La loi et l'ordre dans les films criminels en République fédérale d'Allemagne entre 1949 et 1990

Juliette Le Baron

▶ **To cite this version:**

Juliette Le Baron. La loi et l'ordre dans les films criminels en République fédérale d'Allemagne entre 1949 et 1990. Histoire. 2015. dumas-01254783

HAL Id: dumas-01254783

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254783

Submitted on 12 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

CENTRE D'HISTOIRE SOCIALE DU XXE SIÈCLE

MASTER HISTOIRE DES SOCIÉTÉS OCCIDENTALES CONTEMPORAINES

Mémoire de Master 2 recherche

La loi et l'ordre dans les films criminels en République fédérale d'Allemagne entre 1949 et 1990

Présenté par :
Juliette LE BARON

Sous la supervision de :
Pascal ORY

Session d'automne 2015

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

CHS
XX^e siècle

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements à ceux qui ont rendu ce travail possible. La collecte et le traitement informatique des données ont pu être réalisés grâce à l'aide de Julien Alérini, Stéphane Lamassé et Alain Dallo. Ils m'ont notamment permis l'accès au logiciel Clio XML et guidée dans son utilisation.

Une aide à la mobilité m'a été accordée par le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA), ce qui a financé un séjour aux Archives du film de Berlin. Je remercie Carola Okrug, David Parrett et Roland Foitzik, qui ont fait preuve de beaucoup de gentillesse et de prévenance lors de ce séjour.

Toute ma reconnaissance va à Pascal Ory pour sa présence et ses précieux conseils. La grande ouverture d'esprit dont il fait preuve en histoire culturelle est une inspiration.

Je remercie très chaleureusement Christelle El Sabahy et Brigitte Le Baron pour leur relecture et leurs remarques pertinentes. Ma gratitude va également à Leïla Njee pour son apport critique et sa patience. Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement Kalle Kappner pour son soutien sans faille pendant les mois passés à l'élaboration de ce travail.

Les cartes ont été réalisées avec le logiciel Philcarto. http://philcarto.free.fr.

Sommaire

Introduction

I 1949–1990 : le film criminel dans la production ouest-allemande

1 Le marché du film policier et son évolution
2 Les films criminels ouest-allemands et leurs créateurs : quelques éléments

II 1949–1969 : un monde de l'ordre

3 Les intrigues : crime et légèreté
4 L'enquêteur-policier comme personnage central
5 L'ordre à travers les communautés
6 Gestion de l'espace : l'ordre figuré dans l'espace du film criminel

III 1969–1990 : un monde du désordre

7 Les intrigues des films criminels entre 1969 et 1990 : vers plus de nuance
8 De l'enquêteur-policier à l'enquêteur-sujet
9 La société d'un monde du désordre
10 Espace, mouvement et désordre

Conclusion

Annexes

A Liste des films analysés par ordre chronologique
B Données et statistiques
C Liste des films criminels recensés

Table des matières

Introduction

Kriminalfilme stoßen (nicht immer, aber) immer wieder ein Loch in die gewohnte Ordnung der Dinge. Sie provozieren, die Welt anders zu sehen : abzuweichen vom gewöhnlichen Denken, Freiräume der Fantasie zu antizipieren. [1]

— Nobert Grob

Comme l'écrit Norbert Grob, les films criminels sont des révélateurs de l'ordre habituel des choses, ainsi que de ses failles ; des fantasmes criminels et de la pensée dominante. Ce sont donc des objets d'un grand intérêt pour l'historien : ils permettent de dégager des représentations de la société sous l'angle du Bien et du Mal, qui s'affrontent dans ces films. En Allemagne, d'où Norbert Grob est originaire, le combat du Bien et du Mal a été représenté au cinéma depuis ses débuts, et les films allemands les plus connus sont ceux qui, dans les années 1920 et 1930, se sont emparés de cette thématique. Mais après l'expérience bouleversante du Mal pendant la Seconde guerre mondiale, on peut s'attendre à un changement dans les représentations du film criminel. Le présent travail se propose d'explorer certaines de ces représentations dans les films criminels en Allemagne de l'Ouest.

Film policier, film criminel

Évoquer les films criminels signifie évoquer un genre cinématographique particulier. Les études sur les différents genres sont assez répandues mais celles sur le concept de genre le sont moins. On peut se référer au livre de Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*. Elle y définit le genre ainsi : il est une « catégorie empirique servant à nommer, distinguer et classer les œuvres, et censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles » [2]. C'est une thématique qui est à considérer aussi bien du côté de la production que de celui de la réception, car le genre peut être un élément marketing et créer un horizon d'attente

1. Ce qu'on pourrait traduire par : « Les films policiers portent à chaque fois (mais pas toujours) un coup à l'ordre habituel des choses. Ils nous poussent à voir le monde autrement : à nous départir de la pensée commune et à faire de la place à l'imagination. » GROB, NORBERT, *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. St. Augustin: Gardez !, 2002, Filmstudien Band 20. Toutes les traductions sont de l'auteur.
2. MOINE, RAPHAËLLE, *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 10.

chez les spectateurs — notion empruntée à la théorie littéraire [3]. Les genres sont également des catégories qui évoluent dans le temps et sont en constante négociation.

Le genre criminel, comme la plupart des autres genres, se laisse difficilement définir. Pour y parvenir, on peut remarquer un premier élément intéressant venu du langage : si la terminologie française classique (*film policier*) met l'accent sur le rôle des policiers, les terminologies anglaise et allemande mettent l'accent sur le crime ; *crime films* ou *criminal films* en anglais, *Kriminalfilm* en allemand [4]. Cette remarque permet de mettre au jour la caractéristique principale du genre étudié : un film criminel est un film dont le sujet principal est un crime ou une série de crimes. Les analystes du genre divisent les films criminels en plusieurs catégories. L'un des critères de cette division est le type de personnage mis en avant : le film policier (*Polizeifilm*) adopte le point de vue de policiers ; le film de détective (*Detektivfilm*) adopte celui de détectives privés, voire de citoyens ordinaires dont ce n'est pas le métier ; le film de gangsters (*Gangsterfilm*) adopte celui des criminels. Il est donc plus logique d'utiliser l'expression « film criminel » que « film policier » pour désigner l'ensemble des films mettant en scène des crimes. Les sous-genres peuvent également être distingués par la forme de l'intrigue : par exemple, on parle de film à énigme (*Rätselfilm*) pour désigner un film dont le sujet est la résolution d'un crime. L'effet recherché ou produit est un autre critère de distinction : le thriller est un sous-genre du film criminel dont la particularité est de provoquer chez le spectateur un frisson de peur — le frisson se dit *thrill* en anglais. Dans sa synthèse sur le film criminel, Knut Hickethier distingue plusieurs autres sous-genres : le film de procès (*Gerichtsfilm*), le film de prison (*Gefängnisfilm*), le film d'espionnage, le film noir, ainsi que des formes plus diverses comme la comédie policière (ou criminelle), le film criminel régional, le film criminel pour enfants, et le film criminel historique [5]. Si l'existence de ces nombreux sous-genres pose la question de la cohérence globale du genre, la présence constante du crime permet de la résoudre. Une encyclopédie du cinéma allemande définit le film criminel tout simplement en écrivant qu'ils sont « des films dans lesquels un crime joue un rôle essentiel » (« Filme, in denen ein Verbrechen eine wesentliche Rolle spielt » [6]).

Le type de crime présent dans les films est un enjeu de définition supplémentaire. Il est possible de définir le film criminel de manière restreinte en incluant seulement les films qui mettent en scène des meurtres. Mais de multiples variations sur ce thème rendent les frontières de cette définition floues : où positionner, par exemple, les films qui montrent la préparation d'un meurtre qui n'est jamais commis ? Le film criminel accepte une définition plus large en

3. Raphaëlle Moine cite l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

4. L'allemand a également un équivalent du mot « polar » : *Krimi*, dont la terminaison en « i » est la même que celle qui permet de former des surnoms affectueux.

5. HICKETHIER, KNUT, SCHUMANN, KATJA et KOEBNER, THOMAS (éd.), *Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, 2005, Filmgenres herausgegeben von Thomas Koebner.

6. BAWDEN, LIZ-ANNE et TICHY, WOLFRAM (éd.), *Buchers Enzyklopädie des Films*. Luzern ; Frankfurt am Main: C. J. Bucher, 1977.

prenant en compte d'autres crimes que les meurtres : viols, violences physiques ou psychiques, vols. Pour autant, tous les crimes ne sont pas objets de films criminels : il semblerait contre-intuitif de placer un film traitant d'un crime contre l'humanité ou d'un crime de guerre dans le genre criminel. Deux éléments peuvent expliquer cette réticence : d'une part, n'est criminel que ce qui est jugé comme tel par une société donnée. Le crime est donc une catégorie qui varie au cours du temps lorsque les valeurs d'une société changent. Lorsque les premiers romans policiers sont apparus, à la fin du XIX^{e} siècle, le concept de crime de guerre, par exemple, n'avait pas encore été inventé. D'autre part, la définition du film criminel n'est pas uniquement liée au crime qu'il met en scène mais également à la manière dont il le met en scène [7]. Pour sortir de cette contradiction, Olivier Philippe parle de films centrés sur un « acte délictueux » et fait le choix de remplacer l'allusion au crime par l'allusion au délit [8]. La définition juridique du crime intervient donc dans la caractérisation du genre criminel : certaines transgressions de la loi sont présentes et d'autres non.

Ainsi, dans un film criminel, le crime est au centre et le reste évolue autour de lui. C'est l'acte délictueux qui assemble les personnages et les occupe : les policiers, détectives, ou enquêteurs veulent en trouver le ou les coupables, les criminels veulent le cacher et échapper à la sanction. Dans le cas des crimes qui ne sont pas encore commis, les criminels le planifient et les victimes potentielles cherchent parfois à s'en protéger. Dans les films qui traitent d'un procès, c'est la culpabilité de l'accusé qui est en jeu et donc la résolution d'une énigme. Dans tous ces cas, il existe un enjeu du crime, tournant autour de la dissimulation ou de la résolution, une tension, une direction dans laquelle l'intrigue va. Cette tension, élément de suspense (*Spannung*), est une des caractéristiques du film criminel. Le crime, ses causes et/ou ses conséquences en sont l'objet. C'est la présence d'une telle tension reliée à celle d'un acte délictueux qui positionne un film dans le genre criminel.

Le paradoxe du film criminel

Les films criminels sont des objets singuliers : d'une part, ce sont des produits culturels dont les débuts sont contemporains de ceux du cinéma lui-même ; ils sont créés, distribués et regardés, ont des producteurs, des médiateurs et un public. Ils sont donc largement acceptés, voire même assez demandés, si on se penche sur la production. Mais d'autre part, ils mettent en scène des crimes et des criminels, c'est-à-dire des personnages et des actes contraires aux normes dominantes dans la société qui produit et reçoit ces films. Les personnages principaux

7. Raphaëlle Moine explique bien que tous les films mettant en scène un crime ne sont pas des films criminels. MOINE, *op. cit.*.

8. PHILIPPE, OLIVIER, *Le film policier français contemporain*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996, 7e Art, p. 16.

peuvent être cruels, violents, amoraux et simultanément donnés à voir dans les cinémas. La société produit-elle des œuvres criminelles pour effectuer une sorte de catharsis ? Quelle qu'en soit la raison, qui est peut-être à chercher dans la psychologie humaine, la société fabrique donc de manière consciente des œuvres qui sapent ses fondements moraux — du moins en apparence : car ces atteintes à la morale montrent aussi, en creux, la morale. Les films criminels nous renseignent sur les manières dont la société se représente le hors-la-loi et la loi, le crime et son châtiment. Olivier Philippe part du même constat en expliquant que la « transgression de la norme sociale fonde le film policier et la mise en représentation de l'anormalité permet de définir à contrario la normalité sociale dominante » [9]. Ainsi, l'étude des films criminels permet de dégager des représentations sociales de normes et valeurs, qu'on suppose venir de la société qui les produit, et des atteintes à ces normes et valeurs.

Parmi ces valeurs mises en lumière par l'étude des films criminels, la notion d'ordre se détache. L'ordre et la loi sont fondamentaux en Allemagne de l'Ouest : l'ordre a une origine ancienne, comme l'explique Thomas Lindenberger dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Mémoires allemandes* intitulé « Le calme et l'ordre ». Il peut être défini comme l'état de la société dans lequel les normes morales qui régulent les actions des individus sont respectées. Une des définitions données par le dictionnaire *Larousse* est : « respect des lois et des règlements qui maintiennent la stabilité d'un groupe ». L'ordre est donc une composante de la bonne marche d'une société. Par extension, c'est l'état où la sécurité des personnes est assurée, et il se rattache en cela à la sécurité. Historiquement, c'est le souverain qui devait maintenir l'ordre permettant l'enrichissement collectif ; progressivement, cela devint le travail de la police. Lindenberger cite une maxime allemande qui montre l'importance de cette notion dans la mémoire collective : « L'ordre est la moitié de la vie » (« Ordnung ist das halbe Leben »). Il réalise une étude du mythe de l'ordre et le caractérise ainsi :

> L'ordre (public) au sens où il nous intéresse ici, est un dispositif stratégique entre les mains des gouvernants. Il structure l'espace public en arènes aux pratiques spécifiques (usines, marché, maison et cour, rue, parlement et édifice de toutes natures) et les relie de manière à leur permettre de fonctionner comme moyens de reproduction d'une finalité qui leur est extérieure. Contre les clichés folkloriques faisant des Allemands des fanatiques de l'ordre, aimant l'ordre pour l'ordre, cette valeur d'usage de l'ordre doit être soulignée : que l'ordre soit instauré temporairement ou qu'il soit éternel, voire divin, on peut toujours définir une finalité historique concrète au service de laquelle l'ordre est établi ou maintenu. Depuis la réunion sportive, en passant par la corporation d'artisans, jusqu'au grand tout d'une monarchie de droit divin, à une communauté du peuple nazie, à un « État des ouvriers et des paysans » ou à un régime plus ou moins bourgeois avec ses objectifs libéraux et ses idéaux de droits de l'homme, l'ordre est toujours un moyen pour parvenir à une fin, et elle

9. PHILIPPE, *op. cit.*, p. 16.

peut à chaque fois être désignée concrètement. L'ordre a un sens. [10]

L'ordre a donc une utilité, celle de maintenir un groupe d'individus ensemble pacifiquement pour que des échanges puissent se produire. C'est un enjeu politique, et les factions qui s'opposent prétendent mieux pouvoir assurer l'ordre que les autres. Sous le nazisme, le vieux slogan « calme et ordre » est utilisé. Après 1945, il est discrédité, mais le nouveau slogan de la jeune République fédérale lui ressemble assez fortement, puisqu'il prône « la loi et l'ordre » (« Gesetz und Ordnung »). Dans le domaine économique, l'ordre a également une place importante : le célèbre ministre de l'Économie Ludwig Erhard s'inspire de la théorie de l'ordo-libéralisme pour mener sa politique. Dans les années 1960, l'ordre est fortement remis en cause : les interrogations portent sur l'ordre en place, sur son origine, son but, etc. La loi est censée correspondre à l'ordre et le défendre, c'est-à-dire que celui qui respecte la loi respecte l'ordre et que celui qui va contre la loi trouble l'ordre ; pour autant, ces deux notions ne se recouvrent pas dans tous les cas.

Les films criminels comme productions culturelles sont des lieux de négociation des valeurs : en représentant l'opposition de l'ordre au désordre, ils figurent les différents états dans lesquels peut se trouver une société, et les difficultés auxquelles elle peut se trouver confrontée. Avec la résolution de l'intrigue, ils proposent une solution au problème posé, sur laquelle les spectateurs sont laissés juges. C'est ce qui donne au film policier une dimension politique selon Olivier Philippe : « Le film policier serait un film sur l'ordre et le désordre sociopolitique » [11]. De plus, les films criminels véhiculent des normes et des valeurs qui peuvent être intériorisées par les spectateurs et participer à la construction d'un contrôle social [12]. En effet, l'ordre étant souvent rétabli à la fin des films, adhérer inconsciemment aux normes peut conduire à adopter les conduites conformes aux règles prescrites et aux modèles établis. De plus, les films montrés au cinéma sont ceux qui sont jugés assez peu subversifs pour ne pas renverser l'ordre social établi, car des entrepreneurs de morale peuvent empêcher la projection de certaines œuvres. Il est donc intéressant de se demander quelles représentations de la loi et de l'ordre les films criminels ouest-allemands véhiculent, et comment ces représentations ont évolué entre la création de la République fédérale, en 1949, et la réunification des deux Allemagnes, en 1990.

10. FRAN¸COIS, ETIENNE et SCHULZE, HAGEN, *Mémoires allemandes*. Editions Gallimard édition. Paris, 2007, p. 272.

11. PHILIPPE, *op. cit.*, p. 18.

12. La question de la réception est fondamentale au sein de la recherche récente en histoire culturelle : savoir si les spectateurs de l'époque adhéraient ou non aux résolutions proposées par les films criminels aiderait à mieux appréhender ces objets de même que l'histoire sociale et culturelle de l'époque. Dans le temps imparti, il a été choisi de se concentrer sur les films eux-mêmes et les représentations qu'ils véhiculent.

Intérêt du film criminel allemand et positionnement bibliographique

Le cinéma ouest-allemand développé entre 1949 et 1990 s'appuie sur la tradition cinématographique héritée des années précédentes. D'une part, de nombreux cinéastes actifs dans les premières années de la République fédérale allemande ont commencé à travaillé plusieurs années plus tôt. D'autre part, les cinéastes sont très souvent des cinéphiles et s'inspirent, consciemment ou inconsciemment, d'œuvres antérieures. Dans le genre criminel mondial, certains des titres les plus connus viennent d'Allemagne, et tout spécialement du cinéma de Weimar. Des auteurs, comme Eric Dufour, vont même jusqu'à postuler que le mal, défini comme la pensée de la négativité, de la corruption, de la pathologie, de l'écart, est une « préoccupation systématique » du cinéma allemand [13]. Dans son livre, il est donc souvent amené à examiner le genre criminel, spécialisé dans la représentation du mal. Le cinéma ouest-allemand est donc susceptible de fournir un terrain passionnant pour l'étude des représentations de l'ordre et du désordre.

L'étude des films criminels permet d'aborder la production cinématographique ouest-allemande sous un certain angle, et croise de grandes tendances de ce cinéma : la reprise de l'activité dans les années 1950, la production foisonnante des années 1960, la vague d'adaptations de romans d'Edgar Wallace dans cette même décennie, le Jeune cinéma allemand, suivi par le Nouveau cinéma allemand, les classes creuses des années 1980, la concurrence avec la télévision, etc. Le genre criminel est en effet un genre très populaire, qu'on pourrait étudier comme un phénomène de masse en Allemagne de l'Ouest : en histoire culturelle, les phénomènes de masse sont des objets privilégiés, car une attention particulière est portée à la représentativité [14]. Les films criminels dénotent un état des techniques de production cinématographiques, comme un état de la diffusion et de la popularisation.

Le cinéma allemand a suscité beaucoup d'écrits. Dès 1947 avec la version anglaise de *De Caligari à Hitler* de Siegfried Kracauer [15], les analystes ont cherché à voir dans le cinéma allemand des reflets de la société : le cinéma exprimerait la vision du monde d'une partie de la société. Cette « théorie du reflet » a été contredite, mais elle a au moins une part de vérité. Comme l'exprime Yann Darré : « D'un autre côté, indéniablement, les créateurs et parmi eux les cinéastes ne sont pas en dehors de la société et, partant, ils expriment quelque chose de la mentalité de leur temps. Le problème est évidemment de savoir quoi [...] » [16]. La bibliographie

13. DUFOUR, ÉRIC, *Le mal dans le cinéma allemand*. Paris: Armand Colin, 2014, Cinéma/arts visuels.
14. ORY, PASCAL, *L'histoire culturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
15. KRACAUER, SIEGFRIED et LEVENSON, CLAUDE B, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris: Flammarion, 1987.
16. DARRÉ, YANN, Esquisse d'une sociologie du cinéma. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162 2006 N° 1.

sur le cinéma allemand est très empreinte de périodisations qui ne correspondent pas forcément à la chronologie de l'histoire politique ou sociale : le cinéma de Weimar, le cinéma nazi, les *Heimatfilme*, les adaptations d'Edgar Wallace, le Nouveau cinéma allemand et le Jeune cinéma allemand. Il semble que les chercheurs se soient surtout intéressés aux phénomènes anormaux, saillants, aux mouvements, sans vouloir se lancer dans une histoire de long terme. Les années 1980, notamment, sont très peu traitées, et dépréciées par les spécialistes, qui affirment que rien de signifiant n'a été réalisé à cette période. Toutefois, certains auteurs ont produit des histoires sur le temps long : Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinzler, par exemple, ont rédigé un ouvrage devenu incontournable sur le cinéma en République fédérale allemande [17]. En langue anglaise, la synthèse de Sabine Hake s'est imposée comme une référence [18] ; en langue française, Roland Schneider a écrit une *Histoire du cinéma allemand* [19], préfacée par le cinéaste Volker Schlöndorff, qui n'échappe pas non plus aux jugements esthétiques mais est la seule sur son sujet. Ces synthèses ont tendance à laisser de côté certaines périodes en prétextant le manque d'intérêt du cinéma de divertissement. La position de l'histoire culturelle est au contraire de supposer que toutes les productions artistiques, quelles qu'elles soient, sont révélatrices et peuvent nous renseigner sur la société qui les produit. L'une des motivations de ce travail est de renouveler l'étude du cinéma allemand en dépassant cette approche par « moments forts » pour s'intéresser aux phénomènes dans la durée, à travers l'étude du genre criminel sur une période de quarante années.

Les analyses du cinéma criminel ont été surtout nourries par l'histoire du cinéma : ses différents sous-genres, notamment le film de gangster, le film noir et le thriller, ont fait l'objet de nombreuses études. Ces analyses sont souvent internationales, et l'état de la production fait qu'une place prépondérante est accordée aux réalisations américaines. Le cinéma criminel allemand est donc relativement peu représenté et ne l'est qu'à travers ses noms célèbres : Fritz Lang, Robert Wiene et Friedrich Wilhelm Murnau pour le cinéma de Weimar ; Rainer Werner Fassbinder et Wim Wenders pour le Jeune cinéma allemand. Ces analyses offrent cependant des clés pour comprendre le genre. Les chercheurs allemands ont écrit d'intéressants ouvrages sur ces thématiques : Georg Seeßlen, par exemple, s'est intéressé à plusieurs sous-genres et à leur rattachement à la grande ville [20]. Norbert Grob a également étudié plus particulièrement le cinéma criminel allemand dans un de ses essais [21]. Cependant, une étude du cinéma criminel allemand sur une période longue et intégrant une étude de la production n'a pas été réalisée.

17. PFLAUM, HANS GÜNTHER et PRINZLER, HANS HELMUT, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. Erweiterte Neuausgabe édition. München: Hanser, 1992.
18. HAKE, SABINE, *German National Cinema*. 2e édition. London ; New York: Routledge, 2008, National cinemas.
19. SCHNEIDER, ROLAND, *Histoire du cinéma allemand*. Paris: Editions du Cerf, 1990, 7e art 89.
20. SEESSLEN, GEORG, *Copland: Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*. Marburg: Schüren, 1999, Grundlagen des populären Films.
21. GROB, *op. cit.*

En France, les études tendent à montrer que le genre policier est assez politique : c'est la thèse que défendent par exemple Marion Poirson-Dechonne [22] et Olivier Philippe [23].

Cette dimension nationale fait l'objet de débat : le cinéma est depuis ses débuts un objet international, et les contacts entre les pays sont nombreux et divers. Ils peuvent concerner des individus qui tournent dans des pays étrangers tout comme des films distribués dans le monde. Seuls les pays culturellement fermés n'ont pas d'échanges cinématographiques, comme c'est le cas de l'Allemagne nazie, qui favorise uniquement la production allemande (ou plus exactement « aryenne ») et interdit la projection de films américains, par exemple. S'arrêter aux frontières politiques d'un pays ne doit donc pas faire oublier que les frontières cinématographiques sont bien plus floues. La même difficulté est rencontrée lorsqu'on s'intéresse à tous les produits culturels. Thomas Bergfelder cite par exemple quelques phrases de Kracauer sur les romans policiers, extraites de *Der Detektivroman. Ein philosophischer Traktat, 1922-1925*, qui expliquent que, bien que la structure et les thèmes principaux du genre policier ne contiennent pas de spécificité nationale, on peut remarquer des nuances et des tons différents selon les pays [24]. Si les thèses de Kracauer sur la préfiguration du nazisme dans le cinéma de Weimar sont contredites, les différentes études sur les cinémas français, américain, anglais, allemand, canadien, suisse, etc. prouvent que son avis sur les nuances nationales est partagé. On peut en effet supposer que des facteurs politiques, sociaux, culturels et économiques en Allemagne de l'Ouest influencent la représentation de normes et de valeurs à l'écran.

Présentation des sources

Pour analyser les représentations de la loi et de l'ordre dans les films criminels, les sources principales sont constituées des films eux-mêmes. Les films allemands se trouvent dans différents fonds d'archives ainsi que, pour certains, en édition VHS ou DVD dans le commerce. Les deux fonds principaux sont au Bundesarchiv für Film (Archives fédérales du film), à Berlin, et au Deutsches Filminstitut (DFI, l'Institut du film allemand), à Francfort sur le Main. Il n'existe pas en Allemagne d'équivalent du Centre National du Cinéma qui répertorie les sorties de films et le nombre d'entrées. Il n'existe pas non plus de fonds consacré aux films criminels. Pour

22. POIRSON-DECHONNE, MARION, « Polar français au cinéma (1961–2011) : Une esthétique au service d'un engagement politique ». *Mouvements*, vol. 67 2011 N° 3.

23. PHILIPPE, *op. cit.*

24. « The international currency enjoyed by the detective novel is related both to the internationalism of its representation of society, and to an absence of national specificity in the genre's structure and principal themes — an absence that is reflected in the uniformity of the detective novel in different national contexts. There is, however, a national specificity in the detective novel's differing shades and tones, and it is certainly no coincidence that it is the highly civilized Anglo-Saxons who have identified the genre's very type and produced its clearest models. » BERGFELDER, TIM, CARTER, ERICA et GÖKTÜRK, DENIZ, *The German Cinema Book*. London: BFI Publications, 2002, p. 39.

connaître l'ensemble des films criminels produits en Allemagne de l'Ouest, il faut passer par des recensions générales du cinéma allemand ou ouest-allemand et en extraire les films qui correspondent à la définition du genre choisie. Pour cela, il est possible d'utiliser les deux ouvrages de Richard C. Helt, qui offrent une recension de tous les films d'Allemagne de l'Ouest, et de déduire à partir du court résumé si le film en question est un film policier ou non [25]. Dans le présent travail, ces informations ont été complétées lors de diverses lectures, qui parfois apportèrent un titre jusque là inconnu, et grâce au site www.filmportal.de, initiative du Deutsches Filminstitut, qui regroupe un grand nombre de données sur le cinéma allemand [26].

En tout, 154 films criminels peuvent être comptabilisés entre 1948 et 1990, trop pour pouvoir tous les analyser dans le temps imparti. Pour contourner ce problème, la méthode de l'échantillonnage a été utilisée. Un corpus de 24 films a été constitué selon deux méthodes : la moitié sont des films particuliers de par leur grand nombre d'entrées, leur signature ou leur position dans la chronologie ; l'autre moitié a été sélectionnée au hasard, pour tenter d'éviter les biais introduits par la sélection arbitraire de la première moitié. De plus, le fait d'utiliser les ressources du Bundesarchiv für Film de Berlin a également obligé à déterminer, parmi les films tirés au hasard, lesquels étaient présents dans ce fonds [27]. L'échantillon vise donc la représentativité mais contient certains biais, puisque tous les films tirés au hasard ne se trouvent pas dans ce fonds. Néanmoins, la répartition assez équitable des films sur la période laisse penser que les résultats de l'échantillon peuvent être considérés comme assez représentatifs.

Pour traiter des représentations de la loi et de l'ordre dans les films criminels, il est apparu judicieux de commencer par exposer le contexte de leur réalisation. La première partie permet

25. HELT, RICHARD C. et HELT, MARIE E., *West German Cinema, 1985-1990 : A Reference Handbook*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1992 et HELT, RICHARD C. et HELT, MARIE E., *West German Cinema since 1945 : A Reference Handbook*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1987. Les films sont triés par ordre alphabétique de titre. Pour chacun sont recensés les principales informations de réalisation, les noms des acteurs principaux, et un résumé est proposé. Malheureusement, les informations sont parfois parcellaires et le résumé peut se limiter à une phrase, renseignant davantage sur l'impression laissée par le film sur les auteurs que sur le film lui-même. Ainsi, la liste des films, qui avait été faite courant 2013, a été enrichie au fil des recherches de nouveaux titres.

26. `www.filmportal.de` est une véritable base de données sur le cinéma allemand et propose des informations sur les films, les sociétés de productions et les individus engagés. Noms, dates, filmographies, résumés, biographies, mais aussi photos, affiches d'époque et extraits de scripts sont visibles. Le site étant en construction, toutes les données ne sont pas en ligne mais y sont mises progressivement. De ce fait, certaines fiches ne contiennent que peu d'informations.

27. A la différence de la situation est-allemande, il n'exista pas en Allemagne de l'Ouest d'archives nationales organisées pendant de longues années. Les activités de collection et de conservation étaient régionales et non coordonnées. Un accord de décembre 1978 définit la collaboration entre les trois plus grands fonds d'archives de République fédérale : les archives fédérales de Coblence, la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlin-Ouest et l'Institut du Film de Francfort et Wiesbaden. Les archives fédérales se concentrèrent alors sur le travail archivistique classique, c'est-à-dire la collection, mise en sécurité, restauration etc., tandis que le matériel secondaire était rassemblé par les deux autres institutions. Depuis la Réunification et la reprise des archives de la République Démocratique allemande, les archives fédérales ont été réorganisées et le siège des Archives du Film est désormais Berlin. Une mise au point est proposée par Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinlzer dans *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, op.cit.

un éclairage sur la production des films criminels en Allemagne de l'Ouest pendant la période. Le cadre politique et économique ainsi que la production cinématographique globale sont évoqués dans le Chapitre 1, et le Chapitre 2 est consacré à une présentation plus complète des films eux-mêmes et de leurs créateurs. Après cette délimitation du champ d'étude, les deuxième et troisième parties sont consacrées à l'analyse des représentations portées par les films criminels, couvrant respectivement les périodes 1949-1969 et 1969-1990. Les deux périodes sont évoquées de la même façon, par une analyse en quatre chapitres selon les axes Intrigues, Figures, Communautés, Lieux, mais en présentant les éléments spécifiques à chaque période pour éviter les répétitions. Les Chapitres 3, 4, 5 et 6 se penchent sur les intrigues de la période 1949-1969, la figure de l'enquêteur, la présentation des femmes et de la société et les lieux. Les Chapitres 7, 8, 9 et 10 évoquent les nouvelles intrigues, un autre visage de l'enquêteur, les jeunes dans la société et les espaces. En annexes, on trouve une liste détaillée des films analysés avec un résumé, une liste des films criminels du corpus, ainsi qu'une partie statistique.

Première partie

1949–1990 : le film criminel dans la production ouest-allemande

Pour pourvoir comprendre les films criminels en République fédérale allemande, il faut en connaître le contexte de production. Les films présentés ont pu voir le jour dans un cadre légal donné, par des sociétés de production et parfois grâce à des subventions. Ces éléments marquent l'intérêt d'une société — au moins celui des décideurs politiques — à l'égard de son cinéma, et sa volonté de voir naître des films qui ne suivent pas toutes les lois du marché.

Ces films sont les productions d'individus nés à une certaine époque, formés dans un certain contexte, et qui sont en partie déterminés par leurs conditions de vie. Il est donc capital de se pencher sur ces détails pour permettre une meilleure compréhension de leurs réalisations.

Les données recueillies ont été exploitées pour connaître la forme des films criminels, c'est-à-dire les caractéristiques techniques des produits culturels que reçoivent les spectateurs. Les représentations doivent en effet être reliées à la forme des produits qui les véhiculent pour pouvoir en prendre la mesure [28].

28. Voir l'explication de la notion de forme en histoire culturelle par Pascal Ory. ORY, *L'histoire culturelle*, *op. cit.*.

Chapitre 1

Le marché du film policier et son évolution

Les films criminels sont déterminés par un certain contexte de production, à la fois juridique et économique, qu'il faut expliciter pour comprendre. Les fluctuations de la production renseignent sur la réception — ce qui est donné à voir aux spectateurs ouest-allemands — et sur un critère essentiel de choix des producteurs : la situation de la production. Lorsque les Alliés s'avancent sur le territoire allemand à la fin de la Seconde guerre mondiale, ils commencent par interdire toute activité cinématographique. Puis, après la capitulation allemande, les autorités des différentes zones accordent des licences de produire au cas par cas aux cinéastes allemands. Les premières licences sont accordées en zone britannique pour Helmut Käutner und Rolf Thiele, en zone française pour Artur Brauner et en zone américaine pour Josef von Baky [1], des noms qu'on retrouve dans le cinéma criminel. Le processus de dénazification touche relativement peu cet ensemble de professions, alors que toute la production était au service de la propagande nazie quelques années plus tôt. Par exemple, un tribunal berlinois juge Leni Riefenstahl, la réalisatrice du film *Le triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*), « non concernée » par les crimes nazis. Il n'y a pas d'autorité fédérale de contrôle alliée, et les zones ont des politiques cinématographiques différentes. Les Alliés ont tout de même en commun de fonder des sociétés de distribution pour diffuser leurs films. Ils emploient des personnalités du cinéma allemand pour les aider dans la reconstruction de la production : par exemple, Wolfgang Staudte a joué un rôle important. A partir de 1949, la République fédérale commence à harmoniser les règles cinématographiques et la production reprend.

1. EISENSCHITZ, BERNARD et VANOYE, FRANCIS, *Le cinéma allemand*. Paris: Armand Colin, 2008.

1.1 Cadre juridique et règles de subvention

1.1.1 Une apparente grande liberté

Connaître le cadre juridique réglementant l'art en Allemagne de l'Ouest permet de savoir ce que les films pouvaient légalement montrer. En effet, les films criminels, par leur nature, peuvent être enclins à dévoiler des images violentes, de mort, de crime, de sang, etc. Cependant, la législation sur ce point apparaît très libérale. Elle est contenue dans l'article 5 de la Loi fondamentale, adoptée en 1949 :

> **Article 5 - Liberté d'opinion**
>
> (1) Chacun a le droit d'exprimer et de diffuser librement son opinion par la parole, par l'écrit et par l'image, et de s'informer sans entraves aux sources accessibles au public. La liberté de la presse et la liberté d'informer par la radio, la télévision et le cinéma sont garanties. Il n'y a pas de censure.
>
> (2) Ces droits trouvent leurs limites dans les prescriptions des lois générales, dans les dispositions légales sur la protection de la jeunesse et dans le droit au respect de l'honneur personnel. [2]

La liberté théoriquement illimitée accordée par l'alinéa 1 (« Il n'y a pas de censure », en allemand « Eine Zensur findet nicht statt »), est immédiatement limitée par la protection de la jeunesse et de l'honneur des personnes. De plus, toute propagande contre le fondement de la société ouest-allemande, l'ordre libéral et démocratique (« die freiheitliche demokratische Ordnung »), est interdite. En l'absence d'éléments précis quant aux potentielles menaces à cet ordre, les institutions concernées sont laissées juges et ainsi les images autorisées évoluent avec les représentations sociales. Les pouvoirs publics mettent en place un contrôle sur les films après leur production et avant leur diffusion : les films peuvent donc être réalisés mais il reste à déterminer à qui ils peuvent être montrés. En 1954, l'Office de protection de la Constitution (Amt für Verfassungsschutz) crée un comité interministériel chargé d'interdire les films qui porteraient atteinte à la Loi fondamentale ou à l'entente entre les peuples [3]. Le secret entourant cette institution ne permet malheureusement pas de savoir quels films ont été interdits.

1.1.2 Contrôler

Très tôt, les grandes figures économiques du cinéma s'unissent contre ce qu'ils considèrent comme des tentatives par le gouvernement ou l'administration de contrôler la production. Le

2. L'alinéa 3 relatif à la liberté d'enseigner n'a pas été reproduit ici. Une traduction française de la Loi fondamentale est accessible sur le site du Bundestag : https://www.bundestag.de/blob/189762/f0568757877611b2e434039d29a1a822/loi_fondamentale-data.pdf.

3. BERGFELDER, CARTER et GÖKTÜRK, *op. cit.*

résultat de leur union est la Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (autocontrôle volontaire du cinéma, abrégé en FSK), fondée en 1948[4]. Ce modèle est aussi utilisé pour garantir la liberté de la radio et de la télévision. Cette structure porte la marque des États-Unis, dont elle s'inspire : ses fondateurs ont des liens avec l'Amérique, comme Erich Pommer, à ce moment-là *Film Officer* pour le gouvernement militaire américain. Cet ancien grand nom du cinéma de Weimar est aidé par le producteur et réalisateur Curt Oertel ainsi que par le président du syndicat des distributeurs à Wiesbaden, Horst von Hartlieb. Comme l'exigent les Alliés dans une perspective de « rééducation » des Allemands, les films ne doivent pas présenter de tendances nazies, racistes ou militaristes, ni aller contre les « coutumes » (*entsittlich sein*), c'est-à-dire la morale. L'une des missions les plus importantes de la FSK est la protection de la jeunesse : elle doit déterminer l'âge à partir duquel un film est visible. Jusqu'alors, enfants et adolescents pouvaient se rendre à toutes les séances de cinéma. En 1951, une loi de protection de la jeunesse dans l'espace public (*Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit*) définit les catégories d'âge auxquelles les films peuvent être montrés : 12, 16 ou 18 ans. A partir des années 1980, la FSK doit aussi se prononcer sur les films sortant en vidéo, ce qui accroît considérablement son volume de travail. Cette structure différencie le cinéma ouest-allemand de son voisin sous influence soviétique, puisqu'en République démocratique allemande l'État a le contrôle direct sur ce qui est montré ou non. La FSK influe donc sur le public des films criminels en Allemagne de l'Ouest, puisque de nombreuses images violentes sont évitées aux jeunes.

