers du cinéma*, n°717, décembre 2015, p. 27.

Émissions radio :

France Culture, *Pas la peine de crier*, Marie Richeux, émission du 1er octobre 2010
En présence de Marie Richeux et Jean-Gabriel Périot.

France Inter, *Cinédebât* de Fabienne Pascot, émission du 18 octobre 2015

En présence de Fabienne Pascot et Nicolas Ungemuth.

France Culture, *La dispute*, Arnaud Laporte, émission du 20 octobre 2015

En présence de Corinne Rondeau et Julien Gester.

Radio Télévision Suisse, *Vertigo*, Christine Gonzalez, émission du 22 octobre 2015

En présence de Christine Gonzalez, Rafael Wolf et Jean-Gabriel Périot.

Radio Télévision Suisse, *Tout un monde*, Patrick Chaboudez

En présence de Patrick Chaboudez, Séverine Ambrus et Jean-Gabriel Périot.

Radio France International, *Tout les cinémas du monde*, Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret, émission du 10 octobre 2015.

En présence de Sophie Torlotin, Elizabeth Lequeret et Jean-Gabriel Périot.

RFI, *Rendez-vous culture cinéma*, Elizabeth Lequeret, émission du 14 octobre 2015

En présence de Elizabeth Lequeret, Arnaud Pontus et Jean-Gabriel Périot.

France Inter, *Cosmopolitaine*, Paula Jacques, émission du 18 octobre 2015

En présence de Paula Jacques, Dinaw Mengestu et Jean-Gabriel Périot.

Radio Libertaire, *Longtemps je me suis couché tôt*, Francis Gavelle

En présence de Francis Gavelle, Thomas Fouet et Gilles Tourman

France Culture, *Les Carnets de la création*, Aude Lavigne, émission du 13 octobre 2015

En présence de Aude Lavigne et Jean-Gabriel Périot.

France Culture, *La grande table*, Caroline Broué, émission du 26 octobre 2015

En présence de Caroline Broué, Antoine Mercier, Jean-Gabriel Périot et Serge Vaillet.

Archives imprimés :

- Dossiers de production du film *Une jeunesse allemande* rédigé par Jean-Gabriel Périot :

Dossier de présentation du 27 novembre 2006

Dossier de présentation du 22 janvier 2007

Dossier de présentation du 13 juin 2007

Dossier de présentation du 30 juillet 2007

Dossier de présentation du 08 juin 2008

Dossier de présentation du 28 juin 2008

Dossier de présentation du 3 novembre 2008

Dossier de présentation du 2 avril 2009

Dossier de présentation du 31 octobre 2009

Dossier de présentation du 24 mai 2010

Dossier de présentation du 14 juin 2010

Dossier de présentation du 25 août 2010
Dossier de présentation du 28 février 2011
Dossier de présentation au CNC du 17 juin 2011
Dossier de présentation du 12 septembre 2011
Dossier de présentation du 6 décembre 2011
Dossier de présentation du 26 janvier 2012
Dossier de présentation du 5 janvier 2013
Dossier de présentation du 29 janvier 2013
Dossier de présentation du 8 février 2013
Dossier de présentation au CNC du 18 février 2014
Dossier de présentation au CNC du 1er avril 2014

Note sur les archives du 22 juillet 2011

Synopsis du 8 mai 2007
Synopsis du 26 juin 2008
Synopsis du 23 février 2011
Synopsis du 17 juin 2011 (illustrée)
Synopsis du 6 décembre 2011
Synopsis du 28 janvier 2012
Synopsis du 29 novembre 2012

Scénario du 2 octobre 2009
Scénario du 6 mars 2010
Scénario du 29 mars 2010
Scénario du 6 avril 2010
Scénario du 29 avril 2010
Scénario du 04 mai 2010
Scénario du 11 juillet 2010
Scénario du 23 juillet 2010
Scénario du 23 février 2011
Scénario du 10 février 2014
Scénario du 6 mars 2014
Scénario du 6 mai 2014

Archives en ligne :

Sur le site web de Jean-Gabriel Périot (<http://www.jgperiot.net/>) :

La fiche technique du film : <http://www.jgperiot.net/2%20LONGS/UNEJEUNESSE/unejeunesse.htm>

Jean-Gabriel PERIOT, « l'archive, une stratégie esthétique », juin 2009, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20gama.html>