Une autre institution majeure du cinéma en Allemagne de l'Ouest est la Filmbewertungsstelle der Länder der Bundesrepublik Deutschland, fondée en 1951, qui devient la Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) en 1957[5]. Sa fonction principale est d'évaluer (*bewerten*) les films, allemands comme étrangers, qui doivent être projetés en Allemagne de l'Ouest. Elle distingue les meilleurs films en leur attribuant des prédicats, *wertvoll* et *besonders wertvoll*, qu'on pourrait traduire par « de bonne qualité » et « de très bonne qualité ». Ces jugements uniquement positifs donnent aux films ainsi sélectionnés des chances supplémentaires sur le marché. Ces distinctions ne sont cependant pas seulement symboliques : elles permettent aux créateurs des films récompensés de demander des subventions à leur Land ; les films jugés « de très bonne qualité » peuvent recevoir des subventions de la Filmförderungsanstalt de Berlin plus facilement (voir plus bas). La FBW a pour mission de créer des conditions unifiées pour la taxation des films ainsi que de promouvoir le « bon cinéma » : c'est ainsi qu'elle présente ses devoirs, à la fois sociaux et culturels[6]. Le premier film sur lequel elle rend un jugement est *Der Verlo-*

4. Sur les modes de censure en Allemagne de l'Ouest, on peut se reporter à l'article de Martin Loiperdinger, « State Legislation, Censorship and Funding », dans BERGFELDER, CARTER et GÖKTÜRK, *op. cit.*.

5. La FBW présente une histoire et des documents — dont des reproductions d'originaux — sur son site internet à l'adresse suivante : http://www.fbw-filmbewertung.com/.

6. Sur le site, en allemand : « Damit sollten „einheitliche Voraussetzungen für die steuerliche Behandlung von Filmen" bei öffentlichen Filmvorführungen und „zur Förderung des guten Films" geschaffen werden. »

rene, de Peter Lorre, en 1951 : il reçoit le prédicat *wertvoll*. Ces prédicats donnent également une orientation au spectateur dans le monde cinématographique en lui indiquant les meilleurs films. Ces deux institutions, la FSK et la FBW, insistent beaucoup sur leur indépendance vis-à-vis de l'État fédéral allemand, ce qui ne les empêche pas d'être des instances de contrôle sur la production cinématographique ouest-allemande. Les Länder nomment les évaluateurs (*Gutachter*), qui peuvent être des critiques de film, des directeurs de festivals ou d'institutions cinématographiques, des exploitants de salle, des professeurs, etc.

1.1.3 Subventionner

A côté du contrôle de la production, des incitations sont également proposées par le gouvernement. L'efficacité des subventions est discutée, certains affirmant qu'elle ne changea pas le cours de l'histoire cinématographique, d'autres soutenant que l'évolution positive du cinéma allemand dans les années 1970, surnommée parfois le « miracle cinématographique allemand » (*das deutsche Filmwunder*) a eu lieu grâce aux différentes mesures de subvention et aux discussions politiques. Si la chute de la production cinématographique dans les années 1960 met au jour la nécessité de la financer, l'idée d'un soutien à l'industrie cinématographique allemande est visible dès les années 1950.

Au niveau fédéral

L'année 1951 est une année fondatrice pour la gestion du cinéma par le gouvernement fédéral. C'est à cette date que le ministère de l'Économie organise la première édition du Prix du Film allemand (Deutscher Filmpreis), qui distingue les meilleurs résultats, en longs-métrages, courts-métrages et performances artistiques. Les récompenses remises sont souvent accompagnées de primes, versées aux producteurs. Plusieurs films du corpus obtiennent des récompenses : Peter Lorre reçoit en 1952 un prix spécial (*lobende Annerkennung*) pour sa performance à la fois devant et derrière la caméra dans *Der Verlorene*. De nombreux individus récompensés pour d'autres films ont également tourné dans des films criminels. Jan Hendriks, par exemple, remporte le prix du meilleur espoir masculin pour son rôle dans *Sündige Grenze* en 1952, Hans-Martin Majewski le prix de la meilleure musique pour *Weg ohne Umkehr* en 1954, Lil Dagover le prix du meilleur second rôle féminin dans *Königliche Hoheit* cette même année, etc. Le ministère de l'Intérieur, de son côté, propose également dès 1951 de soutenir financièrement les plus grandes réussites cinématographiques, ce qui évolue rapidement vers un programme de subvention (*Kulturelle Filmförderung des Bundesinnenministeriums*).

C'est également en 1951 que voient le jour les premiers projets de soutien à l'industrie cinématographique : le *Spielquotengesetz*, proposition de taxe, est refusé par les exploitants.

Plusieurs autres projets sont proposés dans les années qui suivent[7]. Le ministère de l'Économie rédige enfin la loi de financement du film (*Filmfördergesetz*, abrégée en FFG) en 1967, qui entre en vigueur en 1968. Cette loi crée un système de financement et de redistribution : toutes les structures ayant à voir avec la diffusion du cinéma (les salles, mais aussi plus tard les vidéothèques), et obtenant plus d'un certain montant annuel par la vente de places de cinéma, doivent s'acquitter d'une taxe sur leurs recettes. La loi est considérée comme une taxe sur les places de cinéma. Les montants ainsi obtenus alimentent un fonds duquel sont prélevées les subventions. Les subventions sont de plusieurs ordres : les films qui atteignent un certain nombre de spectateurs peuvent recevoir une aide, le nombre de spectateurs devenant ainsi un enjeu important ; certains projets de films sont également financés par des prêts à taux faible. Les salles de cinéma reçoivent également des aides. La loi crée l'organisme chargé de ce financement, la Filmförderungsanstalt (FFA), qui décide de l'attribution des subventions. Son conseil d'administration (*Verwaltungsrat*) comprend des membres de la politique, de l'industrie du cinéma, des Églises, du journalisme, de la télévision et des syndicats. La loi est amendée plusieurs fois au cours des années suivantes pour s'adapter aux changements dans la production : la loi du 25 juin 1979 stipule que la référence est désormais calculée sur la demande réelle selon le nombre d'entrées. Le producteur obtient donc une responsabilité plus grande. Les rédacteurs de cette loi ont pour but affirmé d'améliorer la qualité du cinéma allemand et sa structure économique. La FFG a bénéficié à plusieurs films criminels à la fin de la période.

En 1974 est adopté un accord-cadre entre l'industrie cinématographique et la télévision, rendu nécessaire par le grand essor de cette dernière. Les chaînes de télévision s'engagent à allouer un certain budget au financement de coproductions avec l'industrie cinématographique et à ne pas diffuser les films ainsi produits sur leur antenne pendant deux ans après leur sortie en salle. Une commission paritaire décide de l'attribution des crédits. Ainsi, les relations entre télévision et cinéma sont loin de se fonder sur une opposition systématique mais elles évoluent vers une coopération. Plusieurs films du corpus sont d'ailleurs des coproductions avec la télévision.

Au niveau régional

La conception ouest-allemande du fédéralisme repose sur un partage des compétences entre l'État fédéral (le Bund) et les Länder. Le cinéma a une position mixte : au niveau fédéral, il est sous l'autorité du ministère de l'Économie, mais sous celle des ministères de la Culture régionaux (*Kultusministerien*). Chaque Land doit prendre les mesures nécessaires pour renforcer son économie et promouvoir sa culture. Les projets régionaux de subvention naissent après les

7. Pour un panorama en allemand des mesures proposées et de leur discussion, voir HOLLSTEIN, KRISTINA, *Filmwirtschaft und Filmförderung in Deutschland und Frankreich: Ein landeskundlicher Vergleich*. Potsdam: Berlin-Brandenburg, 1996.

projets fédéraux, comme pour pallier des insuffisances.

Le Curatoire du jeune cinéma allemand (Kuratorium junger deutscher Film) voit le jour le 1er février 1965 à Wiesbaden grâce à des fonds fédéraux mais le Bund se désengage rapidement et laisse les Länder financer seuls. Le Kuratorium devient en 1970 une structure commune aux Länder. Créé après la publication du manifeste d'Oberhausen en 1962, il doit promouvoir la qualité et les jeunes réalisateurs, et se concentrer surtout sur les débutants. En effet, le manifeste demande à ce que le film reflète la société et à ce que le système de subvention et de patronage par des groupes d'intérêts et des partenaires commerciaux soit remplacé par un financement indépendant, par les artistes eux-mêmes [8]. L'aide du Kuratorium se fait sous forme de prêts à taux nul. Mais les moyens sont assez limités et ne sont augmentés qu'après la Réunification. Pourtant, même avec un budget restreint, il obtient une grande reconnaissance car il permet les débuts de réalisateurs devenus très célèbres par la suite comme Werner Herzog, Alexander Kluge (qui réalise le tout premier film financé par le Kuratorium, *Abschied von gestern*), Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder ou encore Nina Grosse.

Mais après la production, la diffusion est aussi une question centrale pour les cinéastes. Pour accompagner les films ainsi tournés est créé en 1971 le Filmverlag der Autoren, une société de production et de marketing. Elle doit assurer une meilleure distribution des films à petit budget. Parmi ses fondateurs, on retrouve Wim Wenders, Hans W. Geissendörfer, Hark Bohm et Michael Fengler, noms qui reviennent dans le corpus des films criminels. D'autres programmes régionaux de financement voient le jour à la fin des années 1970 et dans les années 1980. Hambourg crée le sien en 1980, de même que la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, suivie par Berlin-Ouest. En 1981, la Bavière crée un programme de financement qui bénéficie surtout aux anciens élèves de la HFF, la prestigieuse école de cinéma de Munich. Dans ces programmes, la plus grande part des subventions va à la production : l'idée est, dans un contexte de recrudescence des discours sur la politique de l'offre, de minimiser le risque pour les producteurs. L'existence d'une loi de financement du cinéma au niveau fédéral n'empêche donc pas les initiatives de subvention au niveau régional, allant en cela dans le sens du devoir de promotion culturelle des Länder.

1.1.4 L'institutionnalisation d'une culture cinématographique

Les observateurs font état d'une culture cinématographique peu institutionnalisée dans les premières années de l'Allemagne de l'Ouest, par opposition avec la situation française. Si la Cinémathèque française est née en 1936, la Kinemathek allemande est ouverte le 1er février 1963 à l'Académie des Arts de Berlin-Ouest. C'est alors une association, Les Amis de la ciné-

8. LEWIS, DEREK et ZITZLSPERGER, ULRIKE, *Historical dictionary of contemporary Germany*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2007.

mathèque allemande (Die Freunde der Deutschen Kinemathek) qui organise des rétrospectives, séminaires, et crée des partenariats avec d'autres institutions culturelles. En 1971 est créée la Fondation de la cinémathèque allemande (Stiftung Deutsche Kinemathek), fondée sur la collection de Gerhard Lamprecht, réalisateur, scénariste et historien du cinéma. Son activité la plus importante est alors l'archivage ; elle organise la section « Rétrospective » de la Berlinale depuis 1977. D'autres archives se trouvent à Coblence et à l'Institut du Film de Wiesbaden (1947), qui déménage ensuite une partie de ses activités à Francfort en 1984. En 1963 est créée une section consacrée au cinéma au musée de Munich, où le Kuratorium junger deutscher Film dépose les copies des films qu'il produit. D'autres initiatives locales voient le jour, comme le Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf, fondé en 1979, qui organise les activités du cinéma communal et le stockage d'archives depuis 1984. C'est donc à partir des années 1960 que la culture cinématographique ouest-allemande prend la forme d'institutions, pour la conservation et l'exploitation du patrimoine filmique allemand.

Des festivals naissant également en République fédérale allemande. Le Festival international du Film de Berlin, dit Berlinale, est fondé en 1951. Les films criminels ouest-allemands n'y occupent cependant pas une grande place. Il y a également des festivals à Mannheim (1952), Oberhausen (1954), Hof (1968). Au fil des années, les festivals se spécialisent : film pour enfant, film documentaire, premier film, film d'animation, etc.

Les cinéastes restant en place après la Seconde guerre mondiale, une éducation filmique technique n'est pas nécessaire dans les première années de la République fédérale. Le contraire se produit en République démocratique : il est obligatoire d'être passé par une des écoles de film du régime pour travailler au studio de la DEFA. En Allemagne de l'Ouest, les autodidactes sont d'abord très nombreux. Puis quelques écoles sont créées mais, dans les années 1970 et 1980, une formation complète n'est possible qu'à Munich et à Berlin. La Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) est fondée en 1965 et ouverte en 1966. Elle connaît quelques années de fragilité au début puis est consolidée dans les années 1970 ; le réalisateur Wolfgang Petersen y a étudié. Presque au même moment, à Munich, naît la Hochschule für Film und Fernsehen (HFF), fondée en 1966 et ouverte en 1967. Les cours sont d'abord répartis dans la ville puis l'école obtient la construction d'un seul grand bâtiment en 1988. Sa proximité avec la société de production Bavaria et la chaîne de télévision bavaroise Bayerischer Rundfunk permet aux diplômés de s'intégrer rapidement au marché du travail. Cette école a accueilli des créateurs de films criminels : Peter F. Bringmann, Hajo Gies, Dominik Graf, Nina Grosse, Nico Hofmann, ou encore Wim Wenders. Les universités créent des cursus d'études cinématographiques et les écoles se développent, surtout après la Réunification.

1.2 La production cinématographique ouest-allemande

Avant la Seconde guerre mondiale, le cinéma allemand était l'un des plus puissants au monde, l'un des plus productifs, et qui s'exportait à l'étranger [9]. Sous le III[e] Reich, il est soumis à une forte censure, débarrassé de tous les individus qui ne répondent pas aux critères nazis et produit beaucoup de films de divertissement. Les dirigeants souhaitent utiliser la puissance évocatrice de ce médium pour influencer les masses. Après la guerre, les puissances alliées occupant le pays démantèlent la Ufa, le studio nazi. Ceci répond autant à l'impératif de décartellisation choisi pendant la conférence de Potsdam qu'au mauvais œil que les Alliés portent sur cette entreprise toute-puissante, un concurrent sérieux pour les studios nationaux. L'industrie du film est reprivatisée, tandis que les productions mondiales, qui avaient été écartées pendant de nombreuses années, affluent sur le marché allemand [10]. Malgré ces bouleversements, la production reprend rapidement.

1.2.1 Évolution de la production globale

Salles et spectateurs

Pour comprendre le cinéma allemand en République fédérale d'Allemagne, comme pour comprendre le cinéma en général, il est important d'en connaître le contexte de production et de réception. Un des éléments fondamentaux est l'équipement cinématographique du territoire — du pays, de la région, de la ville — concerné. Le nombre de salles de cinéma d'un pays fait partie de cet équipement et renseigne sur les possibilités de projection des films. Il a donc une influence à la fois sur la production et la réception des films : sur la production, car un nombre élevé de salles réduit la concurrence entre les producteurs, qui ont en théorie davantage d'options pour faire distribuer leur production, et inversement ; sur la réception, car un nombre élevé de salles donne davantage de choix au spectateur. Autre élément fondamental pour discuter à la fois de la production et de la réception : la fréquentation des salles de cinéma. Mesurée par le nombre de spectateurs par an, elle permet d'appréhender la place du cinéma dans la société. Ces deux éléments méritent d'être étudiés ensemble, notamment car, dans le cas ouest-allemand, leurs évolutions sont similaires, comme le montre la figure 1.1 page 29.

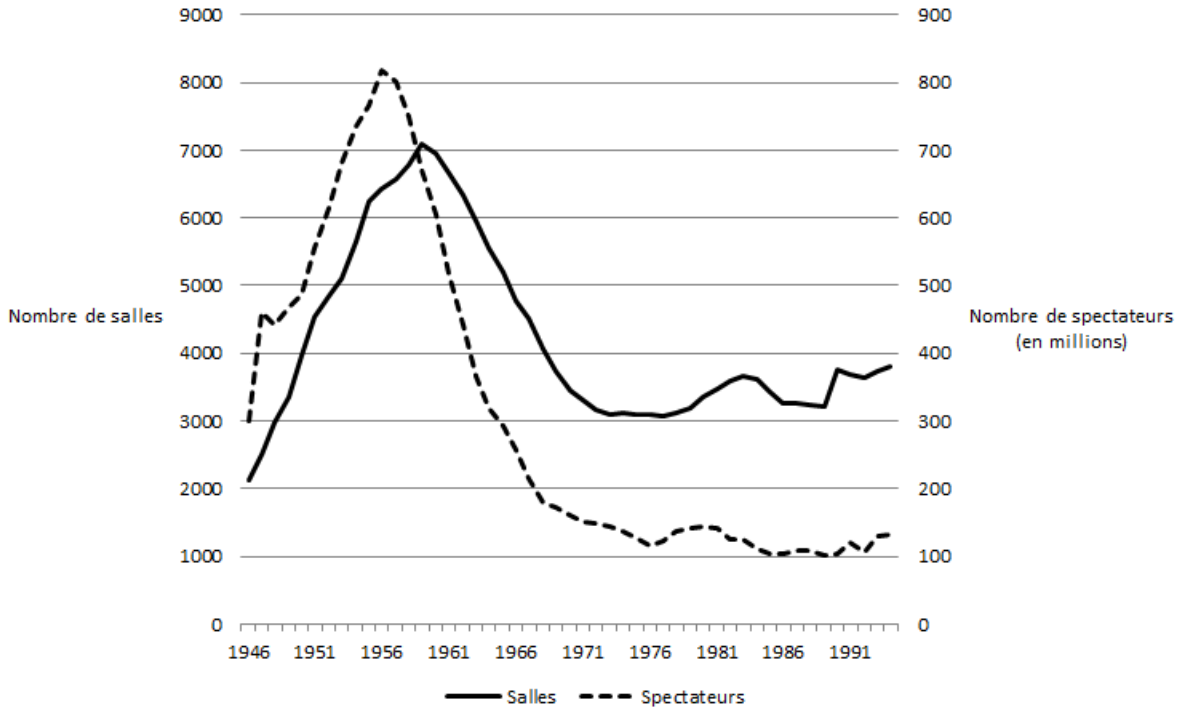
L'évolution du nombre de salles montre trois grandes périodes [11]. La première période est

9. Toutes les histoires du cinéma de Weimar le montrent bien. Pour une lecture plus originale, voir GAUTHIER, CHRISTOPHE, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51-4 2004-10-01 N° 4 : l'auteur montre que les cinéastes et amateurs de cinéma français voyaient le cinéma allemand comme une menace.

10. HOLLSTEIN, *op. cit.*

11. Les chiffres sont extraits de *Chronik des deutschen Films*, de Hans Helmut Prinzler. Ils sont très souvent utilisés par les spécialistes. PRINZLER, HANS HELMUT, *Chronik des deutschen Films: 1895 - 1994*. Stuttgart: Metzler, 1995.

FIGURE 1.1 – Nombre de salles et de spectateurs par an entre 1946 et 1994



une période de croissance forte qui s'étend de l'immédiat après-guerre à 1959, année où ce nombre atteint un pic. La deuxième voit chuter le nombre de salles entre 1959 et 1972. La troisième est une période de relative stabilité entre 1972 et les années 1990. Cette relative stabilité au regard du pic spectaculaire de la fin des années 1950 n'est pas exempte d'évolutions : le nombre de salles stagne entre 1972 et 1978, puis augmente jusqu'à atteindre un pic en 1983, puis diminue jusqu'en 1987, date à laquelle il se stabilise. En effet, le pic de l'année 1990 correspond à l'ajout au nombre de salles existantes des cinémas de la République démocratique allemande avec la Réunification. On remarque que le nombre de salles n'est jamais descendu en-dessous de 3000 et est resté entre 1969 et 1990 toujours compris entre 3000 et 4000. Les salles de cinéma nécessitent en effet des investissements plus coûteux et leur nombre ne peut pas être très volatil. La fréquentation évolue de manière assez similaire : elle connaît une augmentation très forte entre 1952 et 1955, un pic en 1956 avec plus de 818 millions d'entrées, puis chute à nouveau entre 1957 et 1968 avant de décroître moins fortement et de se stabiliser autour de 100 millions d'entrées dans les années 1980. On remarque que la fréquentation comme le nombre de salles ont connu un pic dans les années 1950 et que la chute de la fréquentation a eu lieu plus tôt que celle du nombre de salles : les exploitants ont donc probablement répondu à une demande du public et adapté leur offre à la demande en baisse.

L'attente des spectateurs dans les années 1950 est très forte : en 1956, ils vont en moyenne 14 fois par an au cinéma, contre 3 fois en 1968 et 2 fois depuis la fin des années 1970 (voir la figure 10.1 page 165). Les Allemands de l'Ouest ont donc connu une profonde transformation de leurs pratiques cinématographiques sur la période. Les producteurs ont pu profiter d'un public très présent dans les années 1950 [12] puis ont observé la chute de la fréquentation dans les années 1960 et 1970 ; il faut donc être attentif à d'éventuels changements de stratégies commerciales pouvant avoir des conséquences sur les choix artistiques.

La baisse du nombre de cinémas à la fin des années 1960 a correspondu à une baisse globale du nombre de films et de spectateurs après un pic spectaculaire à la fin des années 1950, sorte d'âge d'or du cinéma en République fédérale. Les années 1960 ont une double image : d'un côté, le cinéma y est très prolifique, car ce sont les années où le « vieux cinéma » est remis en cause, et où naît un nouveau cinéma, plus original et apprécié par la critique. D'un autre côté, il s'y produit une grande crise, le nombre d'entrées chutant de plus de 600 millions en 1960 à 172 millions en 1969, le nombre de films produits diminuant de moitié entre 1960 et 1965. Cause ou conséquence de cette crise, les capacités de production se redirigent vers la télévision [13]. Les producteurs peuvent donc hésiter à produire des films originaux et se concentrer sur des productions dont le succès est plus facilement prévisible — des recettes déjà appliquées par le passé, par exemple. Dans la même idée, les films qui sortent à cette période sont des films ayant passé l'étape de la production et celle de la diffusion, ils remplissent donc certaines conditions et leurs producteurs attendent un certain succès.

Compte tenu de la relative stabilité du nombre de salles de cinéma sur la période, le pic dans les années 1980 est intéressant : l'arrivée chez les particuliers de la cassette vidéo dans les années 1970 et 1980 n'a donc pas concurrencé le cinéma au point de provoquer des fermetures massives de salles. La stabilisation du nombre de salles à partir des années 1970 a fourni aux producteurs des conditions d'investissement moins risquées car moins incertaines — même si investir dans un film comporte toujours une part d'incertitude liée au succès variable des produits culturels. On peut néanmoins se demander si cette stabilisation n'a pas été due à une stratégie de recentrage autour de films, de réalisateurs ou de genres à succès qui ont garanti la survie de certaines salles. Il serait donc intéressant de comparer ces tendances avec les évolutions des différents genres.

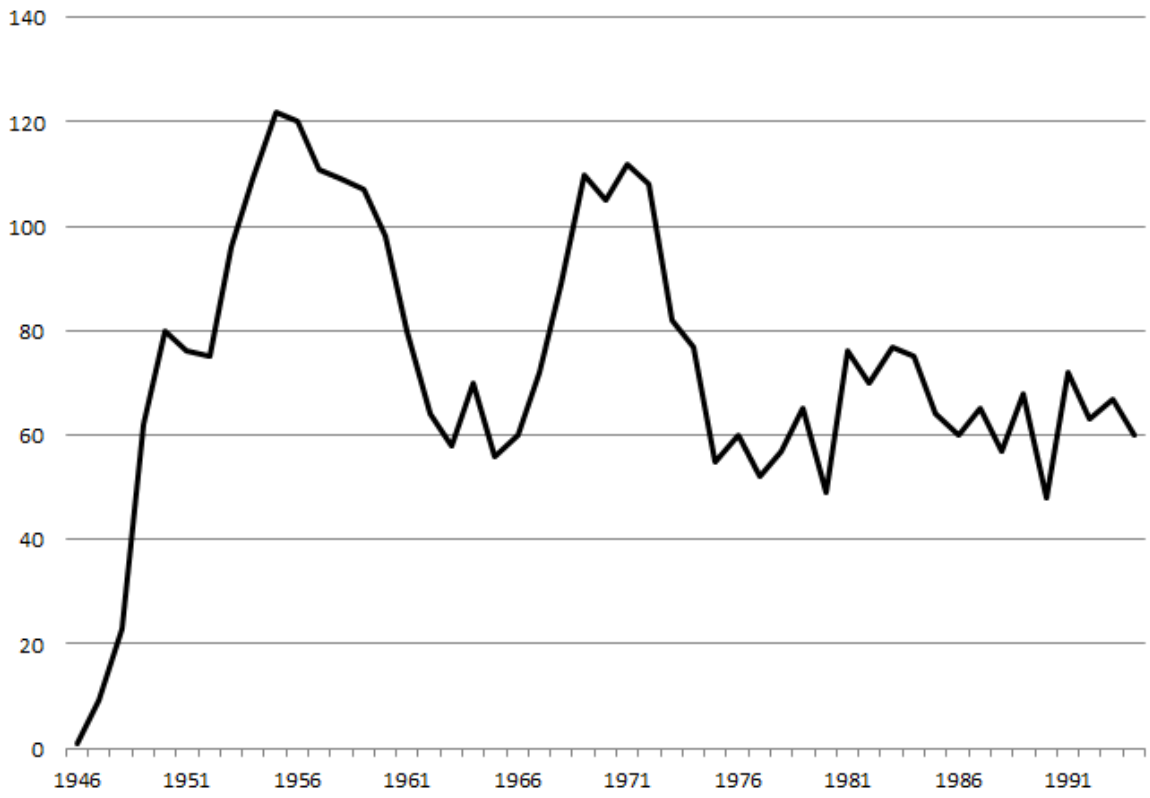
12. Dans les années 1950, un tiers des Allemands de l'Ouest se disent être des spectateurs réguliers. Voir SCHILDT, AXEL, *Moderne Zeiten : Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians, 1995, Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte Band 31.

13. HOLLSTEIN, *op. cit.*

Production cinématographique

D'après les statistiques de Hans Helmut Prinzler, la production de longs-métrages a connu un pic dans les années 1950, comme la fréquentation et le nombre de cinémas ; mais elle ne suit pas ces grandeurs exactement, comme le montre la figure 1.2 :

FIGURE 1.2 – Nombre de longs-métrages produits entre 1946 et 1994



Ce graphique montre que la production de films a connu une chute dans la première moitié des années 1960 avant de remonter pour atteindre un niveau proche des années 1950, puis de redescendre et se stabiliser entre 50 et 70 films par an jusqu'à la fin de la période. On peut remarquer que les niveaux de 1949 et de 1990 sont relativement proches, à respectivement 62 et 48 films. Les explications de ces évolutions sont diverses. On pourrait voir dans l'augmentation du nombre de films à partir du milieu des années 1960 les effets d'une politique de subvention efficace, mais cela n'explique pas la nouvelle chute de la production au début des années 1970. Hans Helmut Prinzler et Hans Günther Pflaum [14] ne pensent pas que cette politique ait été assez ambitieuse pour provoquer des résultats sensibles. Le pic du nombre de longs-métrages a lieu en 1955 et correspond au pic de la fréquentation. Les évolutions du nombre de films semblent

14. PFLAUM et PRINZLER, *op. cit.*

ensuite indépendantes des chiffres de la fréquentation et du nombre de salles vus plus haut.

1.2.2 Répartition géographique

Une étude géographique des salles de cinéma montre qu'elles sont relativement plus nombreuses dans le sud et dans les ville-Länder que dans les autres régions. On peut donc dégager des régions plus « cinématographiques » que d'autres, concentrant les sociétés de production, les salles, et probablement les spectateurs. L'évolution sur la période montre que les situations entre les Länder se sont légèrement homogénéisées : les nombres de places pour mille habitants, par exemple, ont convergé. Des cartes sont présentées en annexe [15].

La réalisation cinématographique a donc pu se faire sous de bons auspices dans les années 1950 et 1960, avant que la production ne chute, avec le nombre de spectateurs et le nombre de salles. Il faut à présent comparer ces évolutions avec celles qui ne touchent que les films criminels.

15. Voir 10.4 page 168 pour l'année 1950, 10.5 pour 1960, 10.6 pour 1970 et 10.7 pour 1980. Les chiffres sont extraits des *Statistiche Jahrbücher*, les rapports statistiques annuels du gouvernement fédéral, accessibles en ligne depuis leur première parution en 1953 à l'adresse suivante : http://www.digizeitschriften.de/dms/toc/?PPN=PPN514402342.

Chapitre 2

Les films criminels ouest-allemands et leurs créateurs : quelques éléments

La constitution d'un corpus de films criminels ouest-allemands et la collecte d'informations à leur sujet permet de faire une analyse statistique pour tenter de répondre à cette question : à quoi ressemble un film criminel typique en République fédérale allemande ?

2.1 Des difficultés dans le corpus

La collecte et l'utilisation de ces données ont rencontré des difficultés qu'il convient de connaître pour discuter de la valeur des résultats. Le corpus de films criminels a été obtenu en croisant diverses recensions pour déterminer à partir du synopsis proposé si le film était un film criminel ou non. Or, au cours des recherches, de nouveaux noms sont apparus. Il est donc très possible que le corpus présenté ici soit incomplet, ce qui implique que les résultats ne soient peut-être pas représentatifs. Les données concernant les films sont extraites du site www.filmportal.de, géré par le Deutsches Filminstitut, qui met régulièrement à jour ses informations. Il se peut donc qu'entre la dernière extraction (le 26 mai 2015) et la constitution des statistiques, certaines informations manquantes aient été ajoutées. Il est également à noter que le site propose des fiches pour tous les noms trouvés lors des recherches, mais que ces fiches sont inégalement complètes. Ainsi, la fiche de *Das Geheimnis des Hohen Falken* ne contient que peu de noms, dont trois noms d'acteurs seulement, alors que cinq voire six acteurs principaux devraient être présentés. Généralement, les films plus anciens ont davantage de chances de ne pas avoir de fiche complète.

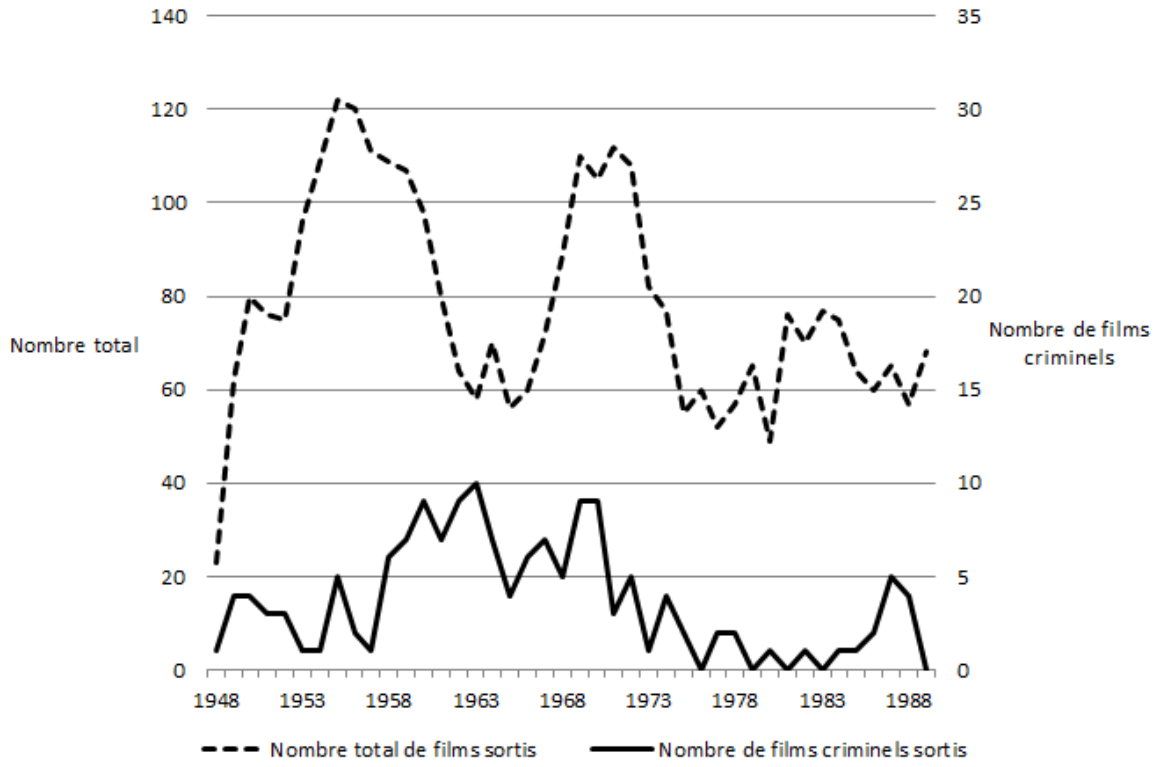
La collecte des résultats s'est faite de la manière suivante : les informations les plus pertinentes ont été extraites de chaque fiche des films du corpus à l'aide d'un programme, puis entrées dans un fichier XML exploité à l'aide d'un logiciel en cours de réalisation, Clio XML.

Le fichier a été corrigé des quelques erreurs d'extraction et le logiciel a permis de réaliser des comptages. Il est possible que toutes les erreurs n'aient pas été corrigées et soient passées dans les comptages. Malgré ces difficultés, on considère que les chiffres présentés ici sont significatifs, et que la démarche mérite d'être présentée [1].

2.2 Les films criminels

Le corpus sur lequel les chiffres suivants s'appuient est constitué de 154 films criminels ; le premier est sorti au cinéma en 1949 et le dernier en 1988 [2]. La figure 2.1 permet de comparer l'évolution de la production de films criminels à celle de l'ensemble des longs-métrages :

FIGURE 2.1 – Nombre de films total et de films criminels entre 1948 et 1989



Ce graphique montre que la production de films criminels ne suit pas exactement la tendance générale : en effet, alors que la production ouest-allemande connaît un pic en 1956, la

1. Dans l'annexe statistique sont présentées des idées d'amélioration pour le traitement des données.
2. Cependant, la date de production a été utilisée dans les statistiques suivantes, tandis que la date de sortie en salles est utilisée dans les Parties 2 et 3, pour des raisons pratiques. Par exemple, *Blockierte Signale*, le premier film criminel du corpus, est produit en 1948 mais sort en salles en 1949. Il semblait plus logique d'éviter les dates comme « 1948/1949 ».

production criminelle atteint son maximum en 1963. Le pic de la fin des années 1960 semble, lui, correspondre à l'évolution de la production globale. Il est intéressant de remarquer que les années 1960 sont une période féconde pour les créateurs de films criminels. Entre 1948 et 1989, les films criminels représentent en moyenne 5% de la production globale, mais atteignent un pic de 17% en 1963. Cela s'explique par la vague d'adaptations de romans criminels d'Edgar Wallace entre 1959 et 1972 — 32 films sur cette période, 21% de la production totale entre 1949 et 1990, en comptant un autre film datant de 1984.

Les films sont de durée variable, le plus long durant 126 minutes (*Der amerikanische Freund*, 1977) et le plus court 79 minutes (*Großstadtgeheimnis*, 1952). Un film criminel dure en moyenne 93 minutes, moyenne qui croît très légèrement sur la période. Plus marquant est le fait que la longueur des films soit plus variable à partir des années 1970[3]. Il serait intéressant de comparer la longueur moyenne d'un film criminel avec celle des films des autres genres sur la période, mais on peut postuler que la longueur moyenne de tous les films augmente.

133 films sur 154 n'ont remporté aucune récompense (ou cela ne figure pas sur le site), soit 86% d'entre eux. La critique n'est donc que peu sensible au genre criminel sur la période. Pour les 21 films qui remportent un prix, c'est surtout auprès de la critique allemande : la plupart remportent des prix au Deutscher Filmpreis, particulièrement dans les années 1960 et 1970. Les prix concernent assez équitablement la réalisation, la photographie et l'interprétation. Sept films reçoivent un prédicat, dont deux seulement *besonders wertvoll*. Il a été vu que de nombreux créateurs de films criminels ont parfois remporté des prix pour d'autres films : il est donc possible que le genre criminel, associé au cinéma de divertissement pendant longtemps, ait été délaissé par la critique à une certaine époque.

La réception d'un film se lit également dans l'avis de la FSK sur l'âge minimal requis pour le voir. Contrairement à l'idée selon laquelle l'âge minimal aurait été progressivement abaissé au cours du temps, on remarque qu'il est relativement stable autour de 15 ans, voire qu'il augmente très légèrement ; ce résultat a été obtenu sur un total de 140 films pour lesquels on dispose de l'âge minimal requis[4]. Néanmoins, l'idée d'une baisse de cet âge minimal se vérifie sur quelques exemples : *Der amerikanische Freund* est interdit aux moins de 16 ans lors de sa sortie en 1977, mais autorisé dès 6 ans lors du réexamen en 2005[5]. L'abaissement de l'âge minimal n'a donc pas eu lieu dans la période 1949-1990 mais ultérieurement. Les années 1960 voient une certaine hausse de l'âge minimal, qui ne descend presque jamais en-dessous de 14 ans. Là encore, il se peut que les adaptations d'Edgar Wallace aient influencé les chiffres, puisque ces films mettent en scène des actes particulièrement violents — fusillades, meurtres

3. Voir la figure 10.2 en annexe page 167.
4. Voir la figure 10.3 en annexe page 167.
5. Voir le compte-rendu : https://www.spio-fsk.de/asp/filestream.asp?dir=karte&file=0501\delimiter"026E30F101305VDVD.pdf, consulté le 26 juin 2015. Les décisions rendues par la FSK depuis 2003 sont accessibles en ligne.

au harpon, au fouet, etc. — susceptibles d'être interdits aux moins de 16 ans.

2.3 Les individus en présence

Les données recueillies sur les films criminels contiennent 3090 noms différents. Parmi ces noms, certains peuvent être des pseudonymes. La participation d'autres à des films criminels est discutable : avec la méthode de codage et d'extraction employée, Jean-Sébastien Bach est dans la liste, puisque sa musique a été utilisée dans le film *Cardillac*. Cependant, on considère que ce chiffre est assez proche de la réalité pour être utilisé.

Le nombre d'occurrences des noms dans le fichier donne une idée de la participation des individus au cinéma criminel : en effet, chaque occurrence signale la contribution d'un individu dans une fonction donnée (réalisateur, producteur, maquilleur, acteur etc.). Un individu peut ainsi apparaître plusieurs fois par film s'il a effectué plusieurs tâches. A titre d'exemple, on donne dans le tableau 2.1 page 37 la liste des trente individus ayant le plus d'occurrences dans le corpus, ce qui fait d'eux les plus productifs dans le genre criminel en Allemagne de l'Ouest.

Ce tableau présente une majorité d'acteurs (10) et de producteurs (6). Le fait que trois femmes en fassent partie n'est pas à négliger : elles sont toutes trois des spécialistes dans un domaine et ne sont pas des assistantes de leurs collègues masculins, elles sont autonomes. Leur participation récurrente témoigne de la confiance qui leur était accordée. Néanmoins, les femmes sont moins présentes derrière la caméra que les hommes [6].

La répartition des rôles dans la réalisation des films criminels est également un élément intéressant. Le tableau 2.2 page 38 présente le nombre d'occurrences de participation selon le domaine.

Pour réaliser ce tableau, les métiers ont été regroupés en domaines : les assistants-réalisateurs et les réalisateurs sont comptés dans « Réalisation », « Décor » regroupe les constructeurs, peintres, accessoiristes, etc. Les acteurs sont les plus nombreux ; viennent ensuite les métiers de la production, qui se diversifient et se multiplient au fil des ans. Le fait que les films soient tournés dans divers lieux implique que des producteurs différents veillent au bon déroulement des tournages. De plus, les métiers de la production se complexifient, les producteurs devant gérer des sommes de plus en plus importantes pour des films de plus en plus ambitieux. Il devient également normal d'inclure des fonctions qui ne l'étaient pas forcément avant, comme la comptabilité, l'assistance de production, le secrétariat de production, qui ont été comptées dans le domaine de la production également.

Cela permet de nous orienter vers les collaborations. En effet, certaines équipes travaillèrent ensemble à de nombreux longs-métrages, notamment à des films criminels. Alfred Vohrer,

6. Malheureusement, un comptage des femmes dans la production n'a pas été effectué. Voir les Annexes.

TABLE 2.1 – Les 30 individus ayant le plus d'occurrences et leur fonction principale

Nom	Occurrences	Occupation principale
Horst Wendlandt	34	Producteur
Alfred Vohrer	27	Réalisateur
Artur Brauner	24	Producteur
Eddi Arent	23	Acteur
Ernst Zahrt	21	Assistant du directeur de la photographie
Willi Nixdorf	20	Maquillage
Karl Löb	20	Directeur de la photographie
Wilhelm Vorwerg	20	Chef constructeur
Peter Thomas	19	Compositeur
Eva Ebner	19	Assistante-réalisatrice
Siegfried Schürenberg	18	Acteur
Werner Peters	18	Acteur
Klaus Kinski	18	Acteur
Charlotte Kersten	16	Maquilleuse
Rainer Werner Fassbinder	16	Réalisateur
Walter Kutz	15	Chef constructeur
Albert Bessler	14	Acteur
Joachim Fuchsberger	14	Acteur
Fritz Klotzsch	13	Producteur
Martin Böttcher	12	Compositeur
Kurt Waitzmann	11	Acteur
Heinz Willeg	11	Producteur
Gert Fröbe	11	Acteur
Gerhard Müller	11	Ingénieur du son
Jutta Hering	11	Monteuse
Herbert Kerz	11	Producteur
Harald Reinl	10	Réalisateur
Hans Nielsen	10	Acteur
Heinz Götze	10	Producteur
Stanislav Ledinek	10	Acteur

TABLE 2.2 – Les occurrences de contributions selon la fonction

Fonction	Nombre d'occurrences
Interprétation	2512
Production	600
Photographie	321
Scénario	285
Réalisation	277
Décor	245
Montage	189
Son	171
Musique	163
Maquillage	155
Costumes	150
Photographie plateau	78
Lumière	53
Divers	44
Total	5243

par exemple, travailla à douze reprises avec Eva Ebner dans le corpus de films criminels. Le tableau 2.1 page 37 renseigne déjà sur cette question et met en avant l'équipe de production des adaptations d'Edgar Wallace. Ainsi, les récurrences de nom sont explicables : Horst Wendlandt est le producteur principal des « Wallace » ; Alfred Vohrer est l'un des réalisateurs principaux de cette série ; il s'entoure d'une équipe, composée entre autres d'Eva Ebner, Ernst Zahrt, Willi Nixdorf, Karl Löb, Wilhelm Vorweg etc. Les « Wallace » sont assez semblables entre eux, ce qui s'explique par la présence des mêmes créateurs.

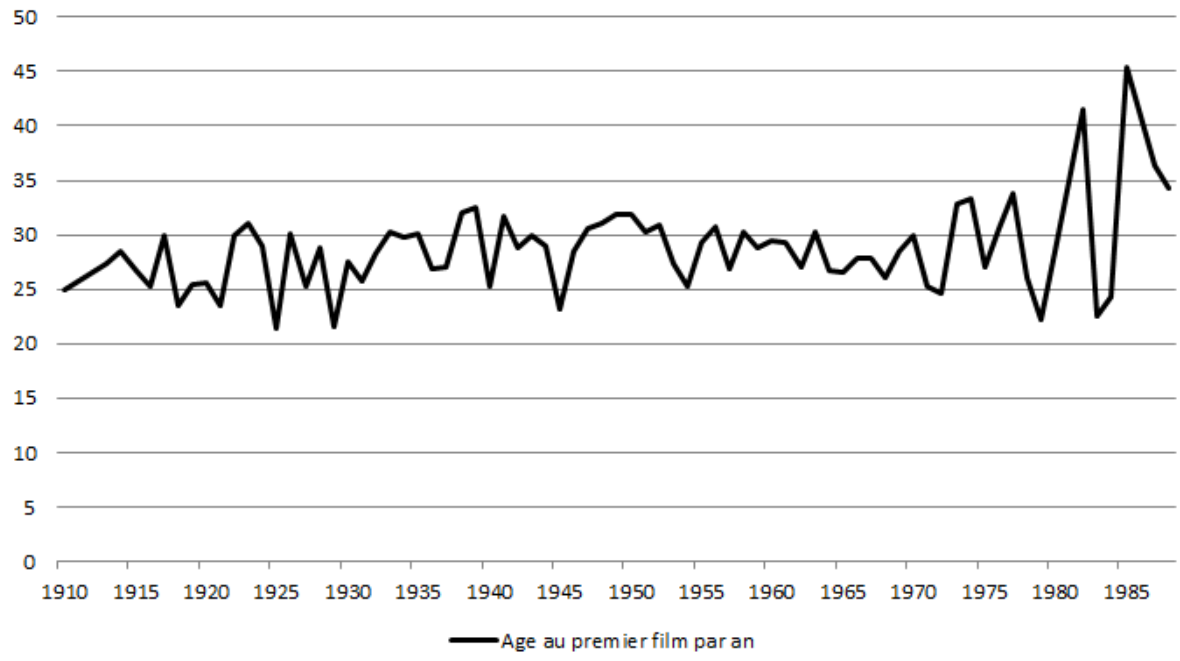
Deux sociétés de production se partagent le marché du film policier : Rialto-Film GmbH et CCC-Film GmbH. Cela n'est pas étonnant, car ce sont les deux sociétés productrices des « Wallace ». La Rialto Film est fondée à la fin du XIX^{e} siècle à Copenhage par Constantin Philipsen. Son fils Preben fonde en Allemagne en 1944 la Constantin Filmverleih GmbH. En 1959, il décide d'adapter un roman d'Edgar Wallace à l'écran appelé *Der Frosch mit der Maske* : c'est un grand succès. Il démarche le producteur Horst Wendlandt, qui vient travailler pour lui puis finit par prendre la direction de la société dans les années 1970. La Rialto applique la même idée de série que celle des « Wallace » à d'autres occasions : c'est elle qui produit les célèbres « Winnetou », basés sur les romans de Karl May. Alfred Vohrer a fait 14 adaptations de Wallace, mais aussi 3 de Karl May. La Rialto se fait donc une spécialité de réaliser une série de films en appliquant toujours les méthodes qui fonctionnent.

Sur les 114 sociétés de production comptées dans la production de films criminels, dont

certaines étrangères, la plupart n'ont produit qu'un film du corpus. Six firmes se détachent toutefois : la Rialto Film GmbH, notamment par ses productions de « Wallace » (30 films) . Elle est suivie par la CCC-Film GmbH (Central Cinema Compagnie-Film GmbH, 19 films). Il s'agit de la légendaire compagnie fondée par Artur Brauner dès 1946 à Berlin-Ouest, qui produit 230 films entre 1947 et 1994. Viennent ensuite la Kurt Ulrich Film GmbH, de Berlin-Ouest également (6 films) ; la Bavaria Film, basée près de Munich (5 films) ; la KG Divina-Film GmbH, à Munich (4 films) ; enfin, la Roxy Film GmbH, aussi à Munich (4 films). Les pôles centraux du cinéma criminels sur la période sont donc des grandes villes : Hambourg, Berlin-Ouest et Munich. Les sociétés de production ne semblent donc pas se spécialiser dans le genre criminel. Il serait intéressant de se pencher plus attentivement sur leur modèle de production et surtout sur leur stratégie marketing lorsqu'elles font la publicité des longs-métrages criminels.

Pour 983 individus, on possède une date de naissance et une date de premier film ; ces individus sont tous des acteurs. Il est donc possible d'obtenir l'âge moyen au premier film, qui est d'environ 29 ans. Il faut néanmoins préciser qu'une partie des acteurs de films criminels sont nés au début du XX^{e} siècle — voire à la fin du XIX^{e} — et que l'âge moyen au premier film est susceptible d'avoir varié au cours du temps. On constate, d'après les données sur 983 individus, que l'âge moyen au premier film a effectivement légèrement augmenté au cours de la période, comme le montre la figure 2.2 :

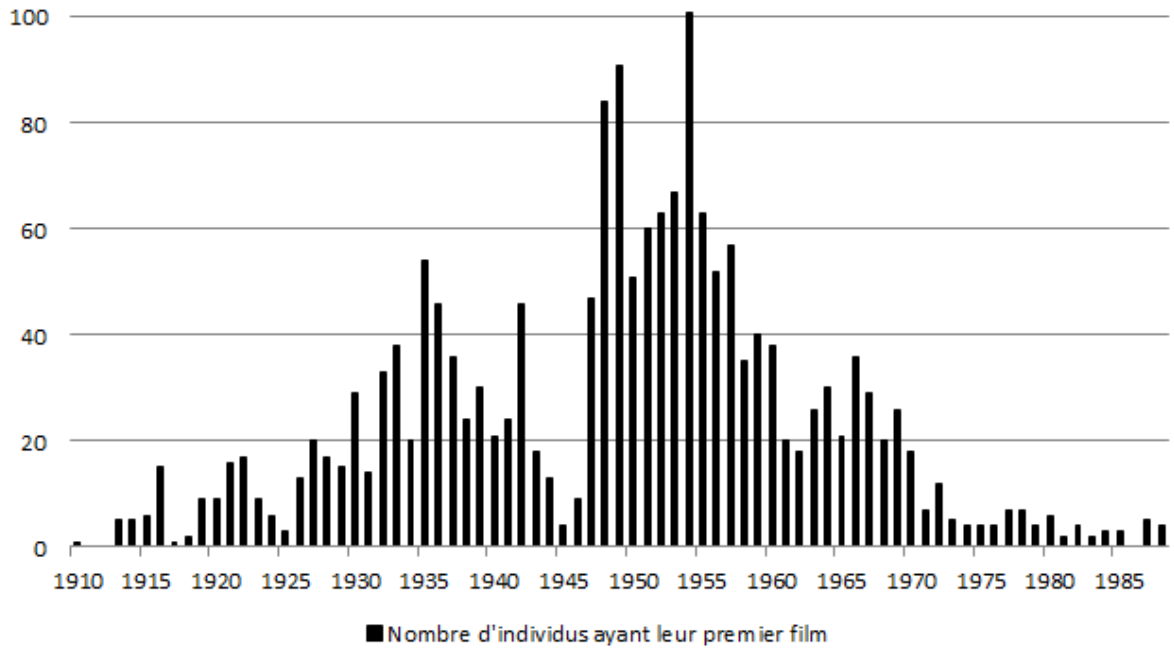
FIGURE 2.2 – Age moyen au premier film selon l'année de naissance



La figure précédente se lit ainsi : en 1988, l'âge moyen d'un individu qui faisait son premier film était de 34 ans. Les individus nés avant l'invention du cinéma, donc entre 1875 et 1895, ne pouvaient évidemment pas tourner dans un film avant cette date : pour eux, l'âge moyen ne pouvait donc être inférieur à 20 ans. L'âge moyen a légèrement augmenté sur la période, tournant autour de 30 ans vers la fin des années 1980. Il est possible que le développement des formations en cinéma ait influencé cette donnée.

Pour chercher à détecter des générations, on peut compter le nombre d'individus ayant participé à leur premier film par an, ce qui donne la figure 2.3 :

FIGURE 2.3 – Nombre d'individus ayant participé à leur premier film par an



La figure 2.3 montre que le XX^{e} siècle a été marqué par plusieurs pics, qui correspondent à l'entrée dans la production de nouveaux individus. Un premier pic est à observer vers le milieu des années 1930, ce qui correspond à la naissance et au développement du cinéma de propagande nazie, lorsque les individus jugés indésirables par le régime durent se retirer de la production — beaucoup émigrèrent. Deux pics se suivent de près : à la fin des années 1940 et au milieu des années 1950. Ils semblent correspondre à la reprise de la production après la guerre. Cela pourrait aller contre l'idée que les individus en place après la guerre étaient les mêmes que ceux en place avant la guerre, mais il faut se rappeler que ces chiffres ne concernent que les acteurs : les individus présents derrière la caméra, pour qui il est logique de penser qu'ils

devaient avoir une formation technique, avaient probablement commencé avant. Si on observe une hausse du nombre de premiers films dans les années 1960, elle est relativement faible et montre que l'impression de renouveau que souhaitait donner le nouveau cinéma allemand ne se justifie pas forcément par une vague d'individus arrivant dans la production dans cette décennie.

Plusieurs caractéristiques de la forme du film criminel pendant la période ont été dégagées. Les collaborations sont très présentes dans la production, notamment pour les productions en série comme les « Wallace ». Ces éléments sont à garder à l'esprit lorsqu'on étudie les représentations véhiculées par les films criminels.

Deuxième partie

1949–1969 : un monde de l’ordre

En 1949, une république s'installe sur les ruines d'un régime autoritaire et tente, sous la tutelle de ses vainqueurs, de se tracer un chemin politique autonome. De nombreux chercheurs veulent comprendre les raisons du succès de la démocratie en Allemagne de l'Ouest en décrivant un certain état d'esprit de l'époque. Ils évoquent souvent le rassemblement conservateur derrière la figure du chancelier Konrad Adenauer, en poste de 1949 à 1963, sous l'influence duquel a lieu l'implantation des valeurs démocratiques tout en respectant un ordre social et moral rigoureux. Si le cinéma ne peut ni expliquer ni raconter la situation de l'Allemagne de l'Ouest à l'époque, il est un marqueur important qui permet d'apercevoir les mentalités de l'époque. Le conservatisme, en effet, se retrouve à bien des égards dans les films criminels de la période.

Après la guerre, le cinéma se reconstruit avec une production fragmentée. Entre 1949 et 1969, il connaît également de profonds changements. La décennie 1950 est une décennie de conformité mais aussi de très grand succès du cinéma, la décennie 1960 montre l'installation progressive d'une nouvelle génération de cinéastes. A partir d'une étude du corpus entre la fondation de la République fédérale allemande et la fin de la décennie 1960, c'est-à-dire sur treize films, on peut montrer différents éléments saillants du genre criminel et leur traitement.

Le monde constitué par les intrigues, les figures, les milieux et les lieux des films criminels est un monde de l'ordre. La stabilité de la société est maintenue par le respect de valeurs conservatrices et de la loi.

Chapitre 3

Les intrigues : crime et légèreté

La structure narrative des films criminels ainsi que ses principaux thèmes sont des éléments centraux. S'ils permettent de se familiariser avec les films de la période 1949-1969, ils donnent aussi les bases des représentations de l'ordre et de la loi dans le corpus.

3.1 Victimes et mobiles

3.1.1 Les crimes en présence

Les crimes portés à l'écran dans les films du corpus sont divers et offrent au spectateur toute une palette d'activités illégales. Il y a d'abord les bandes criminelles dont les activités conduisent à des meurtres. Les films *Blockierte Signale* (1949), *Die Spur führt nach Berlin* (1952), *Gestatten, mein Name ist Cox* (1955), *Grabenplatz 17* (1958), *Der Frosch mit der Maske* (1959) et *Das Gasthaus an der Themse* (1962) mettent en scène de telles associations de malfaiteurs. Elles sont évoquées dans tous les films inspirés de romans d'Edgar Wallace. Même dans *Die Dame in Schwarz* (1951), qui met en scène des personnages œuvrant seuls, Bianca Monnier a fait partie d'une telle association. Les activités criminelles rassemblent, dans l'ordre des films énoncé ci-dessus, du trafic pour le marché noir, de la fausse monnaie, du vol d'actions, des paris truqués, et des vols de bijoux dans les deux derniers films. Les autres films présentent des crimes isolés : un mari jaloux tue un admirateur de son épouse (*Das Geheimnis des Hohen Falken*, 1951), une femme son mari abusif (*Das Dorf unterm Himmel*, 1953), un mari jaloux sa femme adultère (*Alibi*, 1955). Ce sont donc des crimes imbriqués dans des histoires personnelles. *Die Dame in Schwarz* montre l'assassinat d'un maître chanteur par sa victime.

Le dernier film de la période, *Polizeirevier Davidswache* (1964), se distingue des autres par son style semi-documentaire et son intrigue. Un texte au début du film annonce que les événements relatés se sont réellement produits. La voix off, qui vante au départ la beauté de la ville de Hambourg, révèle que le personnage principal, Glantz, va mourir. Le film suit donc les der-

nières heures de ce policier et notamment son service de nuit, en patrouille et au commissariat. Il est donc le prétexte à une présentation du poste de police de Davidswache (le Polizeirevier Davidswache du titre) et à une description détaillée de ses activités. Les infractions à la loi vont croissant, partant d'état d'ivresse, de prostitution, de vol pour aller vers la violence physique, le vol aggravé puis le meurtre. Le criminel, Bruno, tue une prostituée en la frappant au cou. A ce moment, le spectateur n'est pas sûr que le meurtre soit volontaire. Peu après, Margot, la compagne de Bruno, veut lui tirer dessus mais Bruno se protège en utilisant Glantz comme bouclier. Ce dernier meurt ; cette mort est un accident. Le film se termine donc sur un malheureux concours de circonstances qui illustre la faillibilité de la loi et de l'ordre. [1]

Ces films très divers appartiennent néanmoins tous au genre criminel : ils présentent tous un crime — déjà commis, commis pendant le film ou en préparation. Ils ont également pour point commun une tension importante et l'attente d'une résolution ou d'un dénouement qui supprimerait cette tension. Le coupable est inconnu dans au moins neuf cas sur treize — parfois, un personnage est présenté comme criminel dans une partie du film jusqu'à la confirmation à la fin.

3.1.2 Des victimes presque coupables

La place des victimes est un élément variable dans le corpus. Dans certains cas, elles sont les faire-valoir de tueurs puissants, qui démontrent ainsi à quel point ils sont dangereux. Dans les films inspirés d'Edgar Wallace par exemple, les victimes peuvent être des individus chargés de sécurité, des criminels ou même des policiers. Dans *Das Gasthaus an der Themse* sont tués : un veilleur de nuit, un contrebandier et un policier infiltré (« un de [leurs] meilleurs agents » selon l'inspecteur Wade). Le contrebandier est tué par surprise, de loin ; le veilleur est tué lors de sa ronde et a le temps de ressentir de la terreur face au Requin dans sa combinaison noire ; le policier meurt après un combat sous-marin avec le Requin, preuve du grand danger qu'il représente. De cette façon, l'inspecteur qui en vient à bout, Wade, est d'autant plus méritant. Concernant le veilleur de nuit, le meurtre est de plus inutile car le Requin, caché dans une statue, aurait certainement pu attendre que le veilleur soit parti. Mais il veut répandre la terreur. Le même traitement est fait dans *Der Frosch mit der Maske*, un autre film de la série Wallace, où les morts sont nombreuses et souvent inutiles.

Dans d'autres cas, les victimes incarnent des êtres vulnérables des sociétés. Ce sont des êtres sans défense : un enfant est enlevé dans *Grabenplatz 17*, des femmes sont assassinées par

1. *Polizeirevier Davidswache* se distingue assez fortement des autres films du corpus des années 1950 et 1960, à tel point qu'il serait possible de situer la rupture entre un monde de l'ordre et un monde du désordre en 1964. Cependant, certains éléments le rattachent à ce monde de l'ordre, notamment le fait que le monde présenté dans le film soit un monde « bien rodé », ayant son ordre propre, que l'existence d'accidents de remet pas forcément en cause.

la force physique supérieure des hommes (*Der Verlorene*, *Alibi*, *Grabenplatz 17*, *Polizeirevier Davidswache*, etc.). Ce sont des hommes, et souvent des policiers, qui cherchent à les retrouver ou à faire triompher la justice. La vision de l'ordre donnée dans ces films est donc que les êtres vulnérables doivent être protégés par la loi. Il faut pourtant remarquer de nombreuses victimes reliées à un milieu criminel. Dans *Blockierte Signale*, Brinkmann était un trafiquant ; dans *Die Spur führt nach Berlin*, l'homme abattu au début était un faux-monnayeur ; dans *Grabenplatz 17*, la mère de Michael Peters était une prostituée ; etc. On pourrait même y ajouter Madame Overbeck, qui était adultère (*Alibi*). Ici apparaît une autre vision de l'ordre : les êtres criminels sont éliminés, souvent par d'autres criminels. C'est donc le fait même d'appartenir à un milieu criminel qui provoque la mort. La société est présentée comme un lieu particulièrement dangereux pour les criminels, constamment menacés d'être retrouvés par la police et la justice, mais aussi par les leurs.

Certaines victimes sont plus accidentelles : Glantz, le policier de *Polizeirevier Davidswache*, reçoit une balle qui ne lui était pas destinée. La femme que tue Rothe meurt d'un crime passionnel, de même que Madame Overbeck. Le mari de Maria est tué par un coup de feu parti de l'arme que sa femme et lui se disputaient. Ces crimes plus complexes font appel à la notion de circonstances atténuantes et rendent la condamnation morale par le spectateur moins évidente. Outre le divertissement proposé par ces films, ils invitent également à réfléchir sur les hommes et leurs actes.

3.1.3 Mobiles : avidité, amour

Ces victimes ne pourraient pas être comprises sans mobiles. Les mobiles peuvent constituer des révélateurs : pourquoi certains individus encourent-ils autant de risques, pourquoi vont-ils contre les valeurs sociales fondamentales de respect de la vie et de la propriété ? Ils permettent de comprendre les actes et parfois servent de justification aux criminels. Dans le corpus, un des mobiles principaux est l'argent. Des malfaiteurs contreviennent à la loi pour s'enrichir : ils se mettent à la contrebande (*Blockierte Signale*), fabriquent de la fausse monnaie (*Die Spur führt nach Berlin*), ou, lorsqu'ils sont déjà riches, cherchent à protéger leur patrimoine (*Die seltsame Gräfin*). Ces mobiles sont critiqués dans les films par les autres personnages. Ainsi, dans *Blockierte Signale*, Mary-Ann confronte son compagnon Bruno et lui reproche de ne penser qu'à s'enrichir. Elle l'admirait quand il faisait des affaires pour ne pas mourir de faim car, selon elle, « Personne n'est obligé de mourir de faim » (« Kein Mensch ist verpflichtet, zu verhungern »[2]) ; mais depuis qu'il est arrivé à Hambourg, il profite du besoin et de la faim des autres. La loi n'est donc pas toujours légitime, mais les infractions qu'elle permet s'arrêtent là

2. Toutes les répliques citées ont été directement entendues dans les films. L'auteur n'étant pas bilingue, il n'est donc pas impossible que certaines erreurs se soient glissées dans les transcriptions.

où les droits des autres commencent. Ce film contient également une scène intéressante dans une cellule du commissariat où un agent est déguisé en prévenu pour observer Kröger : le personnage adopté par l'agent, est celui d'un homme arrêté pour trafic de cigarettes et qui se plaint de devoir le faire s'il ne veut pas mourir de faim. Certains films criminels sont donc un lieu de débat sur les valeurs, dans les dialogues comme dans les actes commis et leurs conséquences. Ce sont de véritables expériences de pensée, posant des questions auxquelles la société doit répondre.

Un autre mobile majeur est l'amour. Des crimes passionnels sont commis, par des femmes comme par des hommes. C'est un certain amour qui mène à la mort : l'amour adultère est puni, comme dans *Alibi* ; l'amour trahi également, dans *Polizeirevier Davidswache* ou dans *Der Verlorene*. Lorsque leur ordre n'est plus respecté, un ordre dans lequel leur amour serait parfait, les personnages se font justice eux-mêmes. Pour cela, ils vont contre la loi, qui ne punit pas les atteintes aux sentiments, sauf à l'honneur. Ce mobile éternel, qui pousse les êtres ressentants à commettre l'irréparable, est présent dans de très nombreuses œuvres depuis l'Antiquité grecque. Dans le corpus, cependant, les mobiles crapuleux sont plus nombreux que les mobiles amoureux.

3.2 Le film criminel comme divertissement

3.2.1 Un humour chronique

Où se place donc la légèreté annoncée parmi ces considérations sur la mort et la nature sombre de l'homme ? Elle siège notamment dans l'humour. On pourrait se demander si les films criminels et l'humour ne sont pas incompatibles, mais des comédies policières prouvent le contraire. Les spécialistes du cinéma allemand citent très régulièrement *Der Mann, der Sherlock Holmes war* : sorti en 1937, il plut déjà au public allemand de l'époque, avant d'être diffusé à la télévision en 1963. Comment rire de la mort, et, au-delà, de l'infraction de la loi et de l'ordre ? On constate la présence de l'humour même dans des films qui traitent de meurtre. Mais ce ne sont pas les morts ou leurs circonstances qui font rire, ce sont les personnages et certaines situations cocasses en dehors de la mort. Dans *Gestatten, mein Name ist Cox*, c'est le personnage de Cox et ses plaisanteries qui déclenchent l'hilarité. Cox invite Anette à sortir à de nombreuses reprises, alors qu'elle déclare de pas l'apprécier, ce qui tient à la fois du comique de répétition et du comique de situation. La situation est aussi drôle lorsque Cox et Richardson rendent visite au gardien qui était sur les lieux du crime. Le gardien habite une petite chambre où il cuisine alors que sa logeuse le lui interdit : la logeuse est suspicieuse et hume l'air de la pièce lorsqu'elle rentre. Plus tard dans le film, Cox, qui se retrouve dans un moulin à la campagne, n'arrive pas à communiquer avec une paysanne qu'il rencontre ; lorsqu'il essaie de

téléphoner, il demande aux poules près de lui de cesser leurs caquètements. Ce film est celui à l'humour le plus marqué, ce qui vient du fait qu'il est l'adaptation cinématographique d'une pièce radiophonique à succès. Son auteur, Rolf Becker, auteur également de romans policiers, participe au scénario et est annoncé au début du générique. Le célèbre acteur Johannes Heesters interprète Paul Cox : connu pour ses rôles dans des comédies musicales, il apporte charisme et entrain au personnage de Cox.

A cet humour très classique et formalisé s'oppose un humour qui représente les situations de la vie, incarné au mieux par *Polizeirevier Davidswache*. Dans ce film, ce sont notamment les plaignants qui font rire ainsi que quelques réactions des policiers devant eux. Les plaignants sont parfois caricaturaux, mais cela ne les rend pas invraisemblables, puisqu'ils sont dans une situation particulière, celle de se rendre au poste de police pour signaler des faits délictueux. Parmi eux, un homme est ivre et le nie ; un homme vient se plaindre de s'être vu servir de l'eau tiède à la place du café qu'il avait commandé et insiste pour le faire goûter aux agents ; une femme est arrêtée, qui se révèle être un homme travesti, ce qui déroute la policière chargée de sa fouille. Deux exemples supplémentaires, parmi les plus savoureux : deux jeunes garçons entrent au commissariat en portant un gros oiseau. Un agent veut savoir où ils ont volé ce canard, un des enfants demande si c'est un canard, pour l'agent cela y ressemble ; l'enfant dirait plutôt que cela ressemble à une poule. À la question de savoir pourquoi les enfants ont amené l'animal au commissariat, ceux-ci répondent que la police est aussi une société protectrice des animaux (*Tierschutzverein*), et qu'il l'a lu dans le journal. Le chef arrive et les agents se demandent ce qu'il doivent écrire dans le rapport, notamment pour le nom de l'oiseau. Finalement, le chef le prend et dit qu'il va aller à la bibliothèque pour faire des recherches. Un peu plus tard dans le film, un homme vient signaler le vol de son portefeuille, dans lequel se trouvaient deux à trois mille Mark. Entre un marin américain ivre :

> *Policier :* L'interprète n'est pas là.
> *Homme de Brême :* Alors je vais vous donner un coup de main. Brême, cosmopolite, beaucoup voyagé. On peut difficilement attendre des connaissances en anglais de policiers de Hambourg. *(au marin)* Can I help you ?
> *Le marin américain :* They kicked me out and took my wallet, those bastards. I wanna tell you...
> *Homme de Brême, l'interrompant* : Pas si vite. Alors, il dit qu'on lui a donné un coup de pied *(jeu de mot sur « kick » donner un coup de pied, et « kick out », jeter dehors).*
> *Policier :* C'est pas vrai !
> *Homme de Brême :* Where were you kicked ?
> *Le marin américain, incrédule* : What ?
>
> *Policier :* Der Dolmetscher ist nicht da.

Homme de Brême : Dann werde ich mal aushelfen. Bremen, weltoffen, weit bereist. Englischkenntnisse kann man von Hamburgerischen Polizisten wohl kaum erwarten. *(au marin)* Can I help you?
Le marin américain : They kicked me out and took my wallet, those bastards. I wanna tell you...
Homme de Brême, l'interrompant : Nicht so hastig. Also er sagt, er ist getreten worden.
Policier : Ist nicht wahr!
Homme de Brême : Where were you kicked?
Le marin américain, incrédule : What?

Les policiers se révèlent parler et comprendre parfaitement l'anglais. Le film fonctionne sur une succession de scènes comiques courtes qui encadrent des scènes de plus en plus inquiétantes : on voit Bruno sortir de prison, délaisser sa fidèle compagne, chercher une arme puis commettre des crimes.

Ainsi, les victimes, la gravité des faits, n'empêchent pas de nombreux traits d'humour. Des situations comiques parsèment les films du corpus. Il faut remarquer que l'humour proposé est souvent sexiste, insistant sur les différences entre les hommes et les femmes et ce qu'elles entraînent dans les relations humaines. A deux reprises dans le corpus, un couple doit témoigner dans l'affaire. Ce sont deux couples d'un certain âge. Dans *Die Dame in Schwarz*, un couple entend de la musique venir de la chambre de Bianca Monnier. Le mari est admiratif tandis que la femme explique qu'il est bientôt dix heures du soir et qu'elle devrait arrêter. Lors de leur entrevue avec Nils, ils complètent leurs phrases respectives. Dans *Die Spur führt nach Berlin*, lorsqu'ils doivent estimer l'âge de Vera pour la police, le mari lui donne vingt-trois ans tandis que la femme trente. Mais tous deux la trouvent suspecte. Dans *Gestatten, mein Name ist Cox*, c'est Cox qui veut séduire Anette et non l'inverse, et elle finit par lui céder. Dans *Alibi*, un personnage féminin travaillant avec Peter Hansen au journal *Express* demande à plusieurs reprises ce que les femmes portent dans les pays dont les journalistes reviennent, montre fièrement son nouveau sac à main, etc. Dans *Grabenplatz 17*, Wagenknecht se rend chez une femme pour l'interroger : elle lui enlève son manteau, l'assied et choisit pour lui ce qu'il boit ; puis les rapports se renversent, il la pousse sur le canapé et, lorsqu'il est parti, elle se relève et dit : « Enfin, mon homme ! » (« Endlich, mein Mann! »). Plus tard dans le film, Jäger et Wagenknecht entrent dans un bar où des femmes se battent sur un ring ; on reconnaît cette femme. L'humour est donc une partie de la sauvegarde de l'ordre dans les films criminels. Ce n'est pas un humour subversif mais presque conservateur, qui s'appuie sur des stéréotypes. Le changement dans l'humour arrive donc vers la fin de la période, avec *Polizeirevier Davidswache*.

3.2.2 La musique

Très importante pour aider à construire une atmosphère, la musique contribue souvent à la légèreté. La musique est à cette époque orchestrale et on note souvent une dominance des cuivres. Dans certains films, des tonalités mineures œuvrent de plus à donner une impression inquiétante ; c'est le cas dès *Blockierte Signale*. Cependant, ces films se terminant le plus souvent sur un triomphe de la loi et de l'amour, la musique de fin a un accent plutôt romantique avec une prépondérance des cordes. Dans les deux films qui se déroulent dans les montagnes, *Das Geheimnis des Hohen Falken* et *Das Dorf unterm Himmel*, la musique est très présente pendant tout le film. Elle est joyeuse et bucolique au début de ce premier, et triste et funèbre au début de ce dernier. Tous les plans sur la nature sont accompagnés de musique. A partir du milieu des années 1950, la musique devient plus rythmée. Dans *Gestatten, mein Name ist Cox* (1955), la musique est joyeuse et rappelle le jazz ; des flûtes jouent le thème du film — on retrouve des procédés des pièces radiophoniques. Cox siffle le thème dans le film, représentant son insouciance et sa légèreté. La même année, *Alibi* s'ouvre sur une musique inquiétante et très rythmée, avec des percussions fortes : la musique convient aux plans sur des rotatives et symbolise la rapidité et la gravité de l'information de presse. Ce sont dans les « Wallace » que la musique crée l'atmosphère la plus étrange : en effet, ces films contiennent des événements dramatiques et une grande violence ; pourtant, la musique est souvent très allègre. Par exemple, si certains thèmes de *Die seltsame Gräfin* sont inquiétants — à chaque fois que Bresset appelle Margareth pour annoncer sa mort prochaine, par exemple —, la musique de fin qui suit immédiatement le suicide de Lady Maron est franchement gaie, toute en tonalités majeures. Le même procédé est employé dans *Das Gasthaus an der Themse* : après le court affichage de quelques noms, le film s'ouvre sur le meurtre d'un marin, tué par un harpon ; la musique commence alors, à nouveau très positive, pour accompagner le générique. Ces films se placent donc clairement dans une perspective de divertissement, refusant aux spectateurs de tomber dans une atmosphère trop sombre. Les crimes et la violence visibles ne doivent pas être pesantes comme des événements réels. Quelques chansons sont chantées ou jouées à l'intérieur même du film, mais la musique des génériques est orchestrale, comme le veut la norme de l'époque. Alors que le jazz bat son plein et que le rock déferle en Allemagne de l'Ouest, suivi par la pop, la musique de film reste un monde à part.

3.3 Le temps, l'ordre et l'oubli

Le genre criminel, dans son essence, n'est pas rattaché à une époque en particulier. Pourtant, les films criminels sont à la fois très contemporains et échappent au cours du temps.

3.3.1 Contemporanéité

Les films criminels sont presque toujours contemporains. Si les crimes ont été commis dans le passé — un passé relativement proche —, la résolution se passe de manière contemporaine. Il n'y a pas dans le corpus de films criminel historiques. Dans le cas des films adaptés de romans d'Egdar Wallace, la contemporanéité est également de mise : si les livres ont été écrits au début du XX^{e} siècle, leur adaptation donne à l'écran des signaux (costumes, véhicules) contemporains. Il est certain que le crime, comme dépassement d'une limite, contravention à une règle sociale, est un invariant. C'est un incontournable d'une société, un phénomène « normal » selon le vocabulaire de Durkheim. La manière de le traiter pose des questions auxquelles chaque société doit répondre. Le crime est vu par les contemporains dans les faits divers, entendu à la radio, vu aussi, de plus en plus, à la télévision. Il environne les contemporains et n'a pas d'âge. Ces films décrivent des crimes universels qui existent à toutes les époques, et en présentent des version correspondant aux sociétés occidentales contemporaines. De plus, la structure offerte par la police ou le personnage du détective privé, personnages dont l'existence remonte à la fin du XIX^{e} siècle, est un avantage narratif que les auteurs utilisent pour améliorer leurs films. L'ordre des films criminels est donc un ordre profondément contemporain.

Le temps des films criminels est aussi l'urgence : l'urgence de rattraper les criminels avant qu'ils s'échappent ou avant qu'ils ne tuent encore. Pour les criminels, l'urgence est aussi d'échapper à la police, l'urgence de sauver le petit Michael Peters dans *Grabenplatz 17*. De nombreuses scènes de course ou de poursuite sont à voir. La tension qui définit le film criminel a donc souvent une contradiction temporelle : si la loi pose des principes immuables, stables, si la justice est en vérité très lente, le cinéma a des moyens de créer le mouvement et la rapidité, notamment grâce aux ellipses.

Dans certains films, cette impression de rapidité est renforcée par une mise en scène des médias et surtout de la presse. Dès *Die Dame in Schwarz*, en 1951, un vendeur à la criée annonce l'évasion manquée et la mort de l'amant de Bianca Monnier. C'est dans *Alibi* que ce travail sur la presse est le plus poussé, puisque le héros du film est un journaliste. Dès le générique, des images de rotatives apparaissent. Les transitions entre les scènes se font parfois avec des plans sur des coupures de journaux et une voix off disant « Peter Hansen berichtet », que l'on pourrait traduire par « Un reportage de Peter Hansen ». Les détails de l'affaire, du meurtre comme du procès, sont immédiatement rendus publics dans les journaux. Dans *Grabenplatz 17*, les journaux, mais aussi la télévision et la radio, font état de la disparition de Michael Peters et en donnent un signalement. Mais alors que la presse peut s'opposer à la justice dans *Alibi* — Peter Hansen fait publier en une un doute sur le verdict —, les moyens de communication servent la police dans *Grabenplatz 17*. Ils relaient l'avis de recherche de Michael Peters. D'autres signes de la modernité et de la rapidité contemporaines se retrouvent dans les trains, les voitures, la

police.

3.3.2 Oublier, refouler : le passé nazi et la guerre

En partant de ce constat de contemporanéité des films criminels, il serait possible d'imaginer que les films tournés au début des années 1950 racontent des histoires de nazisme et de guerre. Les procès de Nuremberg avaient donné une nouvelle direction à la notion de crime, notamment en créant la catégorie de crime contre l'humanité. Mais ces crimes ne sont pas visibles dans les films criminels du corpus. Aucun ne montre la guerre et un seul se place dans les années du régime nazi : *Der Verlorene*. Ce film de Peter Lorre sorti en 1951 met en scène un chercheur en médecine nazi qui tue sa compagne dans un mouvement de colère. Un flash-back emmène le spectateur en 1943, année du crime, puis le ramène dans l'immédiat après-guerre, après le processus de dénazification entrepris par les Alliés qui laisse beaucoup d'Allemands compromis en poste. Ce phénomène est directement observable par Peter Lorre. Réalisateur et acteur principal du film, il fait partie des *Remigranten* : il s'est exilé aux Etats-Unis en 1933 pour échapper au nazisme et revient après la capitulation allemande. A son retour, il trouve l'industrie du cinéma peu changée, comptant de nombreux individus encore en poste alors qu'ils ont travaillé sous le nazisme. Cette problématique n'est pas totalement absente du cinéma allemand des années 1950 : un film criminel comme *Rosen für den Staatsanwalt* (Wolfgang Staudte, 1959) met en scène un procureur ayant échappé à la dénazification et continuant son activité. Mais elle est surtout portée par d'autres genres que le film criminel.

Ce film est le premier auquel la Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) accorde le prédicat *wertvoll*. Dans sa justification, le jury explique : « Mais à côté de cette performance artistique exceptionnelle se trouve aussi la tendance du film, qui montre d'une façon on ne peut plus nécessaire et insistante jusqu'à quelle destruction de l'individu un régime dictatorial peut mener. » [3] Le jury salue donc la dénonciation de la dictature à l'œuvre dans le film, tout en ne citant pas le régime en question, le régime nazi, et donc en ne distinguant pas le régime nazi d'autres régimes dictatoriaux. Du point de vue de la destruction de l'individu, le Troisième Reich serait donc assimilable à n'importe quelle dictature. Si des historiens aujourd'hui peuvent se poser cette question, elle a un tout autre sens dans les années 1950, dans une époque où l'ampleur des crimes nazis n'est pas si bien connue du grand public et où de nombreux anciens nazis occupent toujours de hautes positions dans l'administration ou la justice. Dans *Der Verlorene*, le nazisme n'est évoqué que comme une dictature, qui cache des crimes lorsque la raison d'État l'exige.

3. Dans la version originale : « Neben dieser ganz besonders künstlerischen Leistung steht aber auch die Tendenz des Films, die in so überaus notwendiger und eindringlicher Weise zeigt, bis zu welcher Vernichtung des Individuums ein diktatorisch gelenktes Staatswesen führen kann. » Le texte est disponible en entier à l'adresse suivante : http://www.fbw-filmbewertung.com/film/der_verlorene. Consulté pour la dernière fois le 13 juillet 2015.

Il se sert du contexte pour une histoire de culpabilité et de remords mais les problématiques spécifiques qui lui sont liées ne sont pas abordées. Les spécialistes confirment les impressions données par *Der Verlorene* : pour Eric Dufour, le régime nazi apparaît parfois dans le cinéma de l'époque mais comme décor[4]. En suivant son hypothèse directrice, on pourrait dire que si le mal est une préoccupation du cinéma allemand, le mal absolu incarné par le nazisme n'est pas représenté. Les films ouest-allemands, dont les films criminels, décrivent plutôt un mal ordinaire, qui existait avant le nazisme et lui survit : des crimes passionnels, des hommes qui tuent leur femme, des histoires d'héritage, etc. L'Holocauste est totalement absente, notamment du cinéma de fiction. Les personnages juifs ou les éléments distinctifs de cette religion sont également absents. Les années 1960 voient monter la contestation de cet ordre cinématographique évitant les problèmes : il est alors reproché au cinéma — entre autres — de n'être qu'un cinéma de divertissement et de ne pas traiter honnêtement le passé nazi.

Si la guerre elle-même n'est pas mise en scène, ses conséquences apparaissent dans les premiers films des années 1950. On dénombre une vingtaine de véritables *Trümmerfilme*, « films de ruines ». Les ruines de la ville de Berlin fournissent un décor impressionnant à forte intensité dramatique. Le plus connu est *Allemagne, année zéro* du réalisateur italien Roberto Rossellini. Mais alors que celui-ci filme à la fois les ruines de la ville et celles de la vie de ceux qui tentent de survivre, *Die Spur führt nach Berlin* montre des personnages dans une certaine facilité financière évoluant dans une ville détruite. Dès la première scène de course-poursuite, les premiers signes de destruction sont montrés. Par la suite, le film alterne entre des scènes d'intérieur, dans le coquet appartement de Vera, dans des clubs du Kufürstendamm, etc. et des scènes d'extérieur montrant une ville partiellement détruite, un seul bâtiment tenant vers la Potsdamer Platz, des immeubles en ruine, l'église du Souvenir ravagée. Les vues les plus spectaculaires sont dans la scène de bataille finale dans le Reichstag, entre les immenses colonnes couvertes d'impacts de balles, la lumière entrant par le plafond crevé. La guerre a également pour conséquence de terribles problèmes de ravitaillement pour la population allemande et la naissance d'un marché noir. C'est le contexte du film *Blockierte Signale*, sorti en 1948. Situé à Hambourg, il ne montre pas d'images de dévastation. Mais plusieurs scènes exposent des trafiquants : une femme prétendant vouloir rendre visite à sa fille à l'hôpital se révèle avoir des cartons de cigarettes dans sa valise ; les hommes d'affaires Kalpak et Löllgen ont un commerce illégal très lucratif. Même le commissaire Ostendorff prend subrepticement une moitié de cigarette dans un cendrier chez Löllgen. A la fin, il explique que sa génération a construit un modèle misérable dans lequel ses enfants « ne s'y retrouvent pas » (« finden sich nicht zurecht ») ; la génération des parents porte donc aussi une part de responsabilité (« Wir Eltern tragen die Mitschuld »). Mais cette sentence a une portée assez faible si elle concerne les errances des citoyens allemands sous le nazisme.

La guerre froide, caractérisée par des tensions importantes à la fin des années 1940 et au

4. DUFOUR, *op. cit.*

début des années 1950, est également absente. Elle est seulement visible dans *Die Spur führt nach Berlin*, lorsque la voiture des criminels franchit la porte de Brandebourg et se retrouve en zone soviétique, hors du champ d'action des policiers de l'Ouest. D'une certaine manière, c'est un refuge pour les criminels. C'est également là où le héros, Roberts, est retenu prisonnier dans un établissement de santé avant de pouvoir s'en échapper et regagner l'Ouest. La course à l'armement est évoquée dans *Alibi*, car Peter Hansen couvre des tests nucléaires. Plusieurs fois, il est question du fait que l'humanité pourrait disparaître dans une catastrophe atomique. Mais aucun élément politique n'est donné, aucun avis n'est émis : ces films tentent de plaire au plus grand nombre en ne prenant pas position. On peut également penser que la volonté de fournir un divertissement pousse les cinéastes à éviter les sujets réels inquiétants ou fâcheux, comme les tensions entre l'Est et l'Ouest.

Dans les films criminels des années 1950 et 1960, les intrigues conjuguent souvent une certaine légèreté avec des sujets graves et des sentences sur la société. En 1945, l'Allemagne, qui doit remettre en question son identité culturelle et géographique, gomme toute manifestation de fierté nationale, et se contente, dans le genre criminel, de films lisses sur des problèmes éternels, sans se saisir du contexte. La figure de l'enquêteur, si elle est politique, ne se prononce pas non plus sur des problèmes spécifiquement contemporains.

Chapitre 4

L'enquêteur-policier comme personnage central

Au début de la période étudiée, les films criminels montrent, de manière détournée ou non, un monde dominé par l'ordre. La représentation des enquêteurs dans ce monde participe de la construction de cet ordre. La figure du policier, véritable marqueur de cette période, est prégnante.

4.1 Portrait-robot de l'enquêteur

4.1.1 L'enquêteur-type

La figure de l'enquêteur est une figure centrale du film criminel. En français, l'expression « film policier » fait directement référence à la place de l'institution policière dans le genre. Olivier Philippe propose d'ailleurs de nommer les films policiers « criminels » seulement lorsqu'ils mettent les malfrats à l'honneur [1]. L'enquêteur est celui qui mène l'enquête, au sens large du mot : l'enquête n'est pas toujours officielle, policière. On peut nommer enquête toute tentative de résoudre le crime. L'enquêteur est celui qui fait des recherches, se déplace, interroge d'autres individus. Mais il ne peut être confondu avec les policiers ; régulièrement, ce sont des civils qui mènent l'enquête. Ainsi, certains films ne mettent ni les malfrats ni les policiers à l'honneur ; ce qui les rapproche est la tension impliquée par un crime, c'est pourquoi il semble approprié de les nommer tout de même films criminels.

Tous les films du corpus entre 1949 et 1969 font intervenir au moins un policier. Mais la place de la police n'est pas forcément centrale. Parfois, elle n'apparaît que dans une place secondaire, pour aider les enquêteurs : dans *Das Geheimnis des Hohen Falken*, la police appa-

1. PHILIPPE, *op. cit.*

raît dans l'avant-dernière scène pour prendre la déposition explicative de Tucky, l'employé du meurtrier Zeska ; dans *Das Dorf unterm Himmel*, un policier intervient pour libérer l'enquêteur d'une grange où il avait été enfermé ; dans *Der Verlorene*, la police se met à la poursuite du meurtrier à la fin, alors qu'il vient de commettre son deuxième crime. Cependant, la police a souvent une place importante et est incarnée par différents personnages : un inspecteur ou commissaire, qui travaille à l'affaire ; son supérieur hiérarchique, qui le guide et à qui il fait des rapports ; des agents, chargés uniquement d'appliquer les consignes de l'inspecteur, une sorte de prolongement de lui-même.

L'enquêteur n'est donc pas toujours un policier. Mais il est toujours un homme blanc ayant moins de cinquante ans. Il porte souvent un long imperméable, un chapeau et parfois une arme. Dans les films de la série « Wallace », on a même une continuité physique, puisque l'enquêteur est presque toujours incarné par Joachim Fuchsberger : le spectateur assidu est donc assuré, lorsqu'il voit le visage de l'acteur, de se trouver face au camp du Bien. Cependant, les équipes savent jouer avec les attentes des spectateurs : lorsqu'ils voient Klaus Kinski dans *Das Gasthaus an der Themse*, les spectateurs pensent qu'il est du côté des trafiquants ; une scène étrange où il est caché et observe Leila Smith dans la cave achève de semer le trouble. Pourtant, on apprend à la fin qu'il était un agent de la police sous couverture, « un des meilleurs » selon l'inspecteur Wade. Les échanges entre télévision et cinéma sont également nombreux : Heinz Engelmann joue un commissaire dans la série policière *Stahlnetz*, un journaliste-enquêteur dans *Das Geheimnis des Hohen Falken* et un trafiquant dans *Das Gasthaus an der Themse*. D'autres acteurs comme Eddi Arendt et Jan Hendricks sont passés avec succès d'un médium à l'autre.

4.1.2 Une forte éthique qui détermine les motivations

L'enquêteur possède toujours de hautes qualités morales. Lorsqu'il n'est pas policier, il a une profession marquée par une forte éthique. Deux des enquêteurs sont journalistes : Wenggraf (*Das Geheimnis des Hohen Falken*) et Peter Hansen (*Alibi*). Deux autres sont avocats : Michael (*Das Dorf unterm Himmel*) et Ronald Roberts (*Die Spur führt nach Berlin*). Roberts travaille de pair avec la police pour résoudre l'affaire de fausse monnaie. Il est ainsi possible de dégager une figure de l'enquêteur avec certaines caractéristiques qui est traditionnellement incarnée par des policiers mais pas uniquement. Par exemple, dans le film *Alibi*, Peter Hansen enquête sur la possible innocence de Meinhardt et son personnage ressemble à celui d'un policier idéal : il est droit et honnête, à la recherche de la vérité et de la justice. Au départ, il ne s'intéresse pas à l'affaire pour elle-même mais parce qu'il en est partie prenante : en tant que juré, il doit se prononcer sur la culpabilité de Meinhardt et est témoin d'un fonctionnement imparfait de la justice. En effet, lors des délibérations, il doute fortement de la culpabilité de Meinhardt mais ne trouve personne prêt à en discuter. Il soupçonne une erreur judiciaire. Les enquêteurs sont

passionnés et prennent leur affaire très à cœur : dans *Grabenplatz 17*, plusieurs scènes montrent l'inspecteur Jäger perdant patience car les heures de l'enfant qu'il recherche sont comptées. Il insiste sur un procédé peu commun dans la police (laisser s'échapper le suspect pour qu'il les mène à Michael) auprès de son supérieur, et met en avant le côté exceptionnel des circonstances. Policiers ou civils, les enquêteurs sont donc des citoyens exemplaires, passionnés par la justice et la vérité. De plus, il n'est pas nécessaire d'être un fonctionnaire de la République fédérale pour aider à faire régner la justice. Ces qualités sont pourtant incarnées principalement par des policiers. Norbert Grob note par exemple : « Cependant, dans le film criminel allemand dominent : des policiers, des avocats, des juges accrochés à une pensée de l'ordre ennuyeuse et un sage accomplissement du devoir.[2] » (« Im Deutschen Kriminalfilm dominieren statt dessen: Polizisten, Staatsanwälte, Richter, die festgelegt sind auf dröges Ordnundsdenken und brave Plifchterfüllung »). Selon les représentations véhiculées dans les films criminels, cette profession demande de la passion et non du désintérêt pour les affaires. L'enquêteur des films criminels de cette première période peut donc être défini comme un enquêteur-policier, qui possède les qualités morales et physiques de son homologue des forces de l'ordre.

Mais les motivations des enquêteurs ne sont pas toutes liées à des valeurs morales. Dans deux films du corpus, l'enquêteur se lie à l'affaire pour une femme. Dans les deux cas, un crime les concerne et elles sont en danger. Ils cherchent ainsi la justice mais aussi la protection de leur amour naissant, qui ne peut prendre forme que dans un monde où ces crimes sont punis : il faut que le meurtrier Zeska soit arrêté pour que Marianne soit libre ; il faut aussi que Maria avoue son crime pour en surmonter la mémoire[3]. L'enquêteur, dans cette période, se lie systématiquement avec une femme dont il tombe amoureux et qu'il finit par séduire. Seuls les films *Der Verlorene*, *Die Dame in Schwarz* (l'enquêteur, Nils, a déjà une fiancée au début du film), *Alibi*, *Grabenplatz 14* (pourtant, l'assistant de l'enquêteur, Wagenknecht, rencontre une femme lors de l'enquête avec qui il projette de se marier), et *Polizeirevier Davidswache* ne comprennent pas cette situation. A la fin du film, le triomphe de la loi coïncide donc avec un triomphe de l'amour qui rapproche le représentant de la loi d'une jeune fille incarnant l'honnêteté. Dans une société où règnent des valeurs conservatrices, c'est un véritable triomphe de l'ordre : les criminels sont punis, la loi vainc et la jeune fille, qui était encore célibataire, rencontre l'amour en la personne d'un enquêteur moralement irréprochable. On peut de plus remarquer que la plupart de ces jeunes filles ne vivent pas avec leurs parents : elles se trouvent donc dans une sorte de danger social, celui de ne jamais se marier, voire celui de tomber dans une mauvaise vie, par exemple en fréquentant des hommes. Les enquêteurs les sauvent donc de ce danger.

2. GROB, *op. cit.*, 225.

3. Avant de faire un rapprochement avec la mémoire du nazisme, il faut se rappeler que le crime de Maria est accidentel et qu'il se situait dans un contexte de violences conjugales. Cependant, il est vrai que le film pointe plusieurs fois vers la question mémorielle.

4.1.3 Un enquêteur toujours secondé

L'enquêteur n'est jamais seul. Malgré toutes ses qualités, il bénéficie d'un soutien dans le milieu où il enquête, soutien logistique, soutien moral, soutien intellectuel, etc. Parfois, une équipe dévouée l'accompagne, parfois il rencontre sur place des individus qui l'aident. On peut diviser ces soutiens en deux catégories : les soutiens actifs, qui participent à la résolution de l'enquête par des discussions avec l'enquêteur et l'apport d'éléments parfois décisifs ; et les soutiens passifs, vers qui l'enquêteur peut se tourner pour avoir des informations mais qui n'ont pas de rôle fort dans l'énigme. Cette structure est reprise dans le tableau 4.1 :

TABLE 4.1 – Enquêteurs et soutiens dans les films criminels entre 1949 et 1969

Film	Année	Enquêteurs	Soutiens actifs	Soutiens passifs
Blockierte Signale	1949	Ostendorff, commissaire	Klaus Kröger	Mary-Ann
Das Geheimnis des Hohen Falken	1951	Wenggraf, journaliste	Lilo ; Gerkau, photographe	Marianne
Der Verlorene	1951	pas de soutien		
Die Dame in Schwarz	1951	Nils, policier ; Marshall, inspecteur	Ann, fiancée de Nils	
Die Spur führt nach Berlin	1952	Roberts, avocat ; Lüdecke, policier		Vera
Das Dorf unterm Himmel	1953	Michael, avocat		Maria ; Beppo ; Luccia
Gestatten, mein Name ist Cox	1955	Cox, marchand d'antiquités	Richardson, détective privé	Anette
Alibi	1955	Hansen, journaliste	Roland, journaliste ; Lukkas, commissaire	
Grabenplatz 17	1958	Jäger, commissaire	Wagenknecht, policier ; Isabella, chanteuse et complice	
Der Frosch mit der Maske	1959			
Die seltsame Gräfin	1961	Mike, inspecteur	Lizzy, colocataire de Margaret ; Selwyn Maron	Margaret
Das Gasthaus an der Themse	1962	Wade, inspecteur	Sir John, son chef ; « Gubanov », agent sous couverture	Leila Smith
Polizeirevier Davidswache	1964	Glantz, policier	Schriewer, policier	

Les distinctions présentées dans ce tableau ne sont pas toujours claires. Parfois, les rôles actifs sont à la limite de la passivité ; parfois, les enquêteurs sont à la limite du soutien actif. Ces distinctions se calquent cependant assez bien sur la distinction genrée parmi les personnages : en effet, les hommes sont souvent des soutiens actifs et les femmes des soutiens passifs.

Les hommes aident l'enquêteur dans sa démarche intellectuelle vers la résolution. Seule Ann, dans *Die Dame in Schwarz*, est l'égale de l'enquêteur Nils dans la résolution et lui apporte des éléments décisifs. Les appuis sont parfois les adjoints du policier (par exemple, Wagenknecht pour Jäger dans *Grabenplatz 17*), parfois des policiers quand l'enquêteur est un privé (Lukkas pour Hansen dans *Alibi*). L'enquêteur des « Wallace », par exemple, est presque toujours un solitaire qui trouve ses soutiens dans le milieu dans lequel il enquête. Cette capacité à se faire des amis est centrale : cela souligne la bonté de l'enquêteur ainsi que la propension au bien de certains individus exemplaires. Il est clairement montré de quel côté les individus doivent se trouver.

Les femmes sont un soutien psychologique assez passif. Lorsqu'elles sont du même côté que l'enquêteur, elles vivent une histoire d'amour avec lui qui occupe leurs dialogues, et la résolution de l'énigme n'est pas au centre de leurs préoccupations. Lorsque Mary-Ann et Kröger se retrouvent, ils ne parlent pas du meurtre de Brinkmann, mais d'eux-mêmes et de leur futur. Lorsque Cox et Anette se voient, si Anette veut retrouver les actions volées, Cox dévie toujours la conversation vers leur relation. De même, Michael (*Das Dorf unterm Himmel*) et Wenggraf (*Das Geheimnis des Hohen Falken*) parlent avec Maria et Marianne principalement de leur amour. Lilo, amie de Wenggraf et de Gerkau, a un petit rôle dans la résolution car elle identifie la montagne sur la photographie comme étant le Hoher Falken, mais son aide reste ensuite minime. Elle et Gerkau sont surtout des prétextes pour que Wenggraf énonce ses pensées à haute voix, de manière à ce qu'elles soient audibles pour le spectateur. L'exemple est frappant vers la fin du film, lorsque Wenggraf explique à ses compagnons réunis dans leur chambre : « S'il a commis le crime — et il l'a commis —, alors il renouvellera son acte la prochaine fois qu'il s'approchera de moi. » (« Wenn er das Verbrechen begangen hat — und er hat es —, dann wird er die Tat wiederholen beim nächsten, der sich mir nähert. »)

4.1.4 La technologie au service de la loi

Le rôle du médecin légiste prend de l'importance au fil des années, tout en restant dans des apparitions courtes, même si capitales puisqu'elles fournissent des indices. Le seul rôle de médecin légiste important se trouve dans *Das Gasthaus an der Themse*, où le docteur Collins est également un ami de Wade ; mais la raison en est principalement qu'il est le coupable.

La période 1949-1969 est une période de mise en scène de la technologie policière au cinéma. Cette tendance est notamment visible dans un film de 1952, *Die Spur führt nach Berlin*, où les policiers font montre d'une grand efficacité : peu après le meurtre en haut de la Tour de radio de Berlin, la police est avertie de la direction dans laquelle se dirige le suspect et engage une course-poursuite à travers la ville. La scène dure plusieurs minutes et montre par un montage parallèle d'une part des images des différentes voitures (des policiers et des criminels)

de l'intérieur et de l'extérieur, et d'autre part, des images du poste de police centralisant les communications avec les voitures pour en déduire l'itinéraire exact du suspect et les meilleures positions dans la ville pour l'arrêter. Des plans en plongée du haut de certains bâtiments renforcent l'impression d'une surveillance constante des forces de l'ordre et d'une toute-puissance de la police. Elle n'est stoppée que lorsque la voiture poursuivie passe la porte de Brandebourg et pénètre en zone soviétique, où la police de l'Ouest n'a plus autorité. Dans ce même film, les deux policiers principaux, Roberts, ainsi qu'un technicien se retrouvent au poste pour écouter une conversation privée entre Vera et Gregor grâce à un système d'écoute placé sur le téléphone de Vera. Il faut également citer la méthode originale mise en œuvre dans *Grabenplatz 17*, où les policiers relâchent le suspect en ayant préalablement marqué ses chaussures à l'aide d'un agent radioactif pour qu'il les mène à l'enfant qu'il retient prisonnier ; s'ensuit une scène innovante de poursuite avec un compteur Geiger, lors de laquelle se mélangent le sentiment d'urgence — car l'enfant n'a plus que quelques heures à vivre — et la lenteur nécessaire à l'utilisation de l'appareil. Ainsi, l'avant-garde des techniques policières est mise en avant comme une preuve de l'efficacité de la police. De plus, ces techniques ne sont pas toujours utilisées pour lutter contre des criminels d'une intelligence supérieure : ce sont donc des ajouts « gratuits ». Dans les « Wallace », les criminels sont ceux qui mettent en œuvre les stratagèmes. Les années 1950 et 1960 sont donc les années de la police efficace : les films mettent en avant la manière dont la police s'approprie des inventions et les met au service de la chasse aux criminels.

4.1.5 Loi et ordre chez les enquêteurs

Dans les années 1950 et 1960, tous les films permettent d'identifier des coupables, qui sont arrêtés ou tués dans presque tous les cas. C'est ainsi que les films règlent la question de l'ordre, qui correspond dans la plupart des cas à la loi : une situation de désordre due à un criminel, dans laquelle la loi est bafouée, est achevée par la mise hors d'état de nuire du criminel. Le fait de savoir le criminel aux mains de la police suffit à tranquilliser le spectateur. *Die Dame in Schwarz*, en 1951, donne cependant une autre vision : Royce, avocat et meurtrier de son maître chanteur, se suicide juste après le mariage de sa fille — donc après avoir accompli son dernier devoir, celui de père. Le jeune policier Nils est au courant de sa culpabilité et en avertit l'inspecteur Marshall, de la police criminelle, et ami de Royce. Dans le bureau de ce dernier, près de son corps sans vie qu'ils viennent de découvrir, ils décident que personne ne doit savoir ce qu'il s'est passé pour protéger sa fille Carla. Ils préfèrent donc préserver l'ordre mis en place par le suicide de Royce plutôt que de respecter la loi et de transmettre des preuves accablantes. D'une certaine manière, Royce les rend tous les deux criminels ; le film se termine sur cette image d'illégalité, et cela provoque certainement chez le spectateur un conflit moral. Cependant, dans les autres films, l'ordre et la loi correspondent.

En effet, lors des enquêtes, l'enquêteur-policier ne franchit jamais les limites prévues par la loi. Il est aussi blanc que le criminel est noir. Les criminels tombent à cause de leurs propres erreurs et de l'intelligence des enquêteurs. Les policiers sont donc un rempart contre le crime et ne peuvent être eux-mêmes soupçonnés. De même, les conflits de hiérarchie ne sont pas nombreux. On peut signaler la brimade de Nils par son supérieur lorsqu'il soutient que le suicide de Bianca Monnier n'en est pas un (*Die Dame in Schwarz*). Ici, le chef est en tort, ce qui remet partiellement en cause la hiérarchie ; pourtant, celle-ci est sauve lorsque Nils va confier ses doutes sur l'affaire à un homme plus vieux et plus expérimenté, une sorte de substitut de son chef, en la personne de Royce d'abord ; puis, après le suicide de celui-ci, à Marshall. Dans les autres films, les policiers travaillent en harmonie avec leurs supérieurs qui connaissent leurs capacités et savent leur faire confiance. La décennie 1960 est mondialement connue pour sa remise en cause de la hiérarchie mais même un film comme *Polizeirevier Davidswache*, sorti en 1964, ne va pas contre les chefs. Cependant, il met en scène une difficulté courante dans les séries policières ultérieures, à savoir les domaines d'attribution des différents services de la police. Les héros, des agents chargés du maintien de l'ordre sur la voie publique (*Schutzmänner*), découvrent un crime et sont brièvement en concurrence avec la police criminelle : autour du corps se joue une scène de rivalité. Glantz souhaite montrer des photos de suspects aux prostituées qui ont vu le meurtrier de leur collègue, et le membre de la police criminelle lui dit alors qu'il se charge de la suite, car il a plus d'expérience que lui dans les cas de mort violente. Glantz lui lance en partant : « Viel Erfolg, Herr Kriminalbeamter! », ce à quoi son interlocuteur répond : « Danke, Herr Schutzpolizist! » (« Bon courage, Monsieur l'agent de la police judiciaire ! », « Merci, Monsieur le gardien de la paix ! »). Finalement, la bonne connaissance du terrain met les gardiens de la paix sur la bonne voie et ils sont suivis par les agents de la police judiciaire. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, le réseau criminel est démantelé par un agent de la police fluviale, dont le petit bureau sur la Tamise contraste avec le grand bureau du commissaire avec qui il coopère. A la fin du film, ce dernier le félicite en ajoutant « Quand je pense que vous êtes de la police fluviale ! » Ce dénigrement n'est pas discuté. A la différence de domaines de compétences entre les polices s'ajoute donc une hiérarchie des services, dans laquelle la police judiciaire occupe la première place. Dans les autres films, les policiers ne sont pas en concurrence. *Die Spur führt nach Berlin* montre même une coopération internationale entre les polices pour démanteler un réseau de fausse monnaie.

4.2 Un contre-modèle : le criminel

Comme l'enquêteur, le criminel est incarné par une figure-type : il est presque toujours déplaisant. Certains acteurs se sont également spécialisés dans l'interprétation des criminels : le visage de Kurt Meisel, par exemple, est associé dans le corpus aux personnages de Gregor

(*Die Spur führt nach Berlin*) et de Youmac (*Gestatten, mein Name ist Cox*). Klaus Kinski gagne également une grande renommée en jouant des personnages troublés dans les « Wallace ». Olivier Philippe décrit le criminel (« l'agresseur ») comme la manière dont la société stigmatise la déviance [4]. Les films lui prêtent plusieurs caractéristiques, montrant ainsi ce que les membres de la société ne doivent pas faire.

4.2.1 Un milieu trouble

Le milieu dans lequel le criminel évolue est un révélateur. Le criminel se place dans des milieux troubles, louches : il est par exemple presque toujours lié à un club. Lorsqu'il ne le possède pas (*Grabenplatz 17*), il y travaille (*Gestatten, mein Name ist Cox*, *Das Gasthaus an der Themse*) ou s'y rend régulièrement (*Blockierte Signale*). Un autre lieu relié au crime est le port : il est le lieu des trafics. Les films *Blockierte Signale* ou *Das Gasthaus an der Themse* font un usage important de ce mythe. Le criminel alterne parfois entre les milieux : dans *Grabenplatz 17*, le criminel, de jour, habite une grande maison avec jardin avec sa fille et une gouvernante ; de nuit, il est le copropriétaire d'un club.

Cependant, tous les criminels ne sont pas reconnaissables à leur milieu. La surprise vient régulièrement du fait qu'un criminel tranche avec son milieu, ce qui en faisait quelqu'un d'insoupçonnable. Cela a également à voir avec le statut social des criminels. Parfois, le criminel est un serveur (*Gestatten, mein Name ist Cox*). Mais souvent, le criminel principal, le cerveau, occupe un statut social plutôt élevé : c'est un docteur (*Der Verlorene*, *Alibi*, *Das Gasthaus an der Themse*), un avocat (*Die Dame in schwarz*), voire une comtesse (*Die seltsame Gräfin*). Ces films font donc passer un double message. D'une part, les criminels sont partout, sans distinction de milieu ; soit qu'ils se cachent à tous les échelons d'une société, soit que les circonstances puissent faire basculer tous les individus dans le crime. D'autre part, aucun criminel n'échappe à son châtiment ; personne, pas même les représentants des classes supérieures, n'est au-dessus de la loi.

4.2.2 Un personnage vil

Les criminels sont également dans les années 1950 et 1960 des personnages souvent vils, sans valeurs morales. Les crimes sont très souvent commis pour des motifs crapuleux — c'est notamment le cas pour les « Wallace ». Ces personnages vont contre les valeurs sociales dominantes à l'époque, notamment religieuses, qui valorisent la frugalité et fustigent l'avidité. D'une manière assez systématique, le criminel donne cependant des conseils à l'enquêteur pour qu'il reste en vie. Dans *Das Geheimnis des Hohen Falken*, Zeska avertit ou menace par deux fois

4. PHILIPPE, *op. cit.*

Wenggraf : lorsqu'il dit vouloir rester pour continuer son article (« Dommage... cela vaudrait mieux pour vous », « Schade... es wäre besser für Sie ») puis par une lettre qu'il lui fait délivrer et qui contient seulement : « N'allez pas sur le Hoher Falken demain. » (« Gehen Sie morgen nicht auf den Hohen Falken. »). L'enquêteur passe évidemment outre, montrant ainsi son courage et sa volonté de continuer à chercher la vérité malgré le danger.

Un révélateur de la qualité morale des personnages est leur manière de traiter les femmes. Avec les femmes, le criminel est rustre. Les films du corpus montrent beaucoup de scènes dans lesquelles il les embrasse contre leur volonté (*Das Dorf unterm Himmel*, *Gestatten, mein Name ist Cox*) ; à tel point qu'on se demande comment les femmes en sont venues à les fréquenter. *Die Spur führt nach Berlin* donne une raison : lorsque Roberts demande à Vera si elle aime Gregor, elle lui répond : « Je lui suis redevable » (« Ich bin es ihm schuldig »). Les scènes sont également nombreuses où les criminels — masculins — abusent de leur force physique envers les femmes : Gregor tire violemment Vera dans le souterrain, Lois menace Maria et abuse d'Anja (*Das Dorf unterm Himmel*), Roger Lane menace Leila (*Das Gasthaus an der Themse*), etc. Le personnage de Bruno dans *Polizeirevier Davidswache* est très représentatif de cette misogynie : il méprise sa compagne, qui l'a attendu quatre ans pendant qu'il était en prison ; assomme une femme âgée sans défense pour voler le contenu de sa caisse ; tue une prostituée pour lui voler son argent. Son geste à la fin du film, lorsqu'il se sert de Glantz comme bouclier pour éviter la balle tirée dans sa direction, n'est donc pas étonnant de la part de ce personnage éminemment égoïste. Ce qui, chez les policiers, serait célébré comme un réflexe méritant, est vu chez le malfrat comme une marque de couardise. En cela, le criminel s'oppose totalement à l'enquêteur, toujours courtois et protecteur. Cette configuration souligne donc les qualités de l'enquêteur. Il y a une corrélation forte entre les violences faites aux femmes et le crime.

Une hiérarchie distingue également les criminels : il y a un chef et des subordonnés. Le personnage criminel principal est toujours le chef, tandis que les subordonnés n'ont presque jamais de rôle important. La question de la responsabilité est donc intéressante : les films ne s'intéressent pas à ce qu'il advient des subordonnés mais à ce qui arrive au chef. Sa responsabilité est soulignée : il est le cerveau, celui qui dirige l'affaire criminelle, qui prend des décisions, tandis que les autres les appliquent. Le rapprochement avec le traitement du passé nazi est tentant : la jeune République fédérale cherche à éviter une division de sa société entre des coupables et des innocents. Elle considère que, pour l'essentiel, justice a été rendue aux procès de Nuremberg en 1945 et 1946 et pendant l'épuration menée par les Alliés. Les responsables du déclenchement de la guerre, de la planification et de la mise en œuvre de la Shoah ainsi que de crimes de guerre ont été jugés et condamnés. Les films se concentrent donc sur les chefs et non sur les « suiveurs » (l'équivalent allemand de ce mot, *Mitläufer*, est un terme officiel lors de l'épuration). Dans les films, le chef est véritablement un personnage haïssable : désagréable, n'ayant que son propre intérêt pour guider ses actes, prêt à éliminer ses subordonnés pour se

sauver.

Quelques films donnent au criminel une profondeur humaine : *Der Verlorene* est celui qui va le plus loin dans cette démarche, analysant les raisons du meurtre, mais aussi ses conséquences psychologiques. Les meurtriers des films jusque là sont presque dépourvus de remords. Isabella dans *Grabenplatz 17* veut protéger l'enfant qu'elle a aidé à enlever et donne des informations à la police : elle est en ce sens exceptionnelle.

4.2.3 Pas d'amis mais des serviteurs

Comme l'enquêteur, le criminel agit rarement seul : il est le chef d'une bande. Le nombre d'alliés varie : Zeska a un seul allié, Tucky ; Gregor est le chef d'un grand groupe de faux-monnayeurs. Cependant, à la différence de l'enquêteur, ses relations avec ses alliés ne sont pas des relations d'amitié ou de confiance mais de domination et de peur. Le criminel est cruel envers ses subordonnés. C'est particulièrement visible dans *Grabenplatz 17* où Goritsch et Flint, les deux criminels, n'hésitent pas à supprimer leurs alliés devenus encombrants, comme Machon ; Isabella échappe de peu au même sort. De même, dans *Das Gasthaus an der Themse*, le Requin tire sur Brown, son allié depuis des années. Zeska est méchant envers Tucky et le menace.

La malveillance du criminel est telle que ses alliés le trahissent parfois. Le criminel n'inspire ainsi que crainte et pas de respect de la part de ses alliés. Tucky s'empresse de raconter à la police le crime de Zeska après sa mort, alors qu'il aurait pu en accuser Wenggraf. Isabella va trouver le commissaire Jäger pour trahir ses complices et sauver l'enfant et elle-même. Dans *Alibi*, Margot est bouleversée par la trahison de Bruno, qu'elle pensait innocent, au point de vouloir le tuer. La morale donnée est que la méchanceté, en plus d'être immorale, est source de problèmes, tandis que la bonté et la gentillesse sont des qualités morales utiles. Le monde criminel est véritablement un monde du désordre.

Certains criminels sont seuls : Peter Lorre, Bianca Monnier et Royce, Overbeck (ce qui ne représente que trois films sur treize). Ces personnages semblent les seuls à éprouver des remords ou à regretter leur crime. *Der Verlorene*, notamment, est basé sur l'histoire de ces remords. Royce a tué « par nécessité », car sa fille était menacée, et choisit le suicide plutôt que d'éliminer le seul personnage au courant de sa culpabilité, Nils. Overbeck a tué sa femme par accident, dans un moment d'égarement ; même s'il ne fait rien pour faciliter le travail de la justice et innocenter Meinhardt, il regrette son geste et tente même de mettre fin à ses jours en provoquant un accident contre un camion. Bianca, toutefois, n'éprouve pas de remords. Elle a cependant des circonstances atténuantes puisqu'elle a perdu deux hommes qu'elle aimait. Le cas de Maria dans *Das Dorf unterm Himmel* est intermédiaire : elle a des remords pour la mort de son mari, mais elle l'a tué de manière accidentelle, c'est donc la moins criminelle.

L'enquêteur-policier a donc un rôle central dans la représentation de l'ordre dans les films criminels dans les années 1950 et 1960. Son personnage stéréotypé incarne un idéal de moralité bourgeoise qui rétablit l'ordre que sa figure opposée, le criminel, avait troublé. Il est la figure de l'intériorisation des règles, et en cela une sorte d'instrument du contrôle social. Il serait intéressant de connaître la réception de cette figure par le public ouest-allemand. Ses relations avec les autres personnages à l'écran sont explicitées dans le chapitre suivant.

Chapitre 5

L'ordre à travers les communautés

Dans les années 1950 et 1960, les films criminels ouest-allemands présentent une société ordonnée, faite de communautés sachant garder leur place. Deux axes d'étude se dégagent : la place des femmes et la représentation des inégalités sociales.

5.1 La grande hystérie féminine

Il ne serait pas exact de dire que les femmes n'ont aucun grand rôle dans les films criminels des années 1950 et 1960 : elles occupent souvent une place importante, soit en tant que meurtrières, soit en tant qu'appui du héros ou compagne potentielle. Cependant, aucune n'a le rôle positif principal, à savoir celui de l'enquêteur-policier. Il est important de s'intéresser aux relations entre hommes et femmes car les films criminels, comme les autres films, sont des lieux de négociation des identités, comme le suggèrent Geneviève Sellier et Noël Burch : « L'étude de la représentation des rapports sociaux de sexe telle que nous la concevons, consiste au contraire à prendre au sérieux le cinéma de fiction ainsi qu'il s'est construit, comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle, comme une culture populaire où se fabriquent les "fantasmes privés et publics", pour reprendre l'heureuse formulation de Teresa de Lauretis. [1] »

5.1.1 Quelques meurtrières, quelques complices

Les films criminels ouest-allemands montrent quelques femmes tueuses : dans le corpus, Maria (*Das Dorf unterm Himmel*), Lady Maron (*Die seltsame Gräfin*), et Margot (*Polizeirevier*

1. BURCH, NOËL et SELLIER, GENEVIÈVE, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: J. Vrin, 2009, p. 12.

Davidswache). Seule Lady Maron, « l'étrange comtesse », a planifié son meurtre pour des motifs crapuleux ; en cela, son crime est assez masculin. Maria est menacée par son mari, se défend en se battant avec lui pour l'arme qu'il tient, et le coup part ; Margot veut tirer sur son amant Bruno mais atteint le policier Glantz, que Bruno utilise comme bouclier. Il est donc possible de parler de morts accidentelles dans les deux cas. Par rapport à Maria et Margot, Lady Maron utilise une façon de tuer moins violente : son crime et son suicide final sont commis au poison. De plus, le poison est caché dans une bague, soit un objet typiquement féminin au XX^{e} siècle : le poison est donc associé à la nature féminine même. Il y a donc une violence genrée : les hommes s'affrontent à l'arme à feu ou à mains nues tandis que les femmes utilisent le poison mais pas de violence physique. Lorsqu'elles utilisent des armes à feu, typiquement masculines, elles sont perdantes. Dans *Die seltsame Gräfin*, Mary Pinder est surnommée « l'empoisonneuse », une image typiquement féminine dans l'imaginaire collectif. Ces exemples mis à part, les femmes sont donc peu meurtrières (trois films sur treize seulement). Le monopole de la violence meurtrière est laissé aux hommes. Les femmes ne conquièrent donc pas le domaine de la mort dans les années 1950 et 1960.

Inspirées des personnages américains de femmes fatales très en vogue depuis les années 1940 [2], quelques femmes incarnent le danger dans des rôles non violents. Bianca Monnier, la « dame en noir », qui porte le deuil de deux de ses amants, fait chanter celui qu'elle considère coupable de leur mort, Royce. Elle le rencontre chez lui, menace de révéler des secrets sur le passé de son frère, un criminel, menace sa fille adorée. La diversité des lieux dans lesquels elle le rencontre (chez lui, dans un train, dans une exposition, dans une cabane) la rend inévitable et accentue la pression qui s'exerce sur Royce. Citons également Vera (*Gestatten, mein Name ist Cox*), Isabella (*Grabenplatz 17*) et Nelly (*Das Gasthaus an der Themse*). Ces trois personnages ont en commun le fait d'être chanteuses dans des clubs, de tremper dans des milieux troubles et d'être complices d'un crime. Si Nelly est un peu plus âgée, Vera et Isabella sont jeunes et séduisantes : lorsqu'elles chantent, leur prestation est mise en scène de manière à insister sur leur beauté — plans sur leur robe et sur ses ouvertures, plans en parallèle sur les regards des hommes. Ces femmes corrompues ne sont pourtant pas aussi nombreuses que les hommes de main présents dans les films. De plus, leur relation de proximité avec l'enquêteur peut suggérer qu'elles ne sont pas perdues ; cette relation est totalement absente entre l'enquêteur et les criminels masculins. Alors que les hommes utilisent la violence et l'intelligence, les femmes dans les rôles négatifs utilisent ce qui est alors présenté comme leur atout principal : leur charme. Toutes dans l'illégalité, elles préservent les apparences et se font traiter avec égards par tous, sauf par les autres criminels. Ainsi, même dans des circonstances criminelles, la place particulière des

2. Pour une bonne synthèse sur le film noir, voir l'article de James Naremore, *American Film Noir : The History of an Idea*. Le film noir serait en partie issu de l'expressionnisme allemand, ce qui expliquerait la présence de quelques personnages typiques dans les films ouest-allemands après la guerre. NAREMORE, JAMES, « American Film Noir: The History of an Idea ». *Film Quarterly*, vol. 49 1995 N° 2.

femmes est ménagée et des attributs typiquement féminins sont mis en scène.

5.1.2 Relativement peu de victimes

Peu de femmes sont des victimes dans les films criminels. Rothe tue sa compagne Inge dans *Der Verlorene* ; Bianca Monnier est empoisonnée par Royce (*Die Dame in Schwarz*) ; Michael Peters trouve sa mère assassinée dans leur maison (*Grabenplatz 17*) ; le docteur Overbeck tue sa femme (*Alibi*) ; et Cherie meurt sous un coup de Bruno qui veut voler son argent (*Polizeirevier Davidswache*). Ces cinq femmes sont tuées par un homme. Les meurtres d'Inge et de Madame Overbeck sont des crimes passionnels mais les autres semblent imputables à des raisons sociales : en effet, Madame Peters et Cherie sont toutes deux prostituées et côtoient des criminels de manière consciente. Peters est associée à des bookmakers malhonnêtes et Cherie connaît Bruno et sait qu'il sort de prison. D'autre part, Bianca fut la compagne de deux criminels et fait chanter Royce ; Overbeck trompait son mari. Toutes étaient donc dans des milieux mal fréquentés voire dangereux et dans des situations malsaines. Ainsi, il n'est pas certain que ces films veuillent éveiller de la compassion chez les spectateurs : certains peuvent arguer que ces femmes de mauvaise vie ne rentrent pas dans l'ordre social établi, qu'elles s'attirent les problèmes. Des commentaires viennent souligner cette vision : devant le bâtiment où habitait Peters, des femmes parlent d'elle et l'appellent ironiquement « une mère distinguée ! » (« eine feine Mutter! ») ; l'agent de la police criminelle qui vient enquêter sur le meurtre de Cherie refuse de prendre les témoignages des prostituées au sérieux. Pourtant, cette vision est relativisée dans les deux cas : dans le premier, la scène en question rappelle les commérages et médisances, et la compassion est éveillée par le biais du jeune garçon qui a perdu sa mère. La première scène du film montre la manière dont il trouve son corps et l'appelle d'un cri déchirant : « Maman ! » (en allemand avec la prononciation enfantine « Muddi! »). Dans le second cas, un autre policier intervient pour contredire le fait que les prostituées ne soient pas dignes de confiance. Concernant Overbeck, une vidéo apparaît au procès de son meurtrier présumé qui les montre tous deux heureux en voyage à Lübeck : ce bonheur contraste avec l'ennui d'Overbeck dans son mariage et les plans sur les visages surpris dans l'assistance montrent que tous sont marqués par la vidéo.

Relativement peu de femmes sont tuées mais elles subissent des violences diverses. Une dame âgée est agressée et volée dans sa parfumerie par Bruno, qui lui brise une bouteille de parfum sur le tête (*Polizeirevier Davidswache*). Mary Pinder passe vingt ans en prison après avoir été condamnée pour un meurtre qu'elle n'a pas commis, elle est traitée d'empoisonneuse. Anette se fait voler des actions. Les femmes sont menacées : Marianne, Maria, Vera, Isabella, Margaret et Leila subissent des pressions voire des tentatives de meurtre. Margaret est agressée à trois reprises et n'échappe à la mort que parce qu'elle est secourue par un homme ; elle est

également harcelée par d'inquiétants et incessants coups de téléphone. Leila est menacée par un complice de sa tante et enlevée par le terrifiant Requin. Dans les films adaptés d'Edgar Wallace, ces menaces dirigées contre les héroïnes sont les plus importantes. Mais elles sont aussi présentes dans les films plus « allemands » : Vera et Isabella sont menacées par leurs complices masculins, Marianne par son mari et Maria par le personnage négatif du village, Lois. Ce sont donc toujours les criminels qui menacent les femmes ; les enquêteurs-policiers leur sont toujours très respectueux, ce qui marquent encore leur différence.

5.1.3 Les seconds rôles et l'hystérie

Aucune femme n'incarne la figure centrale de l'enquêteur dans les films criminels des années 1950-1960. Une seule femme mène véritablement l'enquête : Ann, la petite amie du policier Nils, dans *Die Dame in Schwarz*. Cependant, elle n'est pas aussi précise que le serait un policier et lui fournit des indices « féminins » : selon elle, la victime, Bianca Monnier, n'aurait pas servi le thé sans nappe, elle n'aurait pas insisté pour qu'on amène son linge le soir même si elle voulait se suicider, elle n'aurait pas porté de parfum si elle ne devait pas recevoir de visite, etc. Elle explique que les hommes n'ont pas d'instinct pour ce genre de choses. Elle répète dans une scène ultérieure que son sixième sens lui dit que quelque chose cloche. Elle a davantage de caractère que ses homologues dans les autres films criminels : elle tient tête à Nils lorsque, étant maîtresse d'école, elle lui dit qu'il devrait venir car il apprendrait des choses. Son ingéniosité est également soulignée par son idée de se rendre sur la scène de crime en se faisant passer pour une locataire potentielle de l'appartement. Cependant, ce personnage est exceptionnel : les femmes ne sont dans les autres films que des aides, des appuis des hommes. Elles sont dans une relation de dépendance vis-à-vis des hommes qui sont responsables de leur sécurité. Margaret est en danger parce qu'elle habite seule avec sa colocataire, mais ne l'est plus quand elle rencontre Mike. Que les personnages féminins soient positifs ou négatifs, cette relation de dépendance se retrouve toujours. Par exemple, dans *Grabenplatz 17*, Anette est dépendante de Cox, qui veut l'aider à retrouver ses actions, et Vera est dépendante de Youmac. Dans *Das Geheimnis des Hohen Falken*, Marianne passe de son mari à Wenggraf. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, Leila passe de sa tante à l'inspecteur Wade. Les femmes sont donc difficilement indépendantes. Dans ce même film, Nelly Oaks est un personnage de femme forte et émancipée, mais elle a deux alliés fidèles, Willy et Brown, ainsi qu'un nouvel allié, Lane. Certes, ce n'est pas si surprenant dans la société des années 1950 et 1960, où les femmes sont encore assez soumises à leurs maris et à leurs pères, mais les films criminels n'avaient que très peu cherché à exprimer les tendances en cours jusqu'alors.

Une des caractéristiques les plus marquantes de beaucoup de personnages féminins est leur instabilité caractérielle. Elles sont sujettes à des crises émotionnelles fortes qui contrastent

avec le calme dont font preuve les hommes qui les entourent. L'exemple est frappant dans *Die seltsame Gräfin* : Lizzy, la colocataire, est celle qui rassure, qui se défend contre son agresseur au parc, qui aide l'enquêteur. A côté d'elle, sa colocataire Margaret crie, éclate en sanglots, se jette sur le sol. D'un autre côté, certaines femmes sombrent dans un état de paralysie qui laisse le champ libre aux interventions masculines et crée des scènes improbables : Leila Smith, qui se débat brièvement puis se laisse porter placidement par le Requin ; Vera, emmenée par Gregor sans lui opposer beaucoup de résistance ; une autre Vera, dans *Gestatten, mein Name ist Cox*, reste immobile dans une coin de la pièce tandis que Cox et Youmac se battent (une scène précédente avec Cox a prouvé qu'elle était pourtant très habile). Les femmes les plus calmes sont aussi les froides, les calculatrices, celles qui ont des choses à cacher voire les meurtrières. En s'opposant aux femmes hystériques, elles rejoignent l'univers masculin. L'hystérie est donc une marque de féminité dans ces films.

La représentation des femmes passe aussi par des dialogues. On peut repérer des commentaires sexistes, principalement dits par l'enquêteur, donc par le personnage ayant le plus de légitimité. Cox joue beaucoup sur les stéréotypes : lorsqu'il rentre dans son appartement sens dessus dessous et soupçonne Anette d'en être responsable, il lance « Amour de l'ordre typiquement féminin » (« Typische weibliche Ordnungsliebe »). Il dit alors à son collègue d'aller voir si elle n'est pas dans la cuisine, car elle y fait peut-être de la confiture. Lorsque, plus tard, il voit Anette, il lui reproche ainsi de lui avoir menti : « Incroyable qu'une frimousse aussi jolie puisse inventer de tels mensonges » (« Wie auch immer ein hübsches Köpfchen solche Lügen erfinden kann »). Ce commentaire fait écho à celui du commissaire Ostendorff (*Blockierte Signale*), qui dit à son collègue, après avoir interrogé Mary-Ann : « Comment peut-on être aussi jolie et mentir autant ? » (« Wie kann man so hübsch sein und so lügen? »).

Cette personnalité féminine et la représentation de la femme en second rôle sont donc liées : pour pouvoir mener l'enquête, il faut être calme et analytique, comme les hommes. Or, les femmes sont sujettes à des crises, paniquent, ne savent pas comment réagir. Le premier rôle étant accordé à l'enquêteur, les femmes sont donc reléguées au second plan. Elles servent de soutien aux hommes et en échange, ceux-ci les protègent. Ce sens du devoir donne également lieu à des scènes invraisemblables : Roberts, un avocat américain, est capable de mener une course-poursuite avec Gregor qui tient Vera prisonnière et de lui tirer dessus (où donc a-t-il appris à tirer ?). C'est donc son amour pour Vera et sa volonté de la protéger qui lui donnent la force et l'habileté nécessaires.

5.1.4 Des oppositions fortes

Dans plusieurs films, une opposition entre deux personnages féminins très différents est mise en scène. L'opposition la plus forte se trouve dans *Gestatten, mein Name ist Cox* : Vera

est aussi brune qu'Anette est blonde et aussi retorse qu'Anette est honnête. Anette cherche à retrouver des actions — son dû — que Vera a aidé à dérober. Anette se méfie de Cox alors que Vera et lui s'apprécient, puis cette situation s'inverse. Anette dîne avec sa famille dans le bar où Vera se produit le soir : Anette représente donc des valeurs conservatrices de bonne tenue et d'honnêteté tandis que Vera représente la femme tentatrice, dévoyée, son alter ego négatif. A la fin, Vera est arrêtée et Cox embrasse Anette : la morale est donc claire. Les films criminels proposent ainsi des rôles féminins opposés qui sont autant d'expériences de pensée : la spectatrice voit donc ce que les femmes de mauvaise vie deviennent et comment les femmes honnêtes et respectueuses s'en sortent — notamment grâce à l'aide des hommes. Les films adaptés d'Edgar Wallace suivent cette tendance : la dame en noir, compagne de criminels, fait chanter un avocat, tandis que la fille de l'avocat et la compagne d'un policier sont les personnages positifs. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, la tenancière de bar et chanteuse Nelly s'oppose à sa nièce Leila, physiquement comme moralement. Dans *Die seltsame Gräfin*, la comtesse Lady Maron, meurtrière, s'oppose à Margaret, jeune secrétaire qu'elle prend à son service et à sa colocataire Lizzy. Les rôles sont présentés dans le tableau 5.1 page 77.

Ce tableau montre que les films criminels proposent soit deux rôles féminins opposés, soit un rôle féminin positif. Le rôle est dit positif lorsque le personnage cherche à aider l'enquêteur et négatif lorsqu'il cherche à le léser. Les femmes ont donc un rôle de faire-valoir et de soutien. L'opposition des caractères entre les rôles féminins sert à donner des modèles de comportement visant à maintenir un ordre conservateur, dans lequel la place des femmes est bien définie.

5.2 Communautés et milieux sociaux

Comme Georg Simmel le théorise en 1917 dans *Sociologie et épistémologie*, les individus appartiennent à plusieurs cercles sociaux selon leurs intérêts, leur travail, leur famille, etc. [3] Ces cercles peuvent être extrêmement différents et plus les individus appartiennent à des cercles divers, plus une société est moderne. Or, la présentation de milieux sociaux divers est une caractéristique du genre criminel. L'enquêteur est un personnage-clé, car il a le pouvoir de naviguer entre ces cercles pour recueillir des informations. Chaque film criminel est donc une présentation de quelques milieux sociaux, un « inventaire social » selon Ira Tschimmel [4].

3. Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981 [1917].
4. TSCHIMMEL, IRA, *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung: Eine vergleichende Unterstellung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote*. Bonn: Bouvier, 1979.

TABLE 5.1 – Les rôles principaux féminins dans les films criminels entre 1949 et 1969

Film	Année	Nom	Rôle	Remarques
Blockierte Signale	1949	Mary-Ann	Positif	
Das Geheimnis des Hohen Falken	1951	Marianne Zeska	Positif	
Der Verlorene	1951	Inge	Négatif	Espionne
Die Dame in Schwarz	1951	Bianca	Négatif	Est la victime
		Ann	Positif	Aide à résoudre le crime
		Carla	Positif	Fille innocente et aimante
Die Spur führt nach Berlin	1952	Vera	Positif	
Das Dorf unterm Himmel	1953	Maria	Positif	Victime et meurtrière
		Anja	Négatif	Séductrice
Gestatten, mein Name ist Cox	1955	Anette	Positif	
		Vera	Négatif	Complice
Alibi	1955	Inge	Positif	Témoigne
Grabenplatz 17	1958	Isabella	Négatif puis positif	Est complice puis protège l'enfant
Der Frosch mit der Maske	1959	Ella	Positif	
Die seltsame Gräfin	1961	Lady Maron	Négatif	Meutrière
		Margaret	Positif	Victime potentielle
		Lizzy	Positif	Appui de Margaret et du héros
Das Gasthaus an der Themse	1962	Nelly	Négatif	Complice
		Leila	Positif	Victime potentielle
Polizeirevier Davidswache	1964	Margot	Positif	Mais tue accidentellement le héros

5.2.1 Un voyage parmi les inégalités

Cette thématique est souvent présente. Dans *Das Geheimnis des Hohen Falken* et *Das Dorf unterm Himmel*, les milieux sont très peu inégalitaires : on voit quelques habitants mais parmi eux pas de notables ni de pauvres. L'ordre social de la campagne semble donc assez égalitaire, et les inégalités sont plutôt partie intégrante de la ville.

Dès *Blockierte Signale*, on voit que les conséquences de la guerre ne sont pas vécues de la même façon : Löllgen et ses amis font partie d'une classe aisée. Ils commencent par une soirée dans un club, lors de laquelle Madame Garf tient à avoir du vin mousseux (*Sekt*) ; ils y mangent puis se rendent chez Reinhold, qui a une grande maison, où ils écoutent du jazz, continuent à boire et dansent. Reinhold peut d'ailleurs offrir le gîte à Kröger en lui prêtant une des chambres non occupées de sa demeure. Cette vision est immédiatement confrontée à une scène où Kröger, voulant prévenir les secours, se joint à une foule contrôlée par la police, avec des charrettes à bras et des brouettes, et des personnages au costume moins élégant que ceux de la maison Reinhold. Le thème de la faim revient plusieurs fois dans les dialogues du film mais n'est jamais montré. Les inégalités sont davantage présentées par des moyens détournés que montrées ou que dénoncées : les personnages parlent brièvement de la faim ou de la pauvreté mais pas de ses causes, et aucune scène de contient d'images de taudis ou de malnutrition. Les inégalités sociales ne sont pas un objet de discussion dans *Gestatten, mein Name ist Cox* non plus : le chauffeur de taxi dit à Anette : « Je suis chauffeur de taxi, pas directeur de banque » (« Ich bin Taxifahrer, kein Bankdirektor »), mais le reste du film se passe dans des classes aisées.

Dans la série des « Wallace », il y a incursion dans des milieux sociaux divers. Dans *Die seltsame Gräfin*, les deux figures féminines principales sont Margaret, une jeune femme des classes moyennes, et Lady Maron, une comtesse. L'action reste principalement dans un milieu très aisé puisque Margaret emménage au château de Lady Maron. A la fin du film, il est de plus révélé que Margaret est la fille de Mary Pinder, et que celle-ci est la belle-sœur de Lady Maron. Margaret est donc l'héritière de la fortune de cette dernière. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, l'action se passe principalement dans une auberge au bord de la Tamise, où viennent se désaltérer des marins du monde entier. Ce monde est opposé à un autre monde, plus aisé, par des scènes dans la bijouterie dévalisée, une scène dans un restaurant chic où Brown et Leila mangent dans un salon privé, une scène dans un riche cabinet d'avocats. A la fin du film, on découvre que Leila est l'héritière d'une des plus riches familles de Grande-Bretagne. Cette dimension de conte de fées n'est présente que dans ces films. Le monde présenté est idéalisé, car la jeune fille, en plus d'être sauvée et de trouver l'amour, devient également riche. L'ordre social est donc un ordre idéal dans lequel les aspirations sont la légalité et la richesse.

5.2.2 Une société plutôt homogène et bien intégrée

Mais malgré les inégalités nombreuses et signifiantes représentées dans les films criminels, l'image globale de la société ouest-allemande reste celle d'une société cohérente et bien intégrée. Ces films ne se font par exemple pas l'écho de discours politiques particuliers. On ne voit pas d'opinions politiques extrêmes, ne serait-ce que pour être critiquées : pas d'extrême-gauche, ni d'extrême-droite, ni d'extrémisme religieux ou anti-religieux. Les productions criminelles sont plutôt conservatrices et soucieuses de respecter un équilibre politique que la République fédérale allemande vient de retrouver. Les revendications sont également quasi absentes. Après quelques répliques sur la faim dans l'Allemagne d'après-guerre (*Blockierte Signale*), les réflexions sociales disparaissent du contenu des dialogues. Elles ne se retrouvent que de manière détournée dans les choix de mise en scène, de décor et d'action. Le film qui offre le plus de diversité, à ce titre, est *Polizeirevier Davidswache*, servi par sa vision documentaire. C'est aussi un film récompensé, qui trouve un écho critique.

Il n'y a pas non plus de grande opposition entre les générations. Enquêteurs comme criminels sont dans la force de l'âge. Aucun personnage représentatif d'un certain âge n'envahit l'écran. Pourtant, la jeunesse naît à cette époque et une culture jeune se développe en Allemagne de l'Ouest, importée notamment des États-Unis. Ces prémisses de la jeunesse sont représentés dans un seul film, *Alibi*, sorti en 1955. Une partie importante de ce film est constituée par le procès de Meinhardt, le jeune homme qui était l'amant de la victime. Meinhardt raconte sa vie : né à Berlin, il a étudié l'économie pendant trois semestres puis est parti à Hambourg pour continuer ses études et gagner de l'argent. Mais il n'est pas retourné à l'université et a seulement travaillé. Le juge lui reproche d'avoir dépensé son argent en étant allé boire et danser. Meinhardt répond, agacé : « Ce que je fais ne regarde que moi ! » (« Es ist doch meine Sache, was ich mache! »). Plus tard, le juge demande, pour expliquer la liaison de Meinhardt avec Madame Overbeck, si cette dernière était « légère » (« leichtsinnig »). Meinhardt répond qu'elle ne l'était pas, mais qu'elle n'était pas heureuse avec son mari, qui était plus vieux qu'elle et ne la comprenait pas. C'était « toujours guindé à la maison » (« immer steif zuhause »). Dans ce film, les jeunes sont représentés en décalage avec le reste de la société. Madame Overbeck est en décalage avec son mari, plus vieux ; Meinhardt est en décalage avec le tribunal, où siègent des hommes également plus vieux. Le fils de Peter Hansen est en décalage avec son père, car il veut devenir pianiste tandis que son père ne veut pas qu'il fasse de cette passion son métier. Le colocataire de Meinhardt, Berthold, est montré dans un bar en train de jouer au flipper. Ce film fait figure d'exception, car il est le seul qui présente les éventuels conflits entre les jeunes et leurs parents. A la fin, cependant, Meinhardt rentre chez lui, accompagné par son père, et on ne sait pas ce que le fils de Peter Hansen devient.

Des pans entiers de la population ne sont pas présents à l'écran : l'univers social des films

criminels est en réalité faussement exhaustif. Par exemple, il n'y a pas ou très peu d'étrangers. Quelques policiers français et anglais dans *Die Spur führt nach Berlin*, des soldats américains dans *Alibi*, des « Britanniques » dans les « Wallace » sont donnés à voir. Mais on ne voit aucun *Gastarbeiter*, ce travailleur des vagues de main-d'œuvre importée. Dès 1955 pourtant est signé un accord avec l'Italie qui envoie ses travailleurs en Allemagne de l'Ouest. Certes, les travailleurs immigrés sont censés être une main-d'œuvre provisoire, donc ne pas influencer l'identité allemande par des échanges durables. Certains corps de métiers sont absents : pas d'ouvriers, pas d'agriculteurs — les films se déroulent majoritairement dans les villes, il est vrai. Ces professions sont majoritairement tertiaires : des policiers, des journalistes, des docteurs, des prostituées, des serveurs. La société figurée dans ces films est donc une société inventée, qui ignore toute une part de la réalité sociale pour ne représenter que certains milieux.

Les films criminels des années 1950 et 1960 sont donc assez conservateurs. Ils présentent une vision de la société dans laquelle l'ordre prévaut : les femmes sont cantonnées à des rôles spécifiques, et les éléments marginaux de la société sont absents. Les criminels ne sont pas reliés à des situations sociales particulières. Cette vision de l'ordre est à observer également dans les représentations de l'espace.

Chapitre 6

Gestion de l'espace : l'ordre figuré dans l'espace du film criminel

L'importance de la mise en scène de l'espace dans les films criminels n'est pas à négliger : il véhicule des représentations autant que les actions. Deux grands types d'espace sont ici étudiés : la campagne et la ville.

6.1 Le crime et la nature : l'influence des *Heimatfilme*

Le *Heimatfilm* est parfois considéré comme le pendant allemand du western américain. En abusant des images de paysage, il met en scène le retour dans la province. Ce genre est très souvent décrié par la critique et les spécialistes, mais est tout de même assez puissant pour avoir infiltré même le film criminel.

6.1.1 Une communauté dans les montagnes

Beaucoup de films criminels se déroulent en ville — on peut penser aux films célèbres des années 1930 comme *M, le maudit*, dont le titre allemand pourrait être traduit par « M — une ville cherche un meurtrier » ; pourtant, dans les années 1950, la campagne resurgit. Les écrans allemands sont inondés de *Heimatfilme* [1]. *Heimat* est un mot qu'on traduit souvent par « patrie », un lieu où on se sent chez soi ; le dictionnaire allemand de référence Duden le définit ainsi : « pays, province/région ou lieu où on [est né et] a grandi, ou où un séjour prolongé fait qu'on se sent chez soi (souvent dans l'expression sentimentale d'un lien envers une région

1. C'est ce que déplore Roland Schneider : « Les écrans étaient encombrés de polars adaptés d'Edgar Wallace, de Heimatfilme et de Schlagerfilme (films de rengaine en vogue), et Romy Schneider quittait définitivement le pays. ». *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p 144.

particulière) »[2]. Comme si la seule région pouvant susciter un tel sentiment d'attachement ne pouvait être qu'à la campagne, les *Heimatfilme* insistent sur la nature allemande, sa beauté, sa bonté et parfois ses dangers. Le principe est le suivant : dans une petite communauté tranquille (le plus souvent dans un paysage idyllique), un individu de la ville fait irruption et dérange le calme qui régnait jusqu'alors. Après quelques péripéties, l'esprit rural prend l'individu qui décide de rester dans ce cadre charmant pour y mener la meilleure vie possible.

Le corpus comprend deux films de cette mouvance : *Das Geheimnis des Hohen Falken* et *Das Dorf unterm Himmel*. Dans le premier, trois citadins tentent de retrouver la femme sur une photographie, Marianne Zeska, puis de résoudre l'énigme autour de son mari et elle. Ils se rendent pour cela chez les Zeska, dans un village du sud de la République fédérale, au pied de hautes montagnes. Le Hoher Falken (« haut faucon ») est un sommet inventé des Alpes allemandes qui cache le secret d'un crime commis plusieurs années avant le début de l'intrigue du film ; les plans furent tournés dans le massif du Karwendel, dont le nom avait été utilisé par la société de production du film. Ces films mettent donc en scène une nature idéelle, qui ne se rattache pas forcément à la réalité. Il ne faut pas oublier que le public du *Heimatfilm* est essentiellement urbain[3], donc qu'il est plus important de montrer l'idée de nature que la nature réelle. Dans *Das Dorf unterm Himmel*, un avocat, Michael, arrive dans un village des Alpes, près de la Suisse, et y rencontre Maria. Celle-ci vit retirée depuis la mort de son mari et Michael veut retrouver son meurtrier. Dans ces films, le crime est presque passé au second plan derrière les montagnes et leur attrait. Dans les deux cas, ils remontent à plusieurs années et n'empêchent pas la petite communauté de vivre. La condition en est seulement le silence : « Nous n'aimons pas parler de cela », dit l'aubergiste à Wenggraf, le héros de *Das Geheimnis des Hohen Falken* (« Davon reden wir hier nicht gerne. »). Ainsi, la loi se subordonne à l'ordre : si la communauté peut fonctionner, il n'y a pas de raison de remuer le passé.

Les deux films reprennent des lieux communs des *Heimatfilme*, notamment la célébration de la nature. Des répliques attestant de la beauté de la vie en montagne ponctuent les dialogues. Dès le début de *Das Geheimnis des Hohen Falken*, Lilo, pendant sa fête d'anniversaire, dit qu'elle aurait préféré être seule à la mer ou à la montagne, et se détendre (*ausspannen*). Marianne Zeska et Wenggraf font de nombreuses balades dans la nature qui les rapprochent. Dans *Das Dorf unterm Himmel*, Michael dit à l'aubergiste qui lui pose des questions que ces vacances lui feraient le plus grand bien et que c'était exactement ce qui lui fallait dans son métier où il a affaire à tant de gens. Le prêtre, Randlmann, dit à Maria : « Une fois que les montagnes te tiennent, elles ne te laissent plus partir » (« Wenn die Berge dich einmal haben, lassen sie dich nicht mehr los. »). Dans *Das Dorf unterm Himmel*, le paysage est également mis

2. La définition est prise du site internet, consulté le 11.05.2015 : « Land, Landesteil oder Ort, in dem man [geboren und] aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt (oft als gefühlsbetonter Ausdruck enger Verbundenheit gegenüber einer bestimmten Gegend) ».

3. BERGFELDER, CARTER et GÖKTÜRK, *op. cit.*

en avant et la vie des habitants dans le village est décrite un peu plus en détail. Les nouvelles scènes commencent régulièrement sur des plans d'oiseaux de basse-cour, on voit un policier en uniforme avec son vélo. L'exaltation de la nature fait de ces films une véritable publicité touristique pour les montagnes allemandes.

Au-delà de la célébration de la nature allemande, ces films décrivent également une vie en communauté particulière. Les personnages ne sont pas si similaires entre les deux films. On retrouve effectivement le personnage de l'aubergiste, à qui tout étranger est confronté, comme un détenteur potentiel d'informations. On retrouve une habitante du village qui plaît au héros citadin, ainsi qu'un homme menaçant. Mais les autres rôles sont différents : si Wenggraf est accompagné par ses amis et soutiens, Michael arrive au village seul et le rôle d'appui est rempli par le prêtre Randlmann et par « l'idiot du village » Beppo. L'homme menaçant a des appuis, Tucky pour Zeska et Tonio pour Lois. Wenggraf rencontre une épicière et Michael une vieille femme qui évoque la sorcière. Toutefois, la structure de la communauté amis/ennemis est la même, le microcosme criminel est là, s'ajoute seulement une solidarité plus grande entre les personnages de la communauté qui se connaissent. La campagne offre également des activités particulières : couper du bois, faire de l'alpinisme, de longues promenades, manger à l'extérieur. Dans les deux films, l'enquêteur n'est pas repoussé par ces activités et s'intègre pour approcher l'héroïne et résoudre l'affaire. Michael doit donc couper du bois pour Maria pour qu'elle cesse de se méfier de lui. Wenggraf commence par changer de vêtements pour des vêtements typiques, plus confortables, puis va se promener avec Marianne (qui vante son rythme de marche), grimpe le sommet du Hoher Falken comme un professionnel, et devient même le *Schützenkönig*, le lauréat d'un concours de tir à l'arbalète ; il peut choisir sa reine, Marianne. Cela ressemble tout à fait à ce que Tom Gunning appelle le cinéma des attractions, c'est-à-dire une vision presque documentaire qui montre à un public essentiellement citadin ce que la campagne a à offrir. L'Église est également présente dans *Das Dorf unterm Himmel* : c'est le lieu où Michael voit Maria pour la première fois, et Randlmann, l'homme d'Église, aide à donner une atmosphère religieuse. Il doit donc y avoir une intégration, au moins temporaire, du citadin, pour qu'il puisse échanger avec les membres de la communauté et résoudre l'affaire. Pour autant, ce n'est pas la campagne qui prévaut, mais plutôt la ville, les héros quittant tous deux les communautés en emmenant un de leurs membres. Ces films font également correspondre l'opposition ordre/désordre à l'opposition campagne/ville. C'est la ville qui amène des éléments de désordre dans l'ordre de la campagne. Cependant, dans ces films, c'est la ville qui les répare et ramène l'ordre.

6.1.2 L'opposition à la ville mauvaise

Le pendant de cette représentation idyllique de la campagne se trouve dans la représentation négative de la ville. La différence entre la campagne et la ville est marquée par plusieurs éléments : de manière visuelle d'abord, des costumes distinguent les citadins des locaux. Les habitants du village portent le pantalon en cuir, les hautes chaussettes, les chaussures de marche, la chemise et le chapeau typique de cette région, comme on le voit dans l'auberge dans *Das Gehemnis des Hohen Falken*. Lorsque les citadins arrivent au village, ils sont tout de suite reconnus comme tels : ils portent la mode de la ville, des habits chics, des chapeaux particuliers. Dans ce même film, Lilo est filmée à l'hôtel avec des bigoudis dans les cheveux. Les citadins abandonnent d'ailleurs ces habits lorsqu'ils veulent s'intégrer ou vivre la vie de la campagne : Michael et Wenggraf s'habillent tous deux comme des villageois pour escalader la montagne voisine. Ce qui est figuré ici est une intégration dans la communauté par le conformisme, notamment lors des scènes de montagne, cœur même de l'identité allemande. Les habits inconfortables de la ville, qui ne sont là que pour inventer une distinction, ne correspondent pas à la vie dans la nature. La différence est aussi sonore : les accents sont légèrement différents entre la campagne et la ville, ce qu'on entend surtout à l'auberge. La tranquillité du lieu est aussi troublée par le vrombissement de la voiture des trois citadins : leur arrivée, filmée de face, marque l'introduction d'un élément étranger dans la communauté. Ces films marquent un retour aux traditions après la guerre, les campagnes n'ont pas été bombardées comme les villes donc protégées. Le fait que ce motif apparaissent aussi dans le genre criminel montre son importance dans le cinéma de l'époque, puisque la plupart des *Heimatfilme* appartiennent plutôt au genre mélodramatique (films d'amour, drames). Même lorsque ces films se déroulent à la campagne, ils parlent de la tension ville-campagne.

À la campagne règne l'ordre ; c'est la ville qui amène le désordre. En effet, les éléments ruraux agissent en réaction aux éléments citadins. Les déclencheurs de l'action sont l'arrivée d'éléments de la ville dans des villages de campagne : Michael, venu prendre des vacances, Wenggraf, Gerkau et Lilo, venus mener l'enquête. La ville fait ressurgir des affaires vieilles de plusieurs années, rouvre des plaies et trouble la vie rurale. Mais l'influence de la ville est plus pernicieuse encore : dans *Das Geheimnis des Hohen Falken*, lorsqu'ils trouvent la photo de Marianne, Wenggraf et Gerkau décident de la publier. Quelques jours plus tard, son mari vient se plaindre de la publication et demande à ce qu'elle soit retirée : c'est donc qu'il veut éviter que cette photo soit vue, donc que la société citadine représentée par cette publication s'immisce dans la vie tranquille qu'il coule dans ses montagnes. La ville a étendu ses ramifications vers les campagnes et ses publications se répandent. Zeska n'est pas un authentique montagnard : il est vêtu comme les citadins, sauf lors de son ascension du Hoher Falken, lit la presse, est un sculpteur et vit à l'écart du reste de la communauté. Lois, ennemi de Michael et de Maria,

rappelle également les jeunes citadins avec sa veste en cuir. Tous deux ressemblent à des corps étrangers. Cependant, dans ces films, c'est également la ville qui résout les crimes et ramène l'ordre : les citadins mènent l'enquête, découvrent le coupable et le mettent hors d'état de nuire. De plus dans les deux cas, le héros citadin séduit la femme de la communauté et l'emmène avec lui — bien qu'on ne sache pas où ils vont, vers la ville ou vers la campagne. Les *Heimatfilme* ont donc une signification ambiguë : s'ils vantent les mérites de la campagne et de la vie à la nature, ils ne peuvent prétendre qu'elle soit si idyllique. Le fait même que des crimes y soient commis est révélateur ; les meurtriers y vivent en paix, menacés seulement lorsque des étrangers à leur communauté font irruption.

Pour reprendre les termes d'Eric Dufour, le *Heimatfilm*, comme le western américain, a la force d'un mythe et donne une généalogie au pays [4]. Mais l'hybridation entre les films criminels et les *Heimatfilme* signale une vision désabusée de la société, dans laquelle aucun lieu, même considéré sinon comme un havre de paix, n'est à l'abri du crime. Malgré cela, ces films présentent également une société irréelle qui n'est pas représentative de la société ouest-allemande. Par exemple, en 1961, près du quart de la population de la République fédérale est constituée par des migrants, dont des *Aussiedler*, ces populations d'origine germanique installées en Europe de l'Est et qui fuient le communisme. Or, les films criminels sont blancs et très allemands, spécialement ces deux *Heimatfilme*.

6.2 La ville comme milieu privilégié du crime

6.2.1 Peur sur la ville

Ces deux films criminels très ruraux ne doivent pas faire oublier la place majeure occupée par la ville dans tous les autres longs-métrages du corpus. Comme la campagne, la ville n'est pas seulement un décor : c'est le milieu dans lequel évoluent les personnages mais c'est aussi ce qui les influence, les formate et inspire leurs décisions. À la différence de la campagne, la ville porte le crime en elle : c'est le lieu criminel par excellence. L'histoire du cinéma a commencé avec la ville : les tout premiers films tournés à la fin du XIX^{e} siècle montrent des lieux urbains : la gare de La Ciotat, une usine... Le genre criminel naît rapidement et est notamment fortement influencé par le film de gangsters américain, sous-genre extrêmement urbain. Dans un pays fortement urbanisé comme l'Allemagne, la ville fournit un sujet privilégié : voir *Berlin — Die Sinfonie der Großstadt* (« Berlin : la symphonie de la grande ville »), sur la métropole qu'est Berlin dans l'entre-deux-guerres. Le cinéma de Weimar accorde une place privilégiée à la ville et à ses aspects les plus sombre : Fritz Lang notamment avec *Metropolis*, fait de la ville un lieu d'exploitation ; avec *M — Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M le maudit*), un lieu

4. DUFOUR, *op. cit.*

dangereux dans lequel la loi est impuissante et un ordre criminel règne. En effet, la ville est un lieu où se concentrent les activités, les classes sociales, les hommes ; c'est un lieu de friction. Elle est associée à une peur nouvelle, moderne, née au XIX^{e} siècle. Il est significatif que le deuxième numéro de la revue *Histoire urbaine*, paru en décembre 2000, porte sur les « Peurs citadines ». Dans l'introduction, Annie Fourcaut explique que, dans les villes, à mesure que les politiques sanitaires et sécuritaires se sont renforcées, la peur de la maladie ou de la guerre est devenue la peur de l'autre [5]. De plus, certaines activités criminelles sont intimement liées avec la ville : les gangsters, par exemple, les trafics en tous genres, etc. De même, les policiers, figures prépondérantes des films criminels allemands, font partie du « mobilier urbain » [6]. Les statistiques policières de l'année 1953 montrent que la majorité des affaires soumises aux forces de l'ordre viennent de la grande ville : 43,4% de toutes les affaires, contre 15,2% dans les villes moyennes, 10,4% dans les petites villes et 30,3% à la campagne [7]. Il n'est donc pas étonnant que la ville soit un milieu central des films criminels.

Si l'Allemagne de l'Ouest souhaite se reforger une identité à partir d'images « innocentes » de nature, elle ne peut ignorer être l'un des pays les plus urbanisés d'Europe. L'ancienne capitale étant ravagée — centre des ambitions urbaines de Hitler, qui souhaitait faire de Berlin une métropole nazie, Germania —, coupée en deux et isolée du reste du pays, d'autres grandes villes prennent de l'importance. On peut remarquer que la nouvelle capitale, Bonn, une petite ville au bord du Rhin, n'est jamais évoquée dans les films criminels : ce n'est donc pas le centre du pouvoir politique qui les intéresse. Ce sont plutôt les imageries véhiculées par certaines villes. Dans la première période, les villes centrales sont Berlin-Ouest et Hambourg. Le premier film sur Berlin, *Die Spur führt nach Berlin*, sorti en 1952, montre Berlin en ruines. De nombreux plans de bâtiments historiques sont utilisés et situent l'action dans un imaginaire berlinois qui n'est pas sans rappeler les actualités cinématographiques des années passées. La scène de poursuite part de la Tour de radio (Funkturm), puis prend un boulevard essentiel qui traverse Berlin-Ouest d'ouest en est, passe par le Kurfürstendamm près de l'Église du souvenir (Gedächtniskirche), près du Jardin zoologique (Zoologischer Garten), filme la Colonne de la victoire (Siegessäule), et se termine sur la Porte de Brandebourg : un véritable parcours touristique de Berlin-Ouest. Mais le spectateur aperçoit également beaucoup de bâtiments en ruines. Ce décor est une occasion unique pour les réalisateurs de l'époque : filmer des villes détruites, notamment des capitales, épargne les efforts nécessaires pour construire le décor correspon-

5. Annie Fourcaut, « Peurs dans la ville, peurs de la ville », introduction à *Histoire urbaine, Peurs citadines*, n°2 , décembre 2000.

6. DELUERMOZ, QUENTIN, « Capitales policières, État-nation et civilisation urbaine : Londres, Paris et Berlin au tournant du XIXe siècle ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 3 2013 N° 60.

7. Les statistiques à partir de 1953 sont accessibles sur le site internet de la direction générale de la police judiciaire allemande, le Bundeskriminalamt, à l'adresse suivante : http://www.bka.de/nn_193232/DE/Publikationen/PolizeilicheKriminalstatistik/AeltereAusgaben/aeltereAusgaben__node.html?__nnn=true.

dant. Mais il est probable que ces films aient une valeur de témoignage, une sorte de raison d'être sociale : ils montrent la ville déchue. La scène finale du film est très impressionnante : policiers et malfaiteurs rejoignent le Reichstag par une série de tunnels hérités du nazisme et se battent dans ses ruines. Les immenses colonnes sont entourées de décombres et la lumière inonde les hommes par le plafond détruit. C'est donc une ville du désordre qui est filmée dans ces premières années, Berlin-Ouest telle qu'elle est réellement, plutôt qu'une vision idéalisée — même si, il est vrai, les conditions de vie extrêmement difficiles qui vont avec les ruines ne sont pas montrées.

Mais étonnamment, les villes ouest-allemandes sont concurrencées par une ville anglaise : Londres. En effet, entre 1959 et 1972, trente-deux films adaptés des romans de l'écrivain Edgar Wallace sortent sur les écrans ouest-allemands. *Der Frosch mit der Maske*, *Die seltsame Gräfin*, *Das Gasthaus an der Themse* font partie de ces films qui apportent un renouveau au contexte des films criminels. Tim Bergfelder, spécialiste du cinéma allemand, a signé un chapitre sur cette vague de films intitulé « Extraterritorial Fantasies » ; il y insiste sur le fait que les « Wallace » donnent une certaine image de la Grande-Bretagne, et plus précisément l'image que s'en font l'Allemagne de l'Ouest et le Danemark, les deux pays producteurs de cette série de films [8]. Les marqueurs de la capitale britannique sont quelques plans sur le Parlement, le Big Ben et Tower Bridge, des scènes impliquant des bobbies, ces policiers britanniques au costume particulier, ainsi que quelques coutumes anglaises : des « sirs », « lords » et « ladies », et même la célèbre course d'aviron entre les universités d'Oxford et de Cambridge dans *Das Gasthaus an der Themse*. Pourtant, le contexte spécifique à Londres et à la Grande-Bretagne n'est pas exploité : des problématiques comme les classes sociales, les conséquences de la guerre, la construction d'un État-providence ne sont pas abordées. Les romans sont adaptés à l'époque moderne — au niveau des costumes, par exemple — mais ne sont pas inscrits dans un contexte social particulier. La ville de Londres pourrait ainsi être remplacée par n'importe quelle grande ville. Les films sont tournés au Danemark (*Der Frosch mit der Maske*) puis à Hambourg et à Berlin ; les images de Londres proviennent d'archives. Londres n'est présente que pour des raisons d'exotisme. Parmi les raisons pour lesquelles le cinéma allemand des années 1950 est dit « cinéma d'évasion », le fait que des films s'évadent de la ville allemande a probablement joué.

6.2.2 L'esprit de St. Pauli

Le cas de Hambourg est particulièrement intéressant. C'est la ville la plus représentée dans le corpus des films policiers : *Blockierte Signale*, *Der Verlorene*, *Alibi*, *Grabenplatz 17*, *Polizeirevier Davidswache* (et *Der amerikanische Freund* dans la période suivante) en font leur

8. BERGFELDER, CARTER et GÖKTÜRK, *op. cit.*

arrière-plan. Cette concentration montre la place particulière qu'occupe Hambourg comme haut lieu de criminalité dans les imaginaires. En 1960, 4,2% de toutes les affaires policières proviennent de Hambourg : si on compare avec la situation des autres villes-Länder, Hambourg a plus d'affaires que Brême (1,9%) mais moins que Berlin-Ouest (5,3%) [9]. Mais Hambourg reste, dans les films criminels, une ville du crime. Hambourg, plus grand port d'Allemagne, repaire de contrebandiers, célèbre pour son « quartier des plaisirs », Sankt Pauli [10] et pour l'avenue Reeperbahn, ses cabarets, boîtes de nuit, clubs de strip-tease. Cette avenue légendaire est mise au premier plan dans *Polizeirevier Davidswache* : elle est le théâtre des événements, de jour comme de nuit. Une scène montre les deux policiers qui y patrouillent, au milieu d'une foule dense et des lumières des clubs. Le film commence par une vue aérienne de Hambourg que commente une voix off, dont les premiers mots sont « Willkommen in Hamburg ». La ville est très internationale : dans *Polizeirevier Davidswache*, un bateau de soldats américains débarque et met les habitants en émoi, les commerçants de toutes sortes sachant que les Américains dépensent beaucoup. Dans *Blockierte Signale*, c'est la ville des contrebandiers qui profitent du rationnement pour alimenter le marché noir. Hambourg a véritablement une place spéciale dans la mémoire collective : c'est la ville qui incarne le mieux le milieu criminel. C'est aussi une ville de la tentation : c'est le fait d'être venu à Hambourg qui a transformé Bruno en contrebandier, lui qui était honnête et admiré par sa compagne (*Blockierte Signale*). Au-delà, Hambourg est surtout un lieu d'une grande diversité : des soldats étrangers, des prostituées, des malfrats de toutes sortes, des jeunes filles encore innocentes venues chercher du travail, des policiers, une classe moyenne, des riches en congrès, des croyants luttant contre le péché, etc. Cette surreprésentation est certainement due aussi au fait que Hambourg est le siège de nombreux studios et sociétés de production. Les tournages en extérieur peuvent donc se faire à Hambourg à peu de frais.

Les deux villes allemandes présentées en première période, Berlin-Ouest et Hambourg, le sont donc pour elles-mêmes : elles donnent une image de la ville en général, mais en mettant en avant des caractéristiques qui leur sont propres : le port de Hambourg, la Reeperbahn, les monuments historiques de Berlin. A l'inverse, Londres et les *Heimatfilme* représentent des lieux généraux, une certaine idée de la capitale britannique et une certaine idée de la campagne.

9. Source : *Polizeiliche Kriminalstatistik 1960*, le rapport statistique annuel de la direction générale de la police judiciaire évoqué plus haut.

10. Il est surnommé *Sündenviertel* (quartier des péchés), *Vergnügungsviertel* (quartier du plaisir) et *Rotlichtviertel* (quartier des lumières rouges, en référence aux lampes souvent rouges qui ornaient l'entrée des maisons de prostitution).

6.2.3 Un lieu central de l'imaginaire criminel urbain : le club

A plus petite échelle, les films criminels s'attardent sur certains lieux. Parmi eux, le club est un lieu central — et presque mythique — des films de cette première période. Le placer dans l'imaginaire de la ville est discutable, car des lieux proches sont présents dans les *Heimatfilme* : les auberges. Ce sont les premiers lieux dans lesquels les héros arrivent et ce sont ceux où ils obtiennent des informations. Dans la ville, ces lieux sont d'une part plus nombreux (bien qu'il n'y ait souvent qu'un club important par film), mais ils sont également malfaisants. Les clubs sont les lieux dans lesquels se rendent les criminels et où ils font leurs affaires. Les hommes y parlent de leur commerce, les femmes y sont invitées à danser. Il est présent dans la majorité des films des années 1950 et 1960 (huit films sur treize sans compter les deux auberges) comme un lieu à la fois incontournable et de perdition. Des jeunes filles innocentes y vont (Mary-Ann, Anette) et des coupables aussi (Isabella, Vera, etc.) ; elles y chantent même et en sont des piliers. Le club se situe du côté négatif dans une société aux valeurs conservatrices dominantes : c'est le lieu de l'alcool, de la musique et de la danse. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, l'auberge au bord de la Tamise du titre est le lieu central du film et montre plusieurs scènes de la vie dans le club, aussi bien ses coulisses dans la cave, ou le matin lorsqu'aucun client n'est là, que le soir quand l'activité bat son plein. Nelly y interprète une chanson, du twist est joué et dansé. Peter Hansen va au bar lorsqu'il doute et se met à discuter de l'humanité avec un homme ivre qu'il vient d'y rencontrer (*Alibi*). Dans *Die Spur führt nach Berlin*, c'est là où Roberts rencontre Gregor pour la première fois. Dans *Polizeirevier Davidswache*, une jeune fille entre dans un club, attirée par l'écriteau « Serviererin gesucht » (« Recherche serveuse »), puis est examinée par le patron dans une arrière-salle ; lorsque Glantz et Schriewer entrent à leur tour, ils voient la jeune fille assise aux côtés du patron. Mais elle est majeure et préfère rester. Plus tard dans le film, on voit qu'elle est devenue une employée du club. Le club est donc véritablement un lieu de perdition, incarnation du désordre institutionnalisé, le désordre figuré en lieu.

Pour autant, il est un lieu de divertissement apprécié de divers groupes sociaux et qui permet leur rencontre. Dès la scène d'ouverture de *Blockierte Signale*, Kröger, le barreur tout juste rentré d'Amérique du Sud, est introduit à la table de Löllgen et de ses riches amis. Dans *Das Gasthaus an der Themse*, les clients forment une petite communauté hétérogène : ce sont des marins, un peu rustres qui veulent s'amuser avec Leila (« Na komm, als Barmädchen musst du auch Spaß verstehen! », « Allez, il faut savoir s'amuser quand on est serveuse ! »), des Asiatiques, des Noirs, qu'on ne voit jamais dans d'autres endroits. En effet, les films criminels des années 1950 et 1960 sont très majoritairement blancs. Le club est un lieu où les membres des classes supérieures peuvent venir se frotter aux marges sociales : c'est ce que fait par exemple Peter Hansen (*Alibi*), ce qui contraste avec les scènes de sa vie familiale bourgeoise visibles dans le reste du film. Les rencontres dans le club sont également essentielles dans *Gestatten,*

mein Name ist Cox : Anette, la riche héritière, y dîne avec sa famille, elle y rencontre Cox, leur serveur Youmac les met en relation avec un détective privé, Alfons, etc. Par ailleurs, Cox connaît la chanteuse, Vera.

6.3 L'espace ordonné : intérieurs et extérieurs

6.3.1 Les intérieurs

L'impression générale laissée par le corpus est que l'intérieur domine [11]. Le genre criminel se caractérise par une atmosphère étouffante, qui donne au spectateur le sentiment de ne pas pouvoir s'échapper, sentiment que le criminel partage parfois. C'est également une question de contenu : dans un film criminel, le spectateur est invité à entrer dans l'intimité des personnages lorsque l'enquêteur les questionne, dans leur intérieur. L'enquêteur s'infiltre dans les milieux sociaux qui ne lui appartiennent pas. Le voyage dans les intérieurs permet de décrire des personnages. Comme dans les standards bourgeois du XIX^{e} siècle, la décoration est une composante de la représentation. Les intérieurs sont donc signifiants et doivent faire ressentir au visiteur la place sociale de l'hôte. Ainsi, dans les films, les décors sont très importants. Ils suggèrent des éléments qui n'ont de ce fait pas besoin d'être exprimés. S'opposent donc, par exemple, des intérieurs bourgeois à des intérieurs populaires. Le salon du docteur Overbeck, avec sa grande bibliothèque, son tapis et sa lampe ouvragée — l'arme du crime — s'oppose à la petite chambre qu'occupe Meinhardt chez la mère de son ami (*Alibi*). De même, dans *Grabenplatz 17*, l'intérieur de la victime est filmé au début, puis opposé à celui du commanditaire du meurtre, Flint, dont on voit les grandes baies vitrées donnant sur le jardin, les livres, le globe terrestre. Cette diversité des décors est une constante du film criminel car la figure de l'enquêteur passe d'un milieu à l'autre. Les intérieurs sont les lieux dans lesquels les personnages principaux de l'enquête se fixent tandis que l'enquêteur se déplace d'un intérieur à l'autre, passant de la maison d'un suspect à celle d'un témoin ou à son propre bureau.

Certains intérieurs de la série des « Wallace » ont la particularité d'être plus sombres et de moins correspondre aux stéréotypes de l'époque. Une partie de l'action se déroule en effet dans des espaces labyrinthiques comme des manoirs avec des portes cachées ou des trappes, ou encore dans des cachettes souterraines de Londres. C'est particulièrement sensible dans *Das Gasthaus an der Themse*, où la cave de l'auberge mène vers une galerie souterraine humide qui résonne lors de la confrontation entre le Requin et Wade. Dans *Die seltsame Gräfin*, les héros se trouvent en partie dans un château, mais aussi dans un asile dont la cave a été aménagée pour accueillir des cages. Ces décors alimentent la dimension spectaculaire de ces films, dont

11. Aucun étude précise n'a cependant été réalisée sur le sujet, comme un chronométrage des différentes scènes pour comparer le temps passé à l'intérieur avec le temps passé à l'extérieur, par exemple.

l'image rappelle parfois le cinéma de Weimar : le travail sur l'éclairage qui utilise de forts contrastes ainsi que les nombreux plans alternant les distances font de ces films un travail créatif dont le rythme soutenu est divertissant pour le spectateur. Les intérieurs plus courants sont également très soignés. *Die seltsame Gräfin* suit la tradition romanesque britannique et utilise le manoir typique des *country house novels*, incarnation des fantasmes petit-bourgeois de vie conforme à la nature [12]. D'une certaine manière, l'auberge sur la Tamise est l'opposé de ce manoir, car il incarne les lieux de perdition. Mais il se produit tout autant de crimes dans le manoir aristocratique que dans l'auberge. Ce sont de véritables lieux du désordre et hors la loi, dans lesquels seuls l'enquêteur peut vaincre.

Parmi ces intérieurs, le poste de police est un lieu central. Le bureau de l'enquêteur est presque toujours visible. Lorsque l'enquêteur n'a pas de bureau réservé à cet usage, un pièce lui sert de lieu de réflexion : la chambre à l'auberge pour Wenggraf et Michael (*Das Geheimnis des Hohen Falken* et *Das Dorf unterm Himmel*) ; Roberts utilise le bureau de Lüdecke pour mener sa réflexion (*Die Spur führt nach Berlin*). Le bureau du policier a certaines caractéristiques : il y a toujours une carte de la ville, des dossiers et une lampe. Les bureaux des policiers des « Wallace » sont raffinés, avec de grandes bibliothèques et des fauteuils coquets, incarnant un chic britannique fantasmé, tandis que les bureaux des policiers allemands sont plus austères. Mais l'utilisation de ces bureaux est aussi caractéristique : les témoins y défilent, le meurtrier parfois aussi ; les consignes y sont prises, les affaires y sont régulièrement résolues. Tout dans le poste n'est pas montré : parfois, le spectateur aperçoit des portions de couloir, rarement, des cellules, éventuellement le bureau du chef. C'est dans *Polizeirevier Davidswache* que la vision du poste est la plus complète : l'accueil, la salle de détente, les cellules, les vestiaires sont exposés. Dans ce film, le lieu de la loi que représente le poste de police est montré sous un jour désordonné, grouillant de plaignants et de délinquants.

6.3.2 Un lieu intermédiaire : l'automobile

L'automobile fait partie des lieux mythiques des films criminels. Ces derniers en font un grand usage : pour des courses-poursuites, comme dans *Die Spur führt nach Berlin*, mais également pour des conversations parfois cruciales. Entre les films, les plans sont remarquablement similaires, ce qui est également signe d'une question technique : la caméra est posée sur le capot avant et le pare-brise la sépare des occupants. Les deux personnages, souvent les yeux fixés sur la route, discutent alors que le paysage en arrière-plan défile. C'est un symbole de l'accès de plus en plus développé à l'automobile, mais aussi celui des pratiques : l'automobile n'est pas qu'un moyen de transport, elle est également un lieu de sociabilité. Même lorsqu'elle ne

12. LECERCLE, JEAN-JACQUES, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation ». *Études anglaises*, vol. 4 2011 N° 64.

roule pas, elle rapproche les individus, comme Cox et Anette dans *Gestatten, mein Name ist Cox*. C'est un lieu intermédiaire qui tient à la fois de l'intérieur et de l'extérieur.

Dans la mythologie automobile, les voitures de police ont une place particulière : elles sont une de leurs caractéristiques. Elles sont visibles par leur motif, leur gyrophare et leur sirène ; de plus, elles ne doivent pas toujours se plier au code de la route. Elles symbolisent la rapidité et l'efficacité de la police : lorsque la situation l'exige, plusieurs voitures de police avec de nombreux policiers arrivent, se garent, les policiers sortent et se déploient sans avoir besoin de communiquer. Dans *Die Spur führt nach Berlin*, c'est une véritable armée de policiers qui arrive au repaire des faux-monnayeurs et se met à leur poursuite. La domination des policiers sur leur machine fait partie intégrante de l'ordre : c'est la domination de la police sur la ville, surtout sur les grands axes. Ainsi, les criminels sont obligés de se concentrer dans des endroits sombres, petits, dans lesquels la voiture ne règne pas : les ports, les souterrains, les bâtiments de particuliers etc. La voiture de police est l'incarnation mobile de la loi, une extension moderne du mobilier urbain.

6.3.3 L'extérieur

En comparaison, les scènes d'extérieur ne sont pas si nombreuses. Dans les *Heimatfilme*, elles sont là pour mettre en avant la beauté de la nature ainsi que ses dangers. Ces deux films s'ouvrent sur des plans des montagnes et utilisent des plans similaires pour figurer les transitions. Les extérieurs sont plus nombreux pour montrer Hambourg : Glantz et son collègue patrouillent sur la Reeperbahn la nuit, au milieu de très nombreux individus, et semblent dans leur élément par leur attitude calme, même si leur uniforme et la lenteur de leur démarche contrastent avec l'agitation qui les environne. L'extérieur est quelque chose pour lequel les policiers se préparent (uniforme, arme à feu, casquette, matraque). Le film montre également un flot constant d'individus venant de l'extérieur affluant à l'intérieur du poste. Dans les autres films, les extérieurs de nuit mettent en scène des dangers : dans *Grabenplatz 17*, lors de la poursuite de Flint, mais également à plusieurs reprises avant cela. Les scènes de rues dominent puisque les films se passent en majorité en ville. Le choix du lieu dépend en grande partie de l'intrigue : si le film est constitué d'interrogatoires successifs, ils ont lieu plutôt en intérieur, chez l'individu ou au poste de police. À l'inverse, l'extérieur est un lieu dangereux, où on ne sait pas qui écoute. C'est souvent aussi celui de la fuite et de la poursuite. Il est donc anxiogène, il n'est pas synonyme de calme et de sérénité. L'intérieur incarne davantage la protection, ainsi que la loi.

Les lieux des films criminels permettent de faire passer des représentations. Si la loi et l'ordre sont surtout représentés par les lieux policiers — postes de police, bureaux de police,

voitures de police —, de nombreux lieux apparaissent dangereux et représentent davantage le désordre : la ville fourmillante, le club, les intérieurs menaçants etc. La ville est un lieu tout à fait central du film criminel et, rassemblant des éléments positifs comme des éléments négatifs, elle est ambiguë.

Troisième partie

1969–1990 : un monde du désordre

« Que se passe-t-il lorsqu'un genre survit à son âge d'or ? » Cette question, que pose Jean-Jacques Lecercle à propos du genre en Grande-Bretagne [13], est également légitime ici. Sa réponse paraît de plus s'appliquer au cas qui nous occupe : comme pour le roman policier britannique, il est probable que l'âge d'or du film criminel allemand se soit poursuivi sous la forme de séries policières, centrées sur le couple détective-enquête.

Les années 1960 ont laissé des traces en République fédérale allemande. A partir des années 1967-1968, la vie politique est régulièrement agitée par divers scandales, mais aussi par des attentats contre des personnalités de l'ordre politique et économique. Une rupture a également eu lieu dans la vie culturelle. Dans le 7e Art, le manifeste d'Oberhausen, publié lors du festival du court-métrage du même nom en 1962, veut s'affranchir du « vieux cinéma » et des contraintes imposées par les producteurs, de plus en plus éloignées de ce que souhaite la jeune génération. Ainsi, la majorité des ouvrages sur le cinéma ouest-allemand opèrent une césure en 1962, en opposant le cinéma d'après-guerre au Jeune cinéma allemand qui naît alors. Cependant, l'évolution des représentations n'est sensible dans le corpus qu'à partir de la fin des années 1960.

L'échantillon de films analysés est légèrement déséquilibré — 13 films entre 1949 et 1969 contre 11 entre 1969 et 1990, dont un épisode de la série *Tatort*. Mais ce qui rend les comparaisons difficiles est le fait que le cinéma se diversifie grandement, notamment dans les thèmes et leur traitement. Concurrencé par la télévision et ses séries policières, le cinéma doit en effet chercher de nouvelles recettes. La jeune génération est également à la recherche de nouveauté.

Le monde qui se donne à voir dans les films des années 1970 et 1980 a beaucoup changé. L'ordre traditionnel est absent, les frontières entre les communautés, les sentiments et les individus se brouillent. Le désordre règne. Comme dans la partie précédente, ce phénomène est à observer dans les intrigues, la figure principale, les communautés et l'espace.

13. LECERCLE, *op. cit.*

Chapitre 7

Les intrigues des films criminels entre 1969 et 1990 : vers plus de nuance

Les films de la seconde période présentent des types d'intrigues qui contrastent fortement avec les intrigues des décennies précédentes : plus variées, plus originales, mais aussi plus sombres.

7.1 La fin de l'intrigue-enquête

7.1.1 L'énigme disparue

Le schéma crime-enquête-résolution, qui régnait dans les années 1950 et 1960, est complexifié voire abandonné. La résolution d'une énigme n'a plus la place centrale dans ces films ; parfois, il n'y a plus d'énigme. Par exemple, le film *Einer von uns beiden* (1974) met en scène un conflit entre deux personnages : il n'y a pas de mystère sur les différentes identités. Avec la fin de l'énigme, seuls le suspense, la tension vers la résolution et la présence d'un acte délictueux permettent de placer ces films dans le genre criminel. Dans l'échantillon, pas un film sorti entre 1969 et 1990 n'observe le schéma classique à part *Zahn um Zahn* (le film s'ouvre sur un meurtre, puis les personnages cherchent le coupable et le retrouvent à la fin) ; ils étaient sept sur treize entre 1949 et 1969. *Zahn um Zahn* obéit à une logique différente, puisqu'il s'inscrit dans la série *Tatort*. Chez certains réalisateurs, il semble qu'il y ait une volonté claire de s'éloigner du modèle du film criminel jusqu'alors en place. C'est le cas de Rainer Werner Fassbinder : dans *Götter der Pest* (1970), il montre une scène classique, la découverte d'un corps, mais en modifie plusieurs éléments. Le héros, Franz Walsch, pénètre dans un appartement inconnu à la recherche d'un ami et entre dans une pièce sans meuble, couverte de papier journal, où gît un corps inanimé. Il le retourne et reconnaît son frère Marian. A la différence des personnages des films classiques, Franz ne montre aucune émotion face à la dépouille de son frère : pas de cris,

pas de larmes, pas d'horreur. Quelques minutes de film plus tard, il retrouve par hasard l'ami qu'il cherchait, Günther, qui lui avoue avoir tué son frère, révélation que Franz accueille à nouveau par une absence totale d'émotion. Il n'y sera ensuite plus fait allusion. Ainsi, un meurtre présenté en cours de film est résolu très rapidement et n'a aucune conséquence sur son déroulement. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) et *Götter der Pest*, parmi les tous premiers films de Fassbinder, sont parfois décrits comme des films de gangster [1]. Le cinéaste est, comme ceux de sa génération, fortement influencé par le cinéma américain, davantage que par la Nouvelle vague, qui est plus importante pour la génération précédente [2]. Il utilise des éléments du film de gangster et du film noir : les costumes (Bruno porte un costume trois pièces à fines rayures ainsi qu'un feutre, comme les gangsters), le Syndicat qui agit comme une mafia, la femme fatale incarnée par Joanna. Mais il donne à ces éléments un traitement original, que ce soit par la mise en scène ou par le contenu — il stylise les comportements et les images et donne une autre dimension aux dialogues. Également féru de cinéma américain, Wim Wenders tourne une partie de *Der amerikanische Freund* (1977) aux États-Unis avec des acteurs américains, notamment Dennis Hopper. Il donne également des petits rôles à Nicholas Ray et à Samuel Fuller, témoignant ainsi de son admiration pour ces deux réalisateurs célèbres. La fascination pour le cinéma américain n'est donc pas entamée par le désamour pour les États-Unis éprouvé par une partie de la population ouest-allemande. En effet, les années 1960, années de formation de ces jeunes cinéastes, voient se multiplier les slogans dirigés contre la superpuissance américaine, son impérialisme, son mode de vie consumériste etc. La guerre du Vietnam choque également beaucoup de citoyens, et notamment beaucoup de jeunes. Mais les cinéastes savent alors distinguer la politique étrangère du monde de l'art ; les années 1960 sont également l'occasion pour le monde du cinéma de redécouvrir un patrimoine oublié. Les activités des institutions du cinéma se développent et se multiplient. Mais en même temps que les jeunes rendent hommage au cinéma passé, ils cherchent de nouvelles voies pour s'exprimer. Dans la période précédente, les films suivaient tous un schéma connu, qui disparaît dans les années 1970 du cinéma criminel.

1. Voir par exemple ce qu'écrit à ce sujet le British Film Institute : « Made when Fassbinder was just 24, *Love Is Colder than Death* was his first feature and the first of three gangster films he made within a year, followed by *Gods of the Plague* and *The American Soldier* (both 1970). Hugely stylised, with mannered performances, an unnaturalistic script and a weird and wonderful slow-motion shootout at the end, it's a chilly, utterly unglamorous crime flick, bursting with invention as it depicts the relationship between a gangster, a prostitute and a pimp (Ulli Lommel). Homoeroticism bubbles under the surface — gay relationships, rarely happy, would recur throughout both his art and his personal life. The film's reception at the Berlin Film Festival was hostile, but Fassbinder greeted the boos with a triumphant gesture of celebration. An exciting, provocative filmmaker had arrived. » http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/rainer-werner-fassbinder-10-essential-films, consulté le 2 juin 2015.

2. ELSAESSER, THOMAS, *New German cinema: a history*. Reprinted édition. Basingstoke: Macmillan, 1994, British Film Institute cinema series.

7.1.2 La recherche de l'originalité

L'originalité des films peut également, tant qu'elle reste dans des limites socialement acceptables, faciliter l'accès aux subventions. Le Kuratorium junger deutscher Film est créé pour permettre aux jeunes réalisateurs de financer leurs premiers projets, dont beaucoup sont novateurs. La Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), par contre, n'accorde que peu de prédicats au Jeune cinéma allemand, et spécialement peu aux films criminels. Dans le corpus, les deux seuls films de la période 1969-1990 ayant reçu un prédicat (*wertvoll*) sont *Die Herren mit der weißen Weste* (1970) et *Die Katze* (1988). Le jury justifie l'attribution du prédicat *wertvoll* au premier ainsi :

> Une plaisante comédie de voyous dans laquelle le criminel reçoit son juste châtiment grâce à des fausses preuves. L'histoire est sympathique, la réalisation n'évite presque aucun gag populaire et prévisible, mais tout est si bien servi qu'on est diverti, d'autant plus que le film contient quelques pointes parodiques, n'est pas sans suspense et présente de bonnes performances d'acteurs. [3]

L'explication montre que la FBW préfère les films plus classiques de divertissement avec des gags populaires, que les films plus noirs et sombres des jeunes cinéastes.

Les éléments réunis jusqu'alors laissent supposer que le schéma classique à énigme est délaissé au cinéma tandis qu'il domine à la télévision. Les séries criminelles allemandes connaissent un grand succès depuis plusieurs décennies : dès le début des années 1950, alors que la télévision n'est pas encore très répandue et n'émet que quelques heures par jour, des séries font leur apparition. La première, *Der Polizeibericht meldet...*, commence en 1953 pour s'arrêter en 1958. Certaines séries marquent l'imaginaire ouest-allemand comme *Stahlnetz* (1958-1968), d'autres traversent les frontières (*Derrick*, 1974-1998, *Soko 5113*, qui continue depuis 1978, etc.) [4]. Le premier épisode de *Tatort* est diffusé en 1970. Ces séries ont plusieurs principes : chaque épisode met en scène un crime principal et sa résolution ; les mêmes enquêteurs reviennent à chaque épisode. La certitude, à part dans l'épisode final, de voir les enquêteurs revenir, donne à la série une tranquillité à valeur de divertissement : quels que soient les dangers auquel l'enquêteur fait face, il les vaincra, car un nouvel épisode avec le même enquêteur

3. « Eine nette Gaunerkomödie, in der aufgrund von falschen Indizienbeweisen der Verbrecher der gerechten Strafe zugeführt wird. Die Story ist hübsch aufgebaut, die Durchführung vermeidet kaum einen populären und sichtbaren Gag, doch ist alles so hübsch serviert, dass man gut unterhalten wird, zumal der Film auch einige parodistische Pointen hat, nicht ohne Spannung ist und gute schauspielerische Leistungen aufweist. » Source : http://www.fbw-filmbewertung.com/film/die_herren_mit_der_weissen_weste, consulté la dernière fois le 13 juillet 2015.

4. Un panorama de ces séries est disponible sur un site internet créé par l'université de Halle à l'adresse suivante : http://server4.medienkomm.uni-halle.de/krimi/serien/. Une classification géographique des séries est également proposées : un coup d'œil sur la carte montre que les séries criminelles sont beaucoup plus nombreuses en Allemagne de l'Ouest qu'en Allemagne de l'Est, et qu'elles ont pour cadre de nombreuses villes dont il a déjà été question, notamment Berlin-Ouest et Hambourg.

revient la semaine prochaine. De plus, presque toutes ces séries mettent en scène la loi en la personne de policiers. Les séries criminelles et le cinéma connaissent donc des évolutions contraires. Il est probable que la conjonction entre l'arrivée de nouveaux cinéastes et le succès de la télévision poussent le cinéma à chercher des manières de se démarquer. Face à une rude concurrence, le cinéma veut — et doit — trouver des éléments qui lui seraient propres : proposant des intrigues complexes qui peuvent s'étendre sur un format plus long, les films deviennent également de plus en plus spectaculaires, à mesure également que la professionnalisation des équipes progresse.

7.1.3 L'importance des intentions

Ces films contiennent donc une tension, mais sans résolution d'énigme. Cette tension affecte d'autres domaines et a d'autres enjeux. La question n'est plus de connaître l'identité du coupable, ou de savoir comment l'arrêter : le coupable n'est plus l'enjeu central. Il est plutôt question de résoudre une situation problématique, et la tension vient de l'attente de cette résolution. Dans *Götter der Pest*, la tension provient de la confrontation des actions des personnages : Franz cherche quelque chose, peut-être de l'argent ; Joanna cherche Franz ; Margarethe cherche sa place entre Franz et Günther ; le policier cherche à arrêter Franz ; etc. Bien que le crime commis soit immédiatement élucidé, la tension vient de l'incertitude du spectateur sur les prochaines actions des personnages et, comme ce sont des films criminels, de leurs possibles retombées criminelles. Le spectateur veut donc savoir si l'ordre sera sauf et si la loi triomphera. Il veut également résoudre une nouvelle énigme, celle des relations humaines : lorsque ces personnages ne parlent pas, n'expriment pas leurs sentiments, le spectateur doit donc être attentif aux moindres détails pour essayer de les comprendre. C'est le cas dans les deux films de Fassbinder.

Les films criminels conservent leur volonté de tromper le spectateur : dans *Die Herren mit der weißen Weste*, par exemple, les vols sont rapidement présentés comme le fait du *Kommando* de retraités mais leurs motivations n'apparaissent que plus tard. En effet, s'ils commettent ces crimes, ils les réparent également discrètement, et ces crimes sont là pour restaurer l'ordre, c'est-à-dire pour attraper un criminel qui a échappé à la justice. Mais de nouvelles manières de tromper le spectateur apparaissent. Dans *Deadly Game* (1982), un homme a bien été tué par Daniela, mais la question est de savoir si l'intention y était ou non. Le texte qui apparaît à l'écran après la mort de son mari explique seulement que Daniela fut reconnue coupable d'avoir tué son mari, et que Boris, le seul témoin, présenta cet acte comme un accident de chasse. La vérité sur cet événement n'est connue que plus tard dans le film. L'identité du coupable est connue mais l'incertitude demeure : sur ses sentiments et ses intentions. La question taraude le spectateur à la sortie de *Der gläserne Himmel* (1987) : pourquoi Julien laisse-t-il faire l'Étran-

gleur ? Il aurait pu tenter d'empêcher le meurtre de son amante, mais il reste caché et observe le crime en train d'être produit. Les hypothèses sont diverses : a-t-il rêvé ? Est-ce de la peur, qui serait condamnable mais excusable, ou est-ce la réalisation d'une sorte de fantasme morbide, qui serait, elle, aussi condamnable qu'inexcusable ? La psychologie de Bernd Ziegenhals (*Einer von uns beiden*) est également à questionner : se sert-il de Ginny pour atteindre son père ou tombe-t-il vraiment amoureux d'elle ? Les mobiles cessent ainsi d'être clairs. Du même coup, les relations avec la loi et l'ordre se complexifient : selon les intentions, une action est un accident ou un meurtre ; elle fait partie de l'ordre ou s'oppose à lui. La question des aveux est donc centrale : elle peut non seulement résoudre la question de l'intentionnalité, mais aussi des circonstances. En effet, les cas diffèrent : Ziegenhals fait chanter Kolczyk pour ne pas avoir à travailler ; Jonathan Zimmermann accepte de tuer un homme pour payer le traitement de sa maladie et mettre sa famille à l'abri des soucis financiers (*Der amerikanische Freund*). Les films criminels continuent donc d'être un lieu de débat sur les actes et les valeurs. Le spectateur doit toujours se poser la question : qu'est-ce qui est condamnable ? Qu'est-ce qui est légal ?

7.2 Une dramatisation des films criminels

7.2.1 Peu de films légers

Certains films sont plus frivoles que les autres : les actes qu'ils présentent relèvent plutôt du délit que du crime et il n'y a pas de morts. C'est le cas de *Die Herren mit der weißen Weste*, où un groupe de personnes âgées cherche à faire arrêter un criminel revenu en Allemagne de l'Ouest en le faisant accuser de divers vols, dont ils sauvegardent le butin pour le rendre discrètement. L'intrigue est aussi peu dramatique dans *Theo gegen den Rest der Welt* (1980), où Theo cherche à retrouver son poids lourd volé et passe par la France, la Suisse et l'Italie. L'appartenance de ces films au genre criminel est discutable : pas de mort, recherche d'un objet davantage que d'un individu, beaucoup d'humour. Du fait de l'importance de la route et du déplacement, *Theo gegen den Rest der Welt* est régulièrement décrit comme un road movie. Cependant, la tension et l'urgence portant sur la recherche du poids lourd ainsi que le vol peuvent le rattacher au film criminel. Dans les deux films, l'ordre est attaqué : lorsque Stiegler, le criminel qui a échappé à la justice, atterrit à Berlin ; lorsque Theo se fait voler le camion que son associé Enno et lui avaient mis des années à acquérir. Ces films coexistent au sein d'un corpus avec des films plus sombres, sans qu'on distingue de période particulière (qui aurait été discutable dans un corpus si réduit) : les films criminels sont donc d'atmosphères assez diverses.

7.2.2 Victimologie : toujours des milieux louches

Dans tous les autres films du corpus, au moins un individu perd la vie. Dans certains cas, c'est le criminel qui est tué pendant son crime : Bruno et Probek pendant l'attaque de banque (*Liebe ist kälter als der Tod*, *Die Katze*) ; Franz et Günther pendant l'attaque du supermarché (*Götter der Pest*). Les individus mêlés au crime meurent parfois à la fin : Kolczyk se suicide (*Einer von uns beiden*) ; Jonathan succombe à sa maladie (*Der amerikanische Freund*) ; Boris se fait tirer dessus (*Deadly Game*). Des meurtres sont commis : Mietzi (*Einer von uns beiden*) et Bichette (*Der gläserne Himmel*), toutes deux prostituées, sont tuées. On pourrait citer d'autres victimes collatérales : Carla (*Liebe ist kälter als der Tod*), Kalle (*Einer von uns beiden*), les victimes de l'Étrangleur (*Der gläserne Himmel*), etc.

On peut remarquer que la plupart des victimes évoluent dans un milieu soit marginal, soit hors-la-loi : des prostituées, des maîtres chanteurs, des mafieux, des voleurs, des tueurs... Ces victimes ne sont pas tout à fait innocentes. La seule victime innocente et du côté positif est Ulli, l'alliée et l'amante de Schimanski, qui est tuée par une bombe placée dans la maison d'un suspect (*Zahn um Zahn*, 1987). Pour les autres, c'est donc d'une certaine manière un nouveau triomphe de l'ordre, car les éléments criminels de la société sont éliminés. Cependant, ils le sont d'une manière violente, et finissent moins en prison que dans les films de la période précédente — les films se terminaient souvent par une arrestation. Ces films postulent donc une confrontation violente de l'ordre avec le crime, confrontation qui ne doit plus être tempérée par la survie des délinquants mais qui doit être montrée dans tous ses excès. La réalisation de *Zahn um Zahn* vient appuyer cette hypothèse : cet épisode appartenant à la série télévisée *Tatort* est produit au cours de l'année 1985 pour le cinéma, la chaîne de télévision Westdeutsche Runkfunk (WDR), responsable du *Tatort* de Duisbourg, travaillant avec les sociétés de production cinématographiques munichoises Bavaria Atelier GmbH et Neue Constantin Film Produktion GmbH [5]. Pour son arrivée au cinéma, la série fait quelques ajustements : au lieu de rester à Duisbourg et dans ses environs, comme le veut traditionnellement l'esprit de *Tatort*, une partie de l'enquête se déroule à Marseille ; des scènes spectaculaires ont lieu (la confrontation entre la police, les bikers et les manifestants, l'incendie, la bagarre dans le café marseillais, la poursuite dans le quartier du Panier, etc.) ; et Ulli, un des personnages principaux, trouve la mort. Cet épisode présente une véritable dramatisation de la série, qui s'adapte ainsi aux pratiques du cinéma, où la mort des personnages principaux est plus régulière. La dramatisation est donc un moyen de gérer l'hybridation entre la télévision et le cinéma.

5. La liste des responsables de production consultable en annexe témoigne de la complexité d'une telle production.

7.2.3 Une résolution insatisfaisante

Une grande différence des films des années 1970 et 1980 avec ceux des années 1950 et 1960 est leur fin malheureuse. Même si l'ordre triomphe souvent, ce triomphe est teinté de drame car des personnages meurent. Les scénarios des films de la seconde période sont tous dramatiques. D'une part, une résolution n'est pas forcément proposée : à la fin du film, Theo ne retrouve pas son poids lourd et part à bord d'un bateau sans qu'on sache exactement où il va. L'homme qui le poursuivait depuis le début du film suit son départ depuis le quai, mais il est parfaitement possible qu'il parvienne à les rattraper — et le spectateur se souvient de ce que sa force terrifiante avait infligé aux doigts du héros (*Theo gegen den Rest der Welt*). Les deux dernières scènes de *Der gläserne Himmel* ne donnent pas de fin claire. Dans l'avant-dernière scène, Julien assiste au meurtre de son amante par l'Étrangleur. Il reste ensuite assis auprès de son corps. Puis, dans la dernière scène, il est filmé croisant la femme qu'il recherchait depuis le début et l'image se fige sur un plan de son bâtiment, le même qu'au début du film, où la caméra l'avait trouvé en plein rêve. Il n'est même pas certain que le meurtre observé ait eu lieu. Cette incertitude avait déjà été proposée par *Liebe ist kälter als der Tod* dès 1969 : dans la voiture qui doit leur permettre d'échapper à la police, Joanna avoue à Franz qu'elle l'a dénoncé ; après un silence, Franz la traite de « putain » (« Nutte »). La caméra filme la voiture qui s'éloigne sur une route de campagne, puis l'image s'éclaircit jusqu'à devenir totalement blanche. La fin du film propose ainsi une résolution de l'histoire de Bruno, tué par la police ; mais on ne sait ce qu'il advient de Franz et de Joanna.

D'autre part, la mort des personnages principaux peut laisser les spectateurs dans le désarroi, inspirés par les réactions des autres personnages des films : lorsque Franz meurt, Joanna et Margarethe à son enterrement affichent leur tristesse et Joanna donne la dernière réplique du film : « Je l'ai tellement aimé ! » (*Götter der Pest*). De même à la fin de *Der amerikanische Freund*, Jonathan meurt alors que sa femme et lui se pensaient tirés d'affaire, ce qui laisse sa femme pleurant dans la voiture. Daniela s'est débarrassée de son amant, Boris, qui était devenu son maître-chanteur et sera protégée par les relations de son mari diplomate, mais celui-ci s'intéresse beaucoup à la fortune de Daniela (*Deadly Game*). Ces éléments sont en complète opposition avec les films de la période précédente : sur les treize films analysés entre 1949 et 1969, seuls deux se terminent sur la mort du personnage principal (Rothe dans *Der Verlorene*, Glantz dans *Polizeirevier Davidswache*). Ainsi, même lorsque l'ordre triomphe, le drame n'est pas absent. Les films se terminent en demi-teinte, ayant abandonné le but de laisser le spectateur partir soulagé par le contenu. Au contraire, les films criminels deviennent plus réalistes. Dans la réalité, le taux d'élucidation est en effet loin de 100%, comme le laisseraient penser les films des années 1950 et 1960[6]. Tous les criminels ne sont pas arrêtés, ni condamnés. La

6. Les taux d'élucidations officiels sont à voir dans les rapports statistiques du Bundeskriminalamt, comme il

fiction opère donc un rapprochement vers le réel. Le genre criminel fait passer le divertissement léger au second plan — des films comme *Die Herren mit der weißen Weste* montrent qu'il n'est toutefois pas abandonné — et devient à la fois plus nuancé et plus dur. Le monde présenté dans les films criminels n'est plus un monde positif et idéalisé, un monde de l'ordre dans lequel les personnages positifs sont vainqueurs, mais un monde tragique, un monde du désordre ou personnages positifs comme négatifs sont en danger.

Les films criminels des années 1970 et 1980 sont caractérisés par des intrigues plus sombres, avec davantage de morts dramatiques. Ils recherchent également à renouveler le genre et laissent les divertissements plus légers à la télévision. Le genre se modifie donc profondément. Le changement est également remarquable en ce qui concerne la figure de l'enquêteur.

a déjà été évoqué.

Chapitre 8

De l'enquêteur-policier à l'enquêteur-sujet

A partir de la fin des années 1960, la figure de l'enquêteur change considérablement. Sa puissance est mise à mal : il subit davantage qu'il ne décide. Les enquêtes, puisqu'elles ne correspondent plus à un métier, sont imposées aux personnages par les circonstances.

8.1 La disparition de la figure de l'enquêteur-policier

8.1.1 La normalisation de l'enquêteur : le triomphe des citoyens ordinaires

A partir des années 1970, les films à enquête classiques sont de moins en moins nombreux ; la figure classique de l'enquêteur est donc de moins en moins prégnante. Les intrigues se jouent différemment, avec des personnages dont le rôle est plus difficilement identifiable. Une transformation marquante de la période est ainsi la fin de la concordance policier-enquêteur. En effet, la police est beaucoup moins présente dans les films criminels. Mais surtout, l'enquêteur n'est plus une sorte de policier en civil, ou de détective à l'esprit supérieur, ou même simplement un policier. La figure de l'enquêteur est banalisée. Les affaires s'imposent désormais à des citoyens ordinaires : des jeunes sans expérience (*Detektive*, 1969), un professeur d'université, un étudiant (les deux personnages principaux dans *Einer von uns beiden*), un encadreur (*Der amerikanische Freund*), un conducteur de poids lourd (*Theo gegen den Rest der Welt*), un employé d'une résidence de chasse (*Deadly Game*), un employé de bureau (*Der gläserne Himmel*). Non seulement ces personnages occupent des emplois ordinaires (exception faite de la place en résidence de chasse), mais en plus ils ne sont pas capables d'actions extraordinaires : pas d'intelligence supérieure, pas de courage exceptionnel. Cette normalité est souvent soulignée par les réactions des personnages à des situations qui les dépassent et auxquelles ils apportent les réponses qu'ils peuvent. « Ich tue, was ich kann! » (« Je fais ce que je peux ! ») dit Enno à

Ines dans *Theo gegen den Rest der Welt*. Cette évolution rappelle un processus à l'œuvre dans les récits criminels au XIX[e] siècle : Dominique Kalifa décrit une démocratisation de l'enquête dans les écrits policiers. Il écrit : « L'enquête se donne en effet comme le privilège de l'homme démocratique, cet individu doué de raison, à la fois lecteur et électeur, mais aussi enquêteur potentiel » [1]. C'est également le cas au sein même des films criminels : l'enquête n'appartient plus à une poignée d'élus mais peut voire doit être menée par tous. Il faut souligner que ces enquêtes ont profondément changé : les énigmes dont les indices successifs devaient amener la résolution sont devenues des histoires de crimes dont les ressorts sont souvent psychologiques, comme il a été vu au chapitre précédent. Dans cette nouvelle configuration, l'enquêteur est la figure dont les connaissances s'approchent le plus de celles du spectateur.

Les films insistent également sur des images du quotidien pour décrire leurs personnages et notamment leurs enquêteurs. Une volonté de montrer ce qui ne l'avait pas été jusqu'alors se dessine. Dès le début de *Einer von uns beiden*, Bernd Ziegenhals est montré couché dans son lit, les yeux clos, tandis que des mouvements réguliers secouent sa couverture. Cette scène de masturbation est la seule du corpus, les représentations de la sexualité étant limitées dans les autres films concernés à des plans sur des relations hétérosexuelles. Mais elle démontre à quel point des jeunes réalisateurs comme Wolfgang Petersen voulaient se départir du respect des conventions, même dans des films criminels. Dans les autres films, les scènes du quotidien concernent des aspects plus ou moins intimes : Bruno et Joanna dans un supermarché (*Liebe ist kälter als der Tod*) ; Bernd avalant des cachets avec de l'alcool (*Einer von uns beiden*) ; Anna plumant un faisan (*Deadly Game*) ; Julien assis aux toilettes (*Der gläserne Himmel*), etc. Il est également possible de comprendre ainsi l'apparition de la nudité dans les films criminels. Les personnages de Fassbinder sont parfois nus (Joanna dans *Liebe ist kälter als der Tod*, Franz dans *Götter der Pest*), et ce dès la fin des années 1960. Dans *Theo gegen den Rest der Welt*, Theo est troublé en voyant Ines se baigner dans une rivière. Des scènes explicites dans *Die Katze* laissent également voir Probek et Jutta nus. *Der gläserne Himmel* montre Julien, dévêtu, de dos, dans la deuxième scène, puis sa compagne Irene dans la baignoire. La nudité participe ainsi à l'humanisation des personnages, qui est donc non seulement morale mais également physique. Les films criminels ne sont ainsi plus le domaine d'individus extraordinaires, que ce soit du côté du Bien comme de celui du Mal, mais d'individus se rapprochant de la réalité. Une certaine proximité s'installe alors entre les personnages et les spectateurs, qui facilite l'empathie. Un désir de plus de réalisme se fait sentir : des personnages divers, représentants de toutes les couches de la société, de tous les citoyens, sont ceux qui ont les rôles principaux et qui doivent faire face à des circonstances sombres, de vol, de mort, de crime. Le curseur se déplace ainsi vers l'individu et son importance sociale. C'est le moment où naissent et se développent en Allemagne de l'Ouest de nombreuses initiatives citoyennes (*Bürgerinitiativen*),

1. KALIFA, DOMINIQUE, *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005, Pour l'histoire, p. 153.

censées permettre à des citoyens ordinaires d'influencer le cours de la vie du pays.

Le rapport des enquêteurs à l'enquête est très différent : dans la période précédente, étant donné que la plupart d'entre eux étaient des policiers, il était naturel qu'ils se jettent d'eux-mêmes dans la résolution d'enquêtes. C'était le rôle qui leur était assigné par leurs concitoyens, leur place dans l'ordre social. Mais à partir des années 1970, les enquêteurs ne choisissent plus d'enquêter ; ce n'est plus leur métier et ce n'est plus forcément leur volonté. Le mouvement qu'on distinguait des enquêteurs vers l'enquête (à corps perdu) s'inverse, allant des enquêtes vers les enquêteurs (à corps défendant). Lorsque Franz sort de prison, il va retrouver Joanna, qui est heureuse de le voir ; puis il disparaît, et elle le recherche pendant le reste du film, alors qu'elle le voulait auprès d'elle (*Götter der Pest*). Theo aurait préféré assurer sa livraison plutôt que devoir partir à la recherche de son camion volé (*Theo gegen den Rest der Welt*). Stephan ne savait rien du passé de Daniela avec Boris et est contraint de questionner sa femme, mais aussi les autres habitants du château pour obtenir des réponses (*Deadly Game*). La figure de l'enquêteur-policier laisse donc sa place à un personnage moins volontaire, qui subit davantage qu'il ne décide et est soumis aux circonstances, sans les moyens policiers. Il est ainsi possible de caractériser ces nouveaux personnages centraux par la notion d'enquêteurs-sujets.

8.1.2 Des figures mixtes

Les personnages principaux et notamment les enquêteurs-sujets sont donc plus ordinaires. Mais avec ce déplacement de curseur, le niveau de détail présenté dans les films augmente. Les personnalités à l'écran sont rendues plus complexes. Il devient évident que les personnages sont capables d'éprouver des émotions diverses voire contradictoires ; leurs actions révèlent des systèmes de valeurs qui ne sont plus manichéens. Pour avoir un aperçu de cette nouvelle complexité, les actions positives ou négatives des enquêteurs-sujets et, pour comparaison, celles des criminels principaux sont exposées dans la table 8.1 page 117.

On voit dans ce tableau que les personnages sont en majorité ce qu'on pourrait appeler des figures mixtes : ni tout à fait innocentes, ni tout à fait coupables. Ils sont presque tous les auteurs à la fois d'actions positives et d'actions négatives. Les actions positives sont ici des actions qui servent l'ordre ou la loi : le fait d'aimer, par exemple, en plus d'être considéré positivement par la société (dans certaines limites), implique une protection de l'être aimé. De même, l'adultère est considéré négativement ; il contrevient à l'ordre social imposé par le mariage. A l'inverse des enquêteurs-policiers, les enquêteurs-sujets ne sont donc plus innocents : ils transgressent eux-mêmes la loi. Leur personnalité admet une plus grande palette de sentiments. Au sein des mêmes personnages peuvent se retrouver un amour véritable et une volonté de s'enrichir (Bernd, Stephan, Probek). L'amour peut aussi cohabiter avec une volonté de vengeance (Boris), ou de domination (Franz). Les films criminels antérieurs présentaient des figures beaucoup

plus tranchées : les criminels étaient aussi vils que les enquêteurs-policiers étaient bons. Dans cette partie du corpus, les figures les plus homogènes sont dans *Zahn um Zahn* : il est aussi facile d'excuser les éclats de Schimanski, qui cherche à rétablir la justice, que de condamner Grassmann, l'homme d'affaires froid qui a fait exécuter une famille entière pour des raisons financières. Dans les autres films, cependant, les personnages, même lorsqu'ils s'opposent, se ressemblent davantage. Il semble qu'une certaine humanité, avec tout ce qu'elle contient de faillibilité, leur soit venue. Pour l'ordre et la loi, cela signifie que les personnages sont moins faciles à ordonner dans le camp de l'ordre ou du désordre, pour ou contre la loi. Même un personnage qui se bat pour la justice comme Schimanski contrevient pour cela aux ordres donnés par son supérieur, utilise un suspect comme appât — qui perd d'ailleurs la vie — et est proche d'abattre Grassmann sans le remettre à la justice. Ces personnages délictueux, ainsi rendus plus humains, suscitent l'attention et éventuellement la compréhension du spectateur, voire sa compassion. Il faut pour cela qu'une proximité naisse, ce qui n'est pas le cas dans tous les films : les motivations derrière les actions de Franz Walsch, par exemple, ne sont pas claires ; il est difficile de s'en sentir proche. Au contraire, la confession de Daniela, que son mari traitait comme un objet, donne des circonstances atténuantes à son meurtre et éveille la sympathie [2].

8.1.3 Des criminels complexifiés

Loin des personnages incarnés par Kurt Meisel dans la période précédente, les criminels à partir des années 1970 prennent de l'épaisseur. Ils ne sont plus simplement des anti-héros mais des individus avec des raisons et des sentiments. Ils peuvent être n'importe qui : les procès des nazis « ordinaires » des camps notamment ont montré que l'horreur pouvait prendre tous les visages. Le crime est également mieux partagé, les personnages ne sont plus blancs ou noirs. Le criminel est très humain. *Der amerikanische Freund* décrit la transformation d'un homme honnête en criminel pour des motifs moralement défendables : assurer le futur de sa femme et de ses enfants après sa mort. L'homme qu'il doit abattre est de plus un individu malhonnête, un mafieux. Le conflit moral de Jonathan est compréhensible et peut semer le trouble chez les spectateurs. Le fait que les personnages positifs ne soient plus seulement angéliques aide également à relativiser les criminels : Theo pourrait lui-même être poursuivi par la justice. Dans *Die Katze*, Probek n'est pas un criminel sans âme, il est aussi capable d'amour et de tendresse pour Jutta. Vivant ses derniers instants au pied de son adverse principal le commissaire principal Voss, Probek échange quelques mots avec lui. Les plans sur le visage de Voss évoquent une certaine compassion qui n'était pas montrée dans les films de la période précédente. Les films

2. Bien entendu, la réception étant variable selon les individus, certains se reconnaissent probablement davantage en Franz qu'en Daniela.

montrent une autre facette du crime, plus humaine, qui contribue à brouiller la frontière entre ordre et désordre et aide à peindre un monde du désordre.

8.1.4 La fin des valeurs communes

Beaucoup de ces enquêteurs-sujets semblent détachés de la loi. De plus, ils semblent ne pas croire en certaines valeurs pourtant positives dans la société — et spécialement dans les films criminels de la période précédente —, à savoir la justice et la vérité. La plupart de ces personnages n'exerçant pas un métier en rapport avec la loi, il est logique que celle-ci puisse leur sembler plus lointaine. Seuls Zänker, Knauer (*Die Herren mit der weißen Weste*) et Voss (*Die Katze*) ont l'air attachés à la justice. C'est cohérent : Knauer et Voss sont policiers et Zänker est un juge à la retraite. Toutefois, le policier sans nom de *Götter der Pest* ne semble pas s'en soucier : il dit que son chef veut voir des résultats dans l'affaire Franz Walsch, mais abat ensuite ce dernier de sang froid. Si c'est effectivement la manière dont la loi est représentée, alors il apparaît plus logique que les personnages n'y croient plus. La loi est loin d'eux, de même que la police est absente, et les problèmes qui s'imposent à eux semblent en être indépendants. Les années 1970 et 1980 supposent un monde du désordre, dans lequel la justice ne peut être assurée par les seules forces de l'ordre, et les problèmes doivent être réglés par ceux à qui ils s'imposent. La justice leur est indifférente tant que leur justice est respectée. Joanna et Margarethe ne s'inquiètent pas de savoir si attaquer un supermarché est mal ou non mais plutôt du danger encouru par Franz et Günther (*Götter der Pest*). Lorsque Bernd découvre que Kolczyk a plagié sa thèse, il préfère le faire chanter plutôt que de rétablir la justice intellectuelle. On ne peut l'accuser d'ignorer la loi : il en cite un passage à Kolczyk pour rappeler à celui-ci que son acte est un délit. Ces personnages recherchent leur propre intérêt : les jeunes sans expérience veulent gagner de l'argent en étant détectives privés (*Detektive*), la chanteuse cherche son expetit ami (*Götter der Pest*), le conducteur cherche son véhicule (*Theo gegen den Rest der Welt*), l'employé de bureau est attiré par la vision d'une femme élégante qu'il veut retrouver, ce qui l'amène sur la piste d'un tueur en série (*Der gläserne Himmel*). De même que l'individu arrive au centre du film, l'ordre social est remplacé par l'ordre individuel : les personnages ne s'occupent plus de faire respecter l'ordre mais de faire régner l'ordre immédiatement autour d'eux, dans leur vie seulement. C'est l'une des manifestations du monde du désordre, formé des multiples ordres individuels, forcément contradictoires.

Mais alors, quel élément permet de sauver le modèle de l'enquête du film criminel ? Non seulement les personnages n'apprécient pas spécialement la loi ni l'ordre, mais de plus il est rare que des enquêtes officielles soient l'enjeu central de ces films. En effet, dans le corpus, seuls *Zahn um Zahn* et *Die Katze* respectent le schéma d'une enquête pour la découverte d'un crime. Dans les autres films, les personnages n'enquêtent pas comme le faisaient les enquêteurs-

policiers, dans une démarche consciente de collecte d'indices et de réflexion. Les objectifs ont également changé, car les enquêteurs-sujets ne travaillent plus pour faire éclater la vérité et faire respecter la loi. Les personnages se mettent au service de leur ordre en oubliant la loi et la vérité si elles ne vont pas dans leur sens. Lorsqu'il doit retrouver son camion, Theo menace un homme, en frappe d'autres, pour retrouver un véhicule au chargement illégal ; il a lui-même des dettes. Ces personnages répréhensibles ont la place qui était jusque là occupée par des enquêteurs moralement intouchables. Le personnage de Stephan Mathiesen, diplomate et époux de Daniela, joue un rôle d'enquêteur plutôt classique dans la mesure où il apprend les faits au fur et à mesure de l'histoire et cherche à savoir si Daniela a tiré sur son ancien mari ou si c'était un accident. Or, s'il apparaît au début doux et patient, on apprend que le mariage avec Daniela est une manière de mettre la main sur son héritage. Julien, dans *Der gläserne Himmel*, ne cherche pas tellement à résoudre le crime mais est poussé par une curiosité qui semble surnaturelle et tombe sur le meurtrier — et le laisse faire. Néanmoins, la loi et la vérité ne sont pas totalement absentes. Leur place a changé. La première image de *Götter der Pest*, frappante en ce sens, est celle de la plaque indiquant l'entrée d'une prison de Munich (« Strafgefängnis München Stadelheim »). Les personnages ont toujours un rapport à la loi, même lointain : Ziegenhals l'évoque, Theo également, Julien se demande s'il doit prévenir la police.

8.2 Police : la fin d'un idéal

Le policier perd la place privilégiée qu'il avait dans les films criminels dans les années 1950 et 1960, soit parce qu'il disparaît, soit parce que son image est écornée. Le redresseur de tords n'est plus le policier.

8.2.1 La police absente

Parfois, le policier est tout simplement absent du film : il n'y en a aucun dans *Theo gegen den Rest der Welt*, alors que de nombreuses entorses à la loi ont lieu. *Deadly Game* n'a pas de policiers non plus, alors qu'il est question de meurtre. Cette absence correspond à l'intrigue, puisque le meurtre de Boris à la fin du film ne donne pas le temps à la police d'arriver. Cependant, c'est un choix de Karoly Makk, le réalisateur, de ne pas faire intervenir de policier à ce moment. Les forces de l'ordre (officielles) apparaissent très peu dans d'autres films : dans *Götter der Pest*, seuls trois agents en civil sont donnés à voir dans la dernière scène. La police de *Der gläserne Himmel* n'est pas donnée à voir mais à entendre : après le meurtre d'une femme pendant une fête, Julien compose le numéro de la police et raccroche quand l'officier se présente. La police est également présente de manière sonore dans l'hôtel sordide où Julien s'installe. Dans ce film règne l'atmosphère d'une ville désertée par la loi mais dont personne

à l'écran ne veut chercher à rétablir l'ordre : il n'y a pas de vendetta, pas d'organisation des personnages pour lutter contre le tueur en série, seulement des signes sonores de l'activité (inefficace) de la police.

Dans les films des années 1950 et 1960, la police avait une place positive dans la société ; elle ne déplaisait qu'aux criminels. Sa place change dans la période suivante : elle cesse d'être une référence positive pour les personnages principaux et notamment pour les enquêteurs-sujets. C'est seulement lorsqu'il renonce à communiquer avec la police que Julien est accepté dans la petite communauté à laquelle il est étranger : lorsqu'il raccroche le téléphone, le barman, qui jusque là ne lui avait pas témoigné la moindre sympathie, lui offre un verre, lui sourit et se met même à lui parler, tandis que les conversations reprennent dans le bar. La police est parfois une menace pour les enquêteurs-sujets : Theo ne veut pas appeler la police lorsqu'on lui vole son camion, il préfère poursuivre le voleur seul. Non qu'il pense que la police soit inefficace, mais son chargement n'étant pas légal, cela impliquerait de se condamner lui-même. Il commet de très nombreuses infractions au code de la route, menace physiquement le gérant d'un bar, se bat avec plusieurs individus, pénètre dans un camping-car sans l'accord de ses propriétaires etc. Pourtant, il reste le héros du film et ses infractions sont en quelque sorte justifiées par le crime originel dont il avait été la victime, celui du vol de son camion ; de plus, par sa relation d'amitié fidèle avec Enno et Ines et les multiples attentions qu'ils se portent, ainsi que par la faible gravité des actes délictueux qu'il commet, Theo attire la sympathie du spectateur. Jusqu'alors régnait donc un certain ordre dans le désordre puisque Theo menait ses activités à la limite de la légalité sans faire de vagues. Ordre et loi sont déconnectés, mais comment la loi doit-elle s'appliquer si la notion d'ordre est remise en question ?

8.2.2 La police douteuse

Lorsque le policier est présent à l'écran, il arrive qu'il soit une figure négative. Il est vrai que les variations sur la figure du policier sont une constante du cinéma mondial : du héros au blasé, de l'honnête au ripoux, comme c'est le cas dans le film policier français [3]. Les policiers sont censés être l'incarnation de la loi et de l'ordre, des êtres droits, honnêtes et au service des citoyens ; mais le cinéma les représente aussi malhonnêtes, corrompus, voire sadiques. Les films de gangsters américains avaient notamment inauguré cette tradition avec des policiers associés à la mafia pour de l'argent. Il semble ainsi logique que Fassbinder, influencé par les films de gangsters, crée des films reprenant cette représentation. Dans *Götter der Pest*, le policier, qui n'a pas de nom, cherche à arrêter Franz, le héros sorti de prison, car il croit qu'il a tué son frère. Sa moralité est mise en doute lorsque le spectateur le voit à plusieurs reprises tenter d'embrasser Joanna qui le repousse, au mépris de la volonté de la jeune femme et de sa propre intégrité,

3. PHILIPPE, *op. cit.*

Joanna étant un témoin potentiel. Elle finit par céder à ses avances pour qu'il l'aide à retrouver Franz et le supplie d'épargner sa vie en échange d'informations. Mais le policier piège Franz lors de sa tentative de vol dans un supermarché et maquille son crime en confrontation entre le propriétaire du supermarché et les voleurs. Il devient le criminel, froid et calculateur, et Franz devient une sorte de martyr, l'incarnation de l'injustice policière. Tout oppose ces deux personnages : Franz, tout juste sorti de prison, est un jeune homme qui erre dans les rues de Munich et donne l'impression de ne pas savoir où aller ; le policier, par sa fonction, possède un certain pouvoir ainsi qu'une intégration sociale qui fait défaut à Franz. Mais au lieu de montrer la raison d'être également sociale de la police, le film donne l'impression d'une traque impitoyable, d'un règlement de comptes au mépris de la loi. L'issue en est disproportionnée par rapport aux crimes de Franz : il avait purgé sa peine et aurait certainement commis « seulement » un vol aggravé, sans blessures. Fassbinder met ainsi en scène le côté sombre de l'uniforme, qui était jusque là absent des films criminels allemands. La désacralisation de la fonction policière était déjà à l'œuvre dans la société ouest-allemande des années 1960, notamment avec les multiples violences commises sur des manifestants, surtout jeunes, vers 1967-1968. Les policiers sont alors accusés d'être au service d'un État autoritaire. La dégradation de l'image des fonctionnaires de l'ordre est également sensible dès la fin des années 1960, lorsque la Rote Armee Fraktion (RAF) commet des attentats contre des magistrats.

8.2.3 La police inefficace

Le policier est parfois tout simplement inefficace. Wolfgang Staudte le met en scène dans *Die Herren mit der weißen Weste* avec une visée humoristique : la police y est incarnée par Walter Knauer, le gendre du juge retraité Zänker. Knauer a beau avoir été promu (de *Kriminalassistent* à *Inspektor*), il est incapable de trouver les preuves pouvant faire arrêter Stiegler. L'autre incarnation de la police a lieu dans le personnage du commissaire Berg, qui est plusieurs fois filmé en train de réprimander Knauer pour sa lenteur dans les différentes affaires de vol qui font porter les soupçons sur Stiegler. L'ensemble du film renvoie une image d'inefficacité de la police. A la fin, Berg puis Knauer comprennent que Zänker est derrière les cambriolages, mais qu'il ne les commet que pour faire arrêter Stiegler. Ils lui laissent une chance de s'échapper et Zänker n'est pas inquiété, alors qu'il pourrait l'être. Le film laisse d'ailleurs entendre qu'il ne cessera pas ses activités : il crie à sa bande « Reformation du commando ! »(« Kommando zurück! ») lorsqu'un nouvel individu suspect fait son apparition. Sous un vernis comique, le film présente donc une disjonction entre la police et la justice, l'institution judiciaire devant parfois faire le travail de la police à sa place : Zänker est le seul enquêteur efficace dans le corpus. Il est d'ailleurs un enquêteur-policier typique et non un enquêteur-sujet : il décide de sortir de sa retraite pour mettre Stiegler derrière les barreaux. Wolfgang Staudte signe ici une

comédie policière dans le style des années 1950 et 1960, actualisée grâce à la couleur — c'est le premier film en couleurs de l'échantillon, en 1970 —, à la musique pop et à des inventions récentes (l'aspirateur, l'ordinateur, etc.). Le traitement est comique mais le thème sous-jacent pourrait être présenté de manière beaucoup plus grave : les moyens légaux sont épuisés et la justice a échoué à faire condamner Stiegler en première instance ; ce sont les citoyens privés qui doivent rétablir l'ordre. Cette réflexion n'a pas forcément été repérée à la sortie du film : si on se reporte au jugement de la FBW cité au chapitre précédent, on remarque que le rôle de la police et de la justice n'est pas évoqué.

L'expression de la faillibilité des policiers augmente donc dans les films criminels. D'autres cas l'attestent dans le corpus : dans *Der gläserne Himmel*, elle est incapable d'arrêter l'Étrangleur, alors que Julien le découvre par hasard. La police est également toujours derrière dans *Einer von uns beiden*. Le système judiciaire est aussi en cause : le meurtre de Daniela a été pris pour un accident de chasse (*Deadly Game*) ; Franz sort de prison et recommence une carrière criminelle, ce qui implique que la prison ne peut transformer les individus ou que la réinsertion sociale échoue. La faillibilité est aussi servie par l'absence de la police : dans *Theo gegen den Rest der Welt*, toutes les actions délictueuses se déroulent sans que la police intervienne, sans qu'elle sache peut-être quoi que ce soit.

8.2.4 Le bon policier est à la télévision

Malgré les remarques précédentes, l'image de la police n'est pas uniquement négative. Dans deux films du corpus, tous deux en fin de période, elle a le rôle central : *Zahn um Zahn* (1987) et *Die Katze* (1988). Les deux policiers en présence, Schimanski et Voss, sont tous deux commissaires (plus exactement *Hauptkommissar*, commissaire principal) et doivent tous les deux enquêter. Schimanski doit résoudre le meurtre d'un de ses amis d'enfance et de sa famille, tandis que Voss fait face à une attaque de banque, qu'il comprend bientôt être dirigée de l'extérieur par autre homme. D'autres similarités sont à noter entre le thriller et l'épisode de la série *Tatort* : les deux commissaires sont des hommes, blancs, d'une quarantaine d'années ; les deux films sont spectaculaires ; ils commencent ou se déroulent dans une ville du nord-ouest de l'Allemagne (Duisbourg pour *Zahn um Zahn* et Düsseldorf pour *Die Katze*). De plus, les deux policiers ont un combat dangereux et d'égal à égal avec le criminel. Certains films font donc renaître des traditions qui semblaient perdues. Il a été vu que *Tatort* poursuit la tradition des films criminels des années 1950 et 1960 en innovant autour d'une structure classique ; mais *Die Katze* est le film qui ressemble le plus à un film criminel classique depuis *Die Herren mit der weißen Weste*, sorti presque vingt ans plus tôt [4]. Le réalisateur Dominik Graf fait de *Die Katze*

4. L'élargissement de l'échantillon pourrait ici aider à prendre position sur cette hypothèse, en tentant de dégager une résurgence de la structure classique, ou en prouvant au contraire qu'elle n'a jamais disparu du cinéma.

un thriller, un film policier spectaculaire jouant sur les grands moyens du cinéma. L'équipe du film est l'une des plus nombreuses du corpus et comprend plus d'individus que la moyenne pour les caméras, les accessoires, ainsi que des cascadeurs et des responsables des effets spéciaux. Il semble que Graf ait utilisé beaucoup de moyens mis à sa disposition pour redonner des lettres de noblesse au genre. Ses efforts sont couronnés de succès puisque le film est le plus vu de l'année 1988 et remporte le prix du meilleur film allemand (*Filmband in Gold*) au Deutscher Filmpreis ; il s'exporte, et notamment en France, où il gagne deux prix au Festival du film policier de Cognac, dont le Grand prix du jury. Il est donc possible que la figure du « bon policier » soit un gage de succès populaire, les taux d'audience des séries policières ne se démentant pas.

Les figures en présence se sont profondément transformées : on assiste à une humanisation profonde des personnages. L'enquêteur-policier, figure centrale des films criminels jusqu'alors, laisse sa place dans les années 1970 à l'enquêteur-sujet, ni totalement positif ni totalement négatif, dont les rapports à la loi sont troubles. Il est normalisé, banalisé, comme les circonstances des intrigues l'invitaient. Logiquement, de même que les intrigues, les personnages sont un peu plus nuancés. Qu'en est-il de la vision de la société qui les accompagne ?

TABLE 8.1 – Enquêteurs-sujets, criminels et types d'actions entre 1969 et 1990

Film	Année	Nom	Action positive	Action négative
Liebe ist kälter als der Tod	1969	Bruno		Meurtre
		Franz	Aime Joanna et Bruno	Proxénétisme, meurtre
		Joanna	Aime Franz	Prostitution
Die Herren mit der weißen Weste	1970	Zänker	Dévouement pour la justice	Vols (simulés)
		Stiegler		Tentatives de vol
Götter der Pest	1970	Franz	Amour filial ? Aime Günther ?	Tentative de vol
		Günther	Aime Franz ?	Tentative de vol, meurtre
		Le policier		Meurtres
Einer von uns beiden	1974	Ziegenhals	Aime Ginny, volonté de « se ranger »	Chantage
		Kolczyk	Amour paternel, sauve la vie de Ziegenhals	Tentatives d'intimidation et de meurtre
		Kalle		Coups et blessures, meurtre ?
Der amerikanische Freund	1977	Jonathan	Aime Marianne et veut la protéger	Meurtre
Theo gegen den Rest der Welt	1980	Theo	Veut retrouver son bien, protecteur	Chargement illégal, menaces
		Le requin	Veut récupérer son bien	Coups et blessures, menaces
Deadly Game	1982	Daniela	Victime de chantage, volonté de « se ranger »	Adultère, meurtres
		Stephan	Aime Daniela	Cherche à obtenir l'argent de Daniela
		Boris	Aime Daniela, protection de son secret	Chantage
Der gläserne Himmel	1987	Julien	Amour filial, aime Irene	Non-assistance à personne en danger
		L'étrangleur, Cortez		Meurtres en série
Zahn um Zahn	1987	Schimanski	Aime Ulli, dévouement pour la justice	Insubordination, coups et blessures
		Ulli	Aime et aide Schimanski	Infractions à la loi
		Grassmann		Meurtres
Die Katze	1988	Probek	Aime Jutta	Vol aggravé
		Jutta	Aime et aide Probek	Adultère, complice de vol
		Voss		

Chapitre 9

La société d'un monde du désordre

Livrée à elle-même après la défection de l'enquêteur-policier, la société des films criminels des années 1970-1980 perd son ordre. Les jeunes en réclament un nouveau, de même que les femmes.

9.1 La jeunesse passe à l'action

Le grand bouleversement des années 1960 est sensible dans la projection des thématiques jeunes à l'écran ainsi que dans la proportion de jeunes devant et derrière la caméra.

9.1.1 Devant et derrière la caméra

La société représentée dans les films criminels des années 1970 et 1980 est plus jeune. En effet, ces films montrent davantage de jeunes — que nous définirons ici comme les moins de trente ans — et notamment dans des positions centrales. Les jeunes n'étaient pas totalement absents des films de la première période : dans *Alibi*, la figure de Meinhardt, incarné par Hardy Krüger, avait déjà été un héros jeune et exposé des éléments thématiques significatifs comme l'opposition aux aînés, la volonté de ne plus se laisser dicter sa conduite, etc. A la fin du film, il est vrai, il repartait libre au bras de son père, qui était convaincu de son innocence et cherchait à le sauver. D'autres personnages dans certains films étaient également jeunes : Carla Royce, Michael Peters, Leila Smith, etc. [1] La naissance de la jeunesse comme d'une étape dans la vie à laquelle s'attachent des pratiques et des expériences, qui a lieu dans les années 1950, s'installe durablement en Allemagne de l'Ouest et modifie les points de vue dans les années 1960, parmi lesquels les représentations de la société dans les films criminels. La

1. Il est à noter que l'âge des femmes dans les films policiers est parfois très difficile à estimer, particulièrement dans le cas des femmes qui se lient avec l'enquêteur ; on peut simplement remarquer qu'elles ont souvent l'air plus jeunes que les hommes.

force des mouvements étudiants et les événements de 1967-1968 sont un révélateur de la place croissante prise par la jeunesse au sein de la société. Certains films, comme *Die Halbstarken*, de Georg Tressler, avaient entrepris dans les années 1950 de décrire les nouvelles habitudes de la jeunesse. Les films des années 1970, eux, entérinent la place des jeunes dans la société. Cette place a changé depuis les années 1950 : dans les films de la seconde période, les jeunes ne sont plus entourés et dominés par leurs aînés, ils sont acteurs de leur propre vie. Mais la jeunesse n'est plus synonyme d'innocence : les jeunes sont également davantage considérés comme une force menaçante pour l'ordre social. De même, ils sont vus individuellement comme plus dangereux : à partir de la fin des années 1960, on porte par exemple davantage plainte contre les jeunes [2].

Ce changement dans les représentations correspond donc à la fois à une évolution réelle de la place de la jeunesse dans la société, mais également à une évolution des producteurs de ces représentations, les deux éléments étant liés. Comme dans d'autres domaines, les jeunes font une percée dans le cinéma : ils ne sont plus seulement les assistants et figurants pendant des années, mais accèdent plus rapidement aux fonctions de direction. Le corpus en fournit des exemples : lorsqu'il réalise son film du corpus, Rudolf Thome a trente ans (*Detektive*, 1969), Wolfgang Petersen a trente-trois ans (*Einer von uns beiden*, 1974), tout comme Wim Wenders (*Der amerikanische Freund*, 1977), Peter F. Bringmann a trente-quatre ans (*Theo gegen den Rest der Welt*, 1980), de même que Dominik Graf (*Die Katze*, 1988) ; Nina Grosse a vingt-neuf ans lorsqu'elle réalise *Der gläserne Himmel* (1987). Mais c'est surtout Rainer Werner Fassbinder qui défraie la chronique en réalisant *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) à vingt-quatre ans, puis *Götter der Pest* à vingt-cinq ans. Si les âges donnés précédemment dépassent trente ans, il faut savoir que ces réalisateurs commencent à travailler sur les plateaux vers l'âge de vingt-cinq ans, notamment à la télévision, qui est un véritable tremplin vers le cinéma pour les jeunes. En ce qui concerne les acteurs, les statistiques produites au Chapitre 2 tendent à montrer que l'âge moyen au premier film augmente légèrement, ce qui relativise l'idée d'un essor de la jeunesse.

9.1.2 Les voix de revendications

La présence renforcée de la jeunesse n'est pas seulement une question numérique. Elle est également signalée par des revendications qui apparaissent dans les films sous plusieurs formes. *Einer von uns beiden* est un film particulièrement intéressant dans ses représentations de la société. Dans le premier face-à-face entre le jeune Bernd Ziegenhals et le célèbre professeur Rüdiger Kolczyk, Bernd dit avoir vingt-huit ans et vouloir profiter de la vie :

2. MUCCHIELLI, LAURENT et SPIERENBURG, PETRUS CORNELIS (éd.), *Histoire de l'homicide en Europe : de la fin du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Découverte, 2009, Collection « Recherches ».

> Je n'ai pas envie de me ruiner. Je n'ai pas non plus envie de trimer jour après jour comme soi-disant indépendant. A vendre des saucisses ou des bretelles. Pour l'exprimer avec vos mots, je n'ai pas assez intériorisé les valeurs de la classe moyenne. Je voudrais profiter un peu de la vie.
>
> Ich habe keine Lust, zugrunde zu gehen. Ich habe auch keine Lust, Tag für Tag als sogenannter Selbstständiger zu schuften. Currywurst oder Hosenträger zu verkaufen. Ich habe, um es mit Ihren Worten auszudrücken, die mittelständischen Werte nicht genügend internalisiert. Ich möchte das Leben ein bisschen genießen.

Mais pour Bernd, profiter de la vie ne signifie pas entrer dans une communauté au mode de vie alternatif, comme c'était le cas de certains groupes nouvellement formés dans la société, telle la Kommune 1. Bernd veut surtout quitter son quartier triste de Berlin-Ouest et sa colocation, et vivre une vie confortable. Avec l'argent qu'il extorque à Kolczyk, il s'installe à Grunewald, quartier de l'ouest de Berlin constitué surtout de maisons individuelles avec beaucoup d'arbres et d'espaces verts (Grunewald est composé des mots *grün*, vert, et *Wald*, forêt). A la fin du film, il pleure lorsqu'il comprend que son grand projet ne se réalisera pas. Il voulait en effet emménager dans un appartement neuf avec Ginny et avait déjà des idées d'aménagement en tête — il les présente à Kolczyk en faisant des gestes : « Ici un coin où on peut s'asseoir, salon, ici il y aura un bureau, coin repas ». Il voulait vivre le rêve de la classe moyenne tout en travaillant comme il le souhaitait, certainement en écrivant : on le voit au début du film recevant une énième lettre de refus de manuscrit de la part d'une maison d'édition. Quelques années auparavant, les personnages de Fassbinder, Franz et Günther, rêvent d'aller en Grèce, sur une île, et de vivre de la pêche sous le soleil (*Götter der Pest*). Ils ne souhaitent pas non plus travailler :

> *Franz :* Reste ici.
> *Margarethe :* Et le travail ?
> *Franz :* On s'en fout.
>
> *Franz :* Bleib hier doch.
> *Margarethe :* Und die Arbeit?
> *Franz :* Scheiss drauf.

Margarethe leur propose plusieurs activités possibles : faire du travail intérimaire, ouvrir un magasin... Mais Franz et Günther répondent que ces activités ne rapportent rien. Leur relation à l'argent est complexe : Franz n'accepte pas d'argent de Joanna (il ne réagit cependant pas lorsqu'elle le lui glisse dans la poche), ni de sa mère (il dit alors qu'il en a assez) ; il empêche Margarethe d'aller travailler mais la laisse prendre des crédits pour financer leur vie. Il dit qu'en Grèce, ils n'ont pas besoin d'argent, puis décide d'attaquer un supermarché pour en

avoir. Les interrogations des jeunes Allemands de l'Ouest de l'époque à propos d'une possible troisième voie, entre un capitalisme dur à l'américaine et un socialisme dont l'exemple chez leurs voisins est-allemands suscitait l'inquiétude, se retrouvent donc dans les films criminels. Même des références aux événements de 1967-1968 se glissent, comme dans *Einer von uns beiden*, lorsque Ginny Kolczyk dit à son père : « Je le vois d'ici, un jour, il n'y aura plus seulement des communistes, des maoïstes et des fascistes, mais aussi des kolczykistes. Peut-être qu'ils vont te garder en Amérique et que tu vas devenir nègre à la Maison Blanche ! » (« Ich sehe schon, eines Tages wird es nicht nur Kommunisten und Maoisten und Faschisten sondern auch noch Kolzcykisten geben. Vielleicht behalten sie dich mal in Amerika und du wirst Ghostwriter im Weißen Haus! »).

Le message donné en 1987 dans *Der gläserne Himmel* est un peu différent. Julien, une trentaine d'années, vit avec sa mère et une jeune femme qui ne sort pas de leur appartement, a un emploi de bureau qu'on reconnaît au costume et à la mallette, prend le métro pour aller au travail dans lequel il retrouve son collègue Antoine. La répétitivité de ses activités est sous-entendue par la réitération de ces scènes du quotidien dans le métro et l'appartement. Il est soudain attiré par une silhouette de femme en noir portant un costume qui fait davantage penser aux années 1940 ou 1950 (voilette, longs gants noirs, robe étroite serrée à la taille) qu'à son époque. Lorsqu'il rencontre Bichette, une prostituée exubérante et joyeuse, c'est un moyen pour lui de se démarquer, de sortir du modèle. Lorsqu'elle lui demande s'il aime dormir, il répond : « J'aime passer ma vie à dormir » (« Ich verschlafe mein Leben gerne »). Julien cherche à échapper à l'ennui du quotidien et à cette impression d'étouffement donnée par les nombreuses scènes d'intérieur sombres, par l'appartement et particulièrement la chambre de la mère, le métro, l'aquarium, le passage au ciel de verre. Mais cette vie passée à dormir se finit comme un cauchemar, comme si ni le sommeil ni la réalité n'offraient d'issue.

Ces exemples dessinent une certaine représentation de la société : elle rejette l'ordre ancien, l'ordre « de papa », comme les cinéastes ont rejeté le vieux cinéma. Certains personnages cherchent une place dans une société conventionnelle dans laquelle il faut se mouler pour vivre. Mais les marginaux sont ceux qui ont l'air le plus heureux : Ines abandonne sa famille en Suisse et ses études de médecine pour accompagner Theo et Enno dans leurs pérégrinations (*Theo gegen den Rest der Welt*) ; la petite communauté qui vit sous le ciel de verre et ses prostituées séduisent Julien bien plus que son appartement de Montmartre où l'attendent sa mère et sa compagne (*Der gläserne Himmel*). Pourtant, un autre regard apparaît chez Fassbinder : malfrats, prostituées, vendeuses de magazines et photos pornographiques et autres marginaux sont les personnages principaux des films, mais une impression de bonheur ne se dégage jamais. Le fait de rejeter l'ordre ancien n'est donc pas obligatoirement une voie vers la vie bonne.

Ces éléments permettent de conclure que les personnages du désordre continuent de fasciner les producteurs de films criminels ; mais, à partir des années 1970, leur place s'accroît, les

personnages de l'ordre n'apparaissant que peu et ne mettant pas en valeur l'ordre.

9.1.3 Une opposition à leurs aînés

Tous les films criminels à partir de 1969 ne sont pas centrés sur les jeunes. *Die Herren mit der weißen Weste*, *Der amerikanische Freund*, *Zahn um Zahn*, *Die Katze* : dans ces films, la plupart des personnages ont une au moins une quarantaine d'années. *Die Herren mit der weißen Weste* sort en 1970, chronologiquement encadré dans le corpus par trois films « jeunes », *Detektive*, *Liebe ist kälter als der Tod* et *Götter der Pest*. Ce film est centré sur les seniors : ce sont eux qui combattent le crime, aidés par leur apparence inoffensive et leur expérience. Par contraste, l'inspecteur Knauer, plus jeune, est plutôt incompétent. Malgré son apparence de comédie légère, il est possible que ce film ait du succès car il relativise quelque peu les revendications de la jeunesse, très intenses à l'époque, en leur opposant une vision de retraités efficaces. On peut remarquer que Wolfgang Staudte a lui-même 64 ans lorsqu'il réalise ce film.

Mais les jeunes contre-attaquent. Plusieurs films mettent en avant l'opposition de jeunes avec des personnages plus âgés qu'eux et incarnant des valeurs différentes. Dans *Einer von uns beiden*, « Opa Melzer » (« papi Melzer ») emmène Ziegenhals à une réunion de quartier de la SPD : le parti social-démocrate ouest-allemand a commencé comme un parti très revendicatif au *XIX*e siècle, avant de s'opposer à l'extrême-gauche sous la République de Weimar, de renoncer au marxisme dans les années 1950 et de revenir au gouvernement en 1969 en formant une coalition avec la FDP, le parti libéral. La SPD annonce un programme de changement social qui déçoit de nombreux électeurs. Dans la scène, l'orateur se félicite de voir quelques jeunes gens dans l'assemblée, tandis que le travelling effectué par la caméra montre beaucoup de cheveux gris. Melzer explique qu'il est membre depuis cinquante ans.

> *Ziegenhals :* Et qu'est-ce que tu en as retiré, pendant ces cinquante ans ?
> *Melzer :* J'ai toujours su ce qu'il se passait. En vingt-huit, par exemple, Hitler ! [3] Je savais exactement quel genre de voyou c'était !
> *Ziegenhals :* Et qu'est-ce que tu sais maintenant ?
>
> *Ziegenhals :* Und was hast du davon gehabt in diesen fünfzig Jahren?
> *Melzer :* Ich habe immer gewusst, was los ist. Achtundzwanzig zum Beispiel, Hitler! Ich wusste genau, was das für ein Strolch ist!
> *Ziegenhals :* Und was weißt du jetzt?

Melzer ne répond pas à cette dernière question ; il dit à Ziegenhals qu'il pourrait avoir un poste

3. Il parle certainement des élections législatives de 1928, lorsque le parti national-socialiste se présenta pour la première fois à des élections sous la houlette de Hitler. Les résultats furent néanmoins décevants pour ses membres.

au parti, comme chef de section par exemple. L'idée ne plaît pas à Ziegenhals. Les idéaux politiques de gauche dans les années 1970 n'ont pourtant pas disparu, mais ici, le personnage n'y est pas du tout sensible. Cette scène interroge l'efficacité du militantisme politique : Melzer est membre du parti depuis cinquante ans mais n'a pas réussi à faire progresser sa position sociale, puisqu'il partage un petit appartement dans un quartier pauvre de Berlin-Ouest avec quatre autres personnes. Ziegenhals, lui, n'est pas prêt à fournir des efforts qui ne serviront pas son intérêt. C'est donc un conflit sur les méthodes du changement de l'ordre : Melzer croit au changement collectif, prôné par la SPD, même s'il n'apporte pas d'amélioration individuelle concrète, tandis que Ziegenhals est d'abord préoccupé par son bien-être immédiat. A la fin, on voit que Ziegenhals ne rêve pas d'un ordre alternatif, mais voudrait pouvoir s'adapter à l'ordre existant sans en subir les désagréments — en notamment le travail. *Einer von uns beiden* est un des films du corpus qui expose le plus clairement une vision sociale, dans laquelle les générations et les classes ne s'accordent pas forcément. Une autre scène montre que les arguments opposés à la société patriarcale traditionnelle avaient fait leur chemin : l'épouse de Kolczyk ne comprend pas son mari, qui désapprouve la relation entre Ziegenhals et sa fille Ginny, et pense qu'il est conservateur : « Qu'est-ce que tu veux au juste ? Retourner au XIX^{e} siècle ? T'opposer à un amour de jeunesse ? » (« Was willst du eigentlich? Das neunzehnte Jahrhundert zurückholen? Dich gegen eine Jugendliebe stellen? »).

C'est également un film qui s'intéresse à la relation familiale. Ginny est une jeune fille modèle : elle aime ses parents, et notamment son père ; elle accorde de l'importance à ses études, et refuse dans une scène de rentrer chez Ziegenhals avec lui car elle doit préparer un exposé pour le lendemain. Ziegenhals lui dit alors affectueusement qu'elle a une vie sexuelle sous-développée (« Weisst du, dass du ein ganz unterentwickeltes Sexualleben hast? »). Mais la puissance paternelle décide tout de même en dernière instance de sa vie : alors que Ginny et Bernd doivent emménager ensemble, Kolczyk emmène Bernd sur un chantier désert puis se jette dans le vide, laissant Bernd se faire accuser de meurtre et condamner à la perpétuité[4]. Avant de commettre cet acte, Kolczyk disait dans la voiture à l'étudiant en thèse Krohnert qu'il avait toujours approuvé sa relation avec sa fille, qui avait commencé avant que celle-ci ne rencontre Bernd. La fin du film semble donc indiquer que Ginny retrouve Krohnert. La relation aux parents a moins de réussite dans les autres films. Dans *Götter der Pest*, Franz et son frère Marian rendent visite à leur mère dans son petit appartement. Elle semble préférer Franz à Marian ; elle lui demande s'il a besoin d'argent, il répond négativement. Elle leur passe son nouveau vinyle, qui contient une vieille chanson, et leur demande ce qu'ils en pensent, ce à quoi aucun des deux jeunes hommes ne réagit. La scène ne dure que quelques minutes et montre

4. Le film se termine sur ces mots affichés à l'écran : « Bernd Ziegenhals wurde wegen Mordes in Tateinheit mit Erpressung zu lebenslänglicher Haftstrafe verurteilt. »

une relation sans conversation, sans passion, bloquée, entre les parents et les enfants [5]. Il en va quelque peu différemment dans *Theo gegen den Rest der Welt* : on y voit la famille d'Ines, en Suisse. Celle-ci revient de Munich, où elle étudie la médecine. Elle conduit Theo et Enno vers la grande maison familiale, devant laquelle sa mère et son frère l'attendent pour l'accueillir. Elle révèle à ses amis qu'elle a peur, car elle vient de rater l'examen du *Physikum*, qui permet, après deux ans d'études, de passer au cycle supérieur. Ils assistent tous trois à une fête donnée en l'honneur d'Ines, pour laquelle les deux hommes doivent porter une cravate, et à laquelle n'assistent que des amis de la famille d'un certain âge. Enno et Theo contrastent avec cette société : le premier vexe un mari et sa femme en insultant la police, sans savoir que l'homme est commissaire ; Theo change le cours d'une partie de bridge en proposant aux joueurs de parier sur ses tours de magie. La fête s'arrête lorsqu'Ines reçoit un stéthoscope en cadeau pour couronner son parcours et se met à sangloter puis s'enfuit. Theo et Enno expliquent alors à l'assemblée stupéfaite que la jeune fille a raté son examen, puis s'en vont. Un peu plus tard, Ines les rejoint à la gare, en disant qu'elle les accompagne jusqu'à ce qu'ils aient retrouvé le camion volé. Ainsi, la relation d'Ines avec sa famille n'est pas idéale, car elle manque d'honnêteté : elle n'avait pas dit à ses parents qu'elle avait raté l'examen, et ceux-ci lui ont préparé une fête qui n'a pas lieu d'être. Elle part ensuite de chez elle pour accompagner deux hommes qu'elle vient de rencontrer dans un voyage imprévisible à travers l'Europe, plutôt que de choisir la facilité de la vie familiale. Elle penche donc pour le monde du désordre, plus captivant que celui de l'ordre.

Après avoir souligné ces éléments, il convient de relativiser : l'âge des personnages en présence semble beaucoup baisser, et des thèmes reliés à la jeunesse et à ses revendications font leur apparition. Mais ce n'est pas une véritable révolution dans le cinéma criminel ouest-allemand. Les jeunes gagnent une place dans ce cinéma qu'ils ont dans la société mais ne le conquièrent pas.

9.2 Les femmes plus équitablement représentées ?

Du point de vue des femmes, les représentations véhiculées dans les films criminels affichent davantage d'égalité dans plusieurs domaines, notamment la ressource et l'indépendance.

9.2.1 Une émancipation partielle

De même qu'il se rajeunit, le cinéma ouest-allemand se féminise dans les années 1970 mais le genre criminel très peu. Globalement, leur rôle change dans la production (au sens large), où

5. C'est la propre mère de Fassbinder, Liselotte Pempeit, qui joue le rôle de la mère. Elle joue des petits rôles dans de nombreux films de son fils unique.

elles ne sont plus cantonnées à des rôles comme le montage, mais passent aussi à la réalisation. Des réalisatrices comme May Spiels, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms ou Margarethe von Trotta travaillent avec des hommes mais aussi seules et sont bien vues par la critique. Cependant, dans le corpus, seul un film est réalisé par une femme : *Der gläserne Himmel*, en 1987, par Nina Grosse. En tant qu'actrices, certaines femmes sont des égéries et font des apparitions récurrentes : c'est le cas de Hanna Schygulla pour Rainer Werner Fassbinder. Aucune femme n'avait ce genre de rôle dans les films policiers précédents ; c'était plutôt des hommes qui avaient des rôles récurrents (on pense à Joachim Fuchsberger, par exemple).

Les personnages féminins s'émancipent relativement. Leur pouvoir de décision semble plus grand, de même que le contrôle sur leur vie — et sur le cours du film. Joanna trahit son amant/proxénète dans *Liebe ist kälter als der Tod* et *Götter der Pest*, ce qui mène à chaque fois à des morts. Daniela tire deux fois sur les hommes qui lui font du mal : une fois sur son premier mari, qui la maltraitait ; une fois sur son amant Boris, qui la fait chanter et menace sa nouvelle vie (*Deadly Game*). Ines est véritablement une aide pour Theo, de même que Jutta pour Probek. Les femmes ont accès à des éléments masculins : les armes à feu (*Detektive*, *Liebe ist kälter als der Tod*, *Deadly Game*) ; une liberté sexuelle plus importante (Franz passe de femme en femme, Joanna d'homme en homme dans *Liebe ist kälter als der Tod* et *Götter der Pest*, Angela et Daniela veulent tromper ou trompent leur mari dans *Deadly Game*) ; au niveau du costume, elles portent souvent des pantalons.

Pourtant, ces personnages marquants de femmes fortes ne doivent pas faire oublier que les hommes règnent toujours sur les films et que les rôles féminins sont dans l'ensemble soumis. Chez Fassbinder, cette dimension est très approfondie car il s'intéresse à l'exploitation des sentiments et à la différence sexuelle [6]. Dans ses deux films, les femmes sont exploitées par les hommes, leur obéissent, sont parfois frappées. Pour Franz, Margarethe perd son travail qui lui permettait notamment d'envoyer de l'argent à sa mère. Elle prend des crédits à son nom, sur lesquels Franz, Günther et elle vivent pendant quelques temps. Il la frappe lorsqu'elle propose, en dernier recours, de se prostituer pour lui éviter de commettre un vol dans un supermarché. *Einer von uns beiden* montre des personnages féminins en retrait à la fois concrètement, car ils ont un rôle secondaire, et socialement : une épouse dévouée qui ne comprend plus son mari, fait sa valise pour lui et lui fait des reproches ; une secrétaire amoureuse de son patron ; une fille douce, sage et aimante envers son père. Seul le personnage de Mietzi se détache : c'est une femme assumant son corps — elle est presque toujours en sous-vêtements — et sa profession — elle se prostitue et reçoit ses clients dans sa colocation ; elle veut arrêter car elle a assez d'argent pour refaire sa vie ailleurs. C'est également le seul personnage féminin qui est assassiné. Il se peut que Wolfgang Petersen ait voulu présenter les différences sexuelles de manière forte, en

6. ELSAESSER, THOMAS, *Rainer Werner Fassbinder : un cinéaste d'Allemagne*. Paris: Centre Pompidou, 2005.

les incarnant par des personnages caricaturaux pour les dénoncer. Dans *Der amerikanische Freund*, le seul personnage féminin est Marianne Zimmermann, la femme de Jonathan, qui l'aime et élève ses enfants. Les femmes de *Der gläserne Himmel* sont également hors normes : une mère qui ne se lève pas de son lit, une compagne qui ne sort pas de l'appartement, des prostituées qui forment une petite communauté dans les passages couverts de Paris. Si des évolutions se font sentir, l'ordre sexuel ancien n'est donc pas complètement renversé dans les films criminels de la seconde période.

9.2.2 Des attributs féminins conservés

Les personnages féminins conservent notamment des caractéristiques déjà évoquées dans les films criminels de la première période. Les femmes, par exemple, doivent toujours être protégées : on pense à l'épisode de *Tatort* où la mort d'Ulli n'est pas loin de faire basculer le commissaire Schimanski du côté criminel lorsqu'il tient son meurtrier en joue. De même, la question de la protection de Daniela est presque une lutte mâle de territoire entre les deux hommes et donne lieu à une scène d'intense suspense (*Deadly Game*). Dans ce film, Daniela crie et pleure à plusieurs reprises de manière hystérique dans la tradition des années 1950. Un clin d'œil est d'ailleurs fait dans *Götter der Pest* : lorsque Margarethe appelle la police pour la prévenir de l'attaque du supermarché, et que son interlocuteur ne veut pas l'écouter, elle se met à pleurer. La tenancière du bar, plus âgée, lui rappelle qu'elle doit payer pour le téléphone et Margarethe se met à crier. Elle dit alors à l'un des clients : « Une personne assez hystérique » (« Ziemlich hysterische Person »). Ines, dans *Theo gegen den Rest der Welt*, est étudiante en médecine : elle est donc celle qui soigne, à deux reprises, attribut typiquement féminin. Paradoxalement, cela démontre aussi un progrès pour la condition des femmes, à savoir la féminisation des études supérieures.

La fascination pour le corps féminin s'exprime à présent de manière plus libre, car montrer des corps nus au cinéma devient progressivement accepté. Évidemment, ces films sont également distribués en conséquence : *Liebe ist kälter als der Tod* et *Götter der Pest* sont interdits au moins de 18 ans à leur sortie : on y voit respectivement Hanna Schygulla et Harry Baer complètement nus. La peau se dénude également dans des films à plus grand public, comme *Theo gegen den Rest der Welt* : Ines se baigne dans une rivière en culotte, ce qui trouble ses deux amis ; plus tard, elle lave les cheveux de Theo, dans son bain, ainsi que sa poitrine, et il lui dit qu'il ne peut pas sortir de la baignoire car il ne veut pas lui faire peur, et elle répond qu'il n'y a rien qui lui fasse peur, puis l'embrasse. Leur proximité physique qui laisse penser à un triangle amoureux (avec Enno) est donnée à voir à partir de 12 ans ; il est vrai que les plus jeunes ne comprennent pas forcément l'allusion de la baignoire. A cet âge, quelques années plus tard, on peut également voir *Deadly Game* et une scène d'amour entre Daniela et Boris. Boris caressant

le dos de Daniela nue est une nouvelle expression de la séduction exercée par le corps féminin. C'est également l'un des sujets de *Der gläserne Himmel*. Julien et son collègue Antoine parlent d'aborder une femme : « Et comment l'as-tu abordée ? "Excusez-moi mais votre jupe est trop moulante." », « "Votre visage, votre sourire me trouble profondément." » (« Und wie hast du sie angesprochen? „Entschuldigung, aber Ihr Rock ist zu eng."", "„Ihr Gesicht, Ihr Lächeln verwirrt mich zutiefst." »). Antoine ne parle d'ailleurs que du corps des femmes lors de leurs rares conversations. Dans une scène ultérieure, Julien observe Bichette se préparer pour une fête ; elle lui demande ensuite s'il la trouve belle. Nina Grosse a ici tenu à souligner la dimension projective de la beauté, son utilité : les femmes se font belles pour les hommes. Enfin, les scènes d'amour de *Die Katze* entre Götz George (Probek) et Grudrun Landgrebe (Jutta) sont relativement longues et même mises en avant sur l'affiche du film, où une photo d'eux apparaît en fond ; le film est interdit aux moins de 16 ans. Si les personnages féminins s'éloignent quelque peu de la tradition, ils restent donc des personnages sexuellement différenciés.

Les films criminels des années 1970 et 1980 intègrent des préoccupations de la jeunesse ainsi que quelques représentations plus équitables des femmes. L'ordre ancien est dénoncé dans les rapports entre les personnages et leurs ambitions, qui ne rentrent pas toujours dans les attentes de la société à leur égard. Cependant, ces changements sont subtils et aucune révolution n'a lieu dans les films criminels de ce point de vue. On peut à présent se demander si de tels changements ont eu lieu dans les représentations de l'espace.

Chapitre 10

Espace, mouvement et désordre

La représentation de l'espace, à laquelle la diffusion de la couleur ouvre de nouvelles portes, continue à donner aux films criminels une certaine vision de l'ordre : ce n'est plus l'ordre figé qui règne, mais le désordre du mouvement.

10.1 Sortir de la ville ?

Ville et campagne sont représentées différemment : la ville n'est plus vue en opposition avec la campagne, ni comme un lieu foncièrement mauvais. De même, la campagne n'est plus un lieu de paix comme il avait pu l'être figuré auparavant.

10.1.1 Une campagne sans valeur particulière

Les deux films les plus éloignés de la ville datent de 1980 et 1982 : il s'agit respectivement de *Theo gegen den Rest der Welt* et *Deadly Game*. Au-delà de l'éloignement de toute ville, on pourrait dire que les années 1980 s'écartent surtout de la ville allemande. *Theo gegen den Rest der Welt* se situe davantage sur la route que dans la ville. Dans la première partie du film, les scènes se déroulent surtout dans divers véhicules, sur la route et sur l'autoroute. Les protagonistes traversent la Ruhr, la France, la Suisse, puis des villes célèbres, mais hors d'Allemagne : Milan, Gênes, Naples. A la poursuite du poids lourd volé, leur voyage n'a rien de touristique et ils ne s'appesantissent pas sur les lieux d'excursion qu'ils voient. Le film comporte plusieurs scènes de nature : un repos près d'une cascade, une course-poursuite dans les champs, un arrêt sur une route de montagne, etc., qui sont autant de pauses dans la course-poursuite.

Dans *Deadly Game*, la nature imprègne tout le film d'une ambiance particulière, créée par la chasse. Les personnages sont réunis dans un château des Tatras, en Tchécoslovaquie à l'époque, pour une partie de chasse. Certaines des scènes se passent à l'intérieur du château, d'autres à l'extérieur, dans des champs ou en forêt. Mais ce film se distingue nettement des *Heimatfilme*

des années 1950 : il ne vante pas les mérites de la nature allemande ; les personnages ne s'extasient pas sur le paysage ; la vie décrite est certes celle d'une très petite communauté dans le château, mais elle repose assez peu sur la tradition. Le confort de la ville est là, avec le téléphone, beaucoup de chambres dans le château, un piano, les voitures de luxe garées devant la porte etc. Une tradition de chasse, pouvant être considérée comme une activité typique, est cependant représentée : à la fin du film, une sorte de cérémonie à la lueur des torches a lieu, lors de laquelle sont décomptées et exposées les prises. La nature est symbole de beauté mais pas ici de paix : c'est le théâtre de la chasse, montrée crûment de nombreuses fois, de la mort des animaux et des hommes, devenus aussi gibier. Le premier meurtre a d'ailleurs lieu dans un paysage enneigé, pendant la chasse. Le film montre de nombreux animaux : faisans, lièvres, cerfs, ours, et les incontournables chiens. Ce sont surtout leurs derniers instants qui sont représentés, quelques secondes avant d'être abattus par des chasseurs [1]. Ainsi, le film représente la survivance d'une tradition ancienne en rapport avec la mort. Stephan tente d'expliquer à Daniela les émotions que la chasse lui procurent : ce qui est important, lui dit-il, c'est d'être vainqueur. L'excitation (*Erregung*) se ressent jusqu'au bout des doigts ; on devient alors soi-même un animal. Le film permet au spectateur de s'interroger sur l'animalité présente en l'Homme, à la fois être raffiné et sociable (en témoignent les scènes au château de toast, de musique, de dîner chic) et être de désirs et de pulsions : le désir amoureux d'Angela, de Daniela et de Boris ; les pulsions de mort de Daniela et des chasseurs. Outre les questions d'ordre et de désordre social, ce film montre ainsi l'ordre et le désordre intérieur qui agitent les personnages.

10.1.2 Quelques traditions

Malgré ces films et quelques scènes hors de l'urbain, la plupart des films criminels entre 1969 et 1990 se déroulent encore dans la ville. Les villes servant de décor aux films sont Munich (*Liebe ist kälter als der Tod* et *Götter der Pest*), Berlin-Ouest (*Die Herren mit der weißen Weste*, *Einer von uns beiden*), Hambourg (*Der