Jean-Gabriel PERIOT, « Une introduction au cinéma d'archives (conférence) », 2009, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20lorient.html>

Jean-Gabriel PERIOT, « Une histoire visuelle : la Rote Armee Fraktion et ses images », 2015, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20CINEMA%20LIBERTAIRE%20uja.html>

Le dossier de presse de *Une jeunesse allemande*, URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/15/FR%2015%20DOSSIER%20DE%20PRESSE%20UJA.pdf>

Articles spécialisés :

Josselin CAREY, Margot FARENC, Jessica MACOR, Laure WEISS, « Du montage dissident dans l'oeuvre de Jean-Gabriel Périot », *Cinéma libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 311-316.

Josselin CAREY, Margot FARENC, Jessica MACOR, Laure WEISS, « Entretien avec Jean-Gabriel Périot », *Cinéma libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 317-323.

Bibliographie

La bibliographie a été établie de manière thématique en fonction du degré de spécificité du thème, en partant du plus général vers le plus particulier : *Une jeunesse allemande* se présente avant tout comme un film documentaire, notre premier thème. Sa spécificité est d'être composé d'archives. Nous avons donc principalement interrogé la valeur des archives, puis leur usage dans le documentaire. Les archives et leur valeur documentaire pose la question du rapport du film à l'histoire et à son écriture, thème que nous avons baptisé « cinéma et histoire ». Cette partie de la bibliographie a également nourri la question de la méthode d'approche à adopter face à un film d'archives. Nous abordons ensuite le contexte historique dans lequel se situe les images d'*Une jeunesse allemande*, en partant du plus général (le contexte politique de la RFA) au plus précis (la télévision en RFA). Nous enchaînons ensuite sur la télévision et son rapport au terrorisme, avant d'aborder la question de la mémoire, du concept de *lieu de mémoire* forgé par Pierre Nora au enjeux mémoriaux autour de la RAF. L'avant-dernier thème rassemblent des écrits sur le travail de Jean-Gabriel Périot, tant par lui-même que par des commentateurs. La dernière thématique concerne les outils de lecture du film, de la réception au son, en passant par le montage.

Sur le documentaire :

Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 431 p.

François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck université, 2000, 347 p.

François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 207 p.

Sur l'archive :

Laurent VERAY, *Les images d'archive face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, CRDP, 2011, 315 p.

Sylvie LINDEPERG, Ania SZCZEPANSKA, *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Paris, Éditions Maison des sciences de l'homme, 2017, 149 p.

Julie MAECK, Matthias STEINLE, *L'image d'archives: une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 339 p.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p. 127.

Christa BLUMLINGER, Michèle LAGNY, Sylvie LINDEPERG, François NINEY, Sylvie ROLLET (dir), *Théâtres de la mémoire mouvement des images*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, 175 p.

Roland BARTHES, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 192 p.

Sur le film d'archives :

Christa BLUMLINGER, *Attrait de l'archive : histoires, technologies et pratiques sonores*, Montréal, Université de Montréal, 2014, 268 p.

Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Editions, 2000, 318 p.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 268 p.

Jean-Pierre DURAND, « Filmer le social ? », *L'Homme et la société*, n°142, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 27-44

Sur le cinéma et l'histoire :

Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 290 p.

Linda FERRER-ROCA, Amanda ROBLES, « Histoire, mémoire et transmission », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n° 89-90, janvier-juin 2008 (N° 89-90), p. 109-114.

François GARÇON et Pierre SORLIN, « L'historien et les archives filmiques », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Société d'Histoire Moderne et Contemporaine n° 2, avril – juin 1981, pp. 344-357

Annie KRIEGEL, Marc FERRO, Alain BESANÇON, « L'expérience de *La Grande Guerre* », *Annales ESC*, n°2, vol. 20, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1965, p. 327-336

Contexte historique :

Sur la République Fédérale d'Allemagne et la Fraction Armée Rouge :

Alfred WAHL, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 2000, 205p.

Anne STEINER et Loïc DEBRAY, *Guerilla urbaine en Europe occidentale*. Paris, L'Échappée, 2006, 253 p.

François FURET, Antoine LINIERS et Philippe RAYNAUD, *Terrorisme et démocratie*, Paris, Fayard, 1985, 230 p.

Isabelle SOMMIER, *La violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, 168 p.

Alain BAUER, Jean-Louis BRUGUIERE, *Les 100 mots du terrorisme*, Paris, PUF, 2016, 126 p.

Sur la télévision de la République Fédérale d'Allemagne :

Richard HUBER, *La RFA et sa télévision*, Paris, INA, 1988, 142 p.

Isabelle BOURGEOIS, *Radio et télévision publique en Allemagne*, Paris, CIRAC, 1993, 127 p.

Patricia von MUNCHOW, *Les journaux télévisés en France et en Allemagne plaisir de voir ou devoir de s'informer*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 258 p.

Sur le terrorisme à la télévision :

Daniel DAYAN (dir.), *La terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck, 2006, 317 p.

J. David SLOCUM (dir.), *Terrorism, media, liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, 353 p.

Daniel DAYAN, Elihu KATZ, *La télévision cérémonielle : anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 249 p.

Mémoires et représentations :

Pierre NORA (dir), *Les lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, 674 p.

Pierre NORA, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2011, pp. 35-57

Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 409 p.

« Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de Sterne de Konrad Wolf », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°58, 2009, [En ligne] mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/3953>

Spécifique à la République Fédérale d'Allemagne :

Pierre-Yves GAUDARD, *Le fardeau de la mémoire : le deuil collectif allemand après le national-socialisme*, Paris, Plon, 1997, 286 p.

Alfred GROSSER, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1991, 267 p.

Spécifique à la Fraction Armée Rouge :

Thomas ELSAESSER, *Terrorisme, mythes et représentations : la RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, La Madeleine, Tausend Augen, 2005, 96 p.

Mary-Elizabeth O'BRIEN, *Post-wall German cinema and national history : Utopianism and dissent*, Rochester (N.Y.), Camden House, 2012, 338 p.

Klaus BIENSENBACH, *Zur Vorstellung des Terrors : die RAF-Ausstellung*, Berlin, KW Institute for contemporary art, 2005, 710 p.

Daniela KNEISSL, « Die Toten (Les morts, 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement », *Images Re-vues*, 30 p., 2008, [En ligne] mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/233>

Bernard VOLKER, *L’Affaire Schleyer, la guerre d’Andreas Baader*, Paris, Mengès, 1977, 223 p.

Thomas ELSAESSER, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d’Allemagne*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p

Sur l'oeuvre Jean-Gabriel Périot :

Nicole BRENEZ, Isabelle MARINONE (dir.), *Cinémas libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 410 p.

Alain BROSSAT, Jean-Gabriel PERIOT, *Ce que peut le cinéma : conversations*, Paris, La Découverte, 2018, 296 p.

Jean-Gabriel PERIOT, « L'archive, une stratégie esthétique », [en ligne], dernière modification le 31 décembre 2015, consulté le 5 mai 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/09/FR%2009%20JG%20gama.html>

Jean-Gabriel PERIOT, « L'image nous rend humain », [en ligne], dernière modification le 10 janvier 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/12/FR%2012%20JG%20passeurs%20d'images.html>

Arthur AVISSEAU, Fanny BIGEON, Rose DURR, Raphaëlle GRANCHER, « Étude des usages de l'archive dans un documentaire : *Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot », *Master gestion de patrimoines audiovisuels*, Ina [en ligne], dernière modification le 10 décembre 2016, consulté le 5 mai 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/16/FR%2016%20INA%20documentaire%20uja.html>

Elena CHENOUN, Naïma EINHOMD, Nina MORO, Eloïse POMMIES, « Questionner l’archive filmique. *Une jeunesse allemande*, Jean-Gabriel Périot », Séminaire de M1 Arts du Spectacle, Méthodes critiques, problèmes d’interprétation, 2016 [en ligne], mis en ligne le 21 novembre 2016, consulté le 16 avril 2017. URL : <http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/16/FR%2016%20SEMINAIRE%20M1%20uja.html>

Réception :

Pascale GOETSCHER, François JOST et Myriam TSIKOUNAS, *Lire, voir, entendre, la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.

Cécile MEADEL, *La Réception*, Paris, CNRS, 2009, 159 p.

Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, 256 p.

Sur l'analyse filmique :

Laurent JULLIER, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, 432 p.

Laurent JULLIER et Michel MARIE, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2012, 263 p.

Sur le montage spécifiquement :

Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014, 173 p.

Vincent DEVILLE, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 349 p.

Béla BALASZ, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Rivages, 2011, 396 p.

Georges SADOUL, *Dziga Vertov*, Champs libre, Paris, 1971, 171 p.

Sur le son spécifiquement :

Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, 478 p.

Antoine JANOT, *Le cinéma est-il devenu muet ?*, Paris, l'Harmattan, 2014, 149 p.

Table des matières

Sommaire	7
Avant-propos.....	9
Introduction.....	11
(Ré)écrire l’Histoire par les archives	
Chapitre 1. Un film sur l’image	
<i>Traiter de la RAF par les archives</i>	17
<i>La fiction, un genre légitime pour les archives ?</i>	19
<i>Un corpus représentatif ?</i>	21
<i>Entre recherche et écriture : une relation dialectique</i>	25
Chapitre 2. Images et mythes	
<i>Les bornes chronologiques</i>	29
<i>État des lieux des images de la RAF</i>	32
<i>Images inédites</i>	36
<i>Les images absentes</i>	38
Chapitre 3. Un film d’historien ?	
<i>Le poids des mémoires</i>	41
<i>Lieu de mémoire ou lieu d’histoire ?</i>	45
<i>Un réalisateur historien ?</i>	47
<i>Un nouveau fond d’archives ?</i>	51
Montage et éthique	
Chapitre 4. Un film sur l’image	
<i>Une éthique du montage</i>	54
<i>L’image comme représentation</i>	58
<i>Montage malgré tout</i>	62
Chapitre 5. Pédagogie et discours	
<i>Un montage pédagogique ?</i>	66
<i>Les synthés dans Une jeunesse allemande</i>	67
<i>La place de la parole</i>	70
Chapitre 6. Un documentaire avec les codes narratifs de la fiction	

<i>Un documentaire à personnages</i>	76
<i>Du drame à la tragédie</i>	80
<i>Le rôle de la musique</i>	84
<i>La violence du hors-champ</i>	86
 Un film de cinéma	
Chapitre 7. Auto-définition et catégorisation du film	
<i>La phase de production</i>	89
<i>Répartition des coûts</i>	92
<i>Un succès critique</i>	95
<i>Catégorisation du film</i>	98
Chapitre 8. Langages et images du cinéma et de la télévision	
<i>Une définition en négatif</i>	101
<i>Un film historique au présent</i>	105
<i>Les jeux de références</i>	107
<i>Quel rôle pour le cinéma ?</i>	111
 Conclusion	 114
 Sources	 117
 Bibliographie	 124
 Table des matières	 129
 Annexes	

Résumé :

Cette étude est consacrée au film *Une Jeunesse Allemande : 1965-1977 de la bataille des images à la lutte armée* de Jean-Gabriel Périot (2015). Le réalisateur y traite de la Fraction Armée Rouge, organisation terroriste ouest-allemande dont étaient membres Ulrike Meinhof et Andreas Baader. Son choix d'un film intégralement composé d'archives et sans ajout de commentaire nous a amené à étudier le rôle du montage dans l'écriture de l'Histoire et la valorisation des images comme documents. L'absence de voix-off soulève en effet la question du regard porté sur les archives : sont-elles soumises à la nécessaire scénarisation du passé ou président-elles à sa réécriture ? L'originalité du film sur le fond et la forme pose également le problème de sa catégorisation, tant dans le spectre des genres que dans celui des media.

Mots-clefs : *Une jeunesse allemande ; film d'archives ; documentaire de montage ; terrorisme au cinéma ; Fraction Armée Rouge ; Jean-Gabriel Périot ; éthique du montage ; documentaire d'auteur ; cinéma de la mémoire*

This study is dedicated to the film *A German Youth : 1965-1977 from the battle of the images to the armed struggle* directed by Jean-Gabriel Périot (2015). The director addresses the Red Army Faction, a west-german terrorist organization of which Ulrike Meinhof and Andreas Baader were members. His choice of a film composed entirely of archives and without any commentary has led us to study the role of the editing in the writing of History and in the valorization of images as documents. The absence of a voice-over raises the issue of the perception of archives : are they subject to the unavoidable script-writing of the past or do they govern its rewriting? The originality of both form and content raises the problem of its categorization in the ranges of film genres and media.

Subject terms: *A German Youth; archive movie; documentary footage; depiction of terrorism in cinema; Red Army Faction; Jean-Gabriel Périot; editing ethics; auteur documentary; memories film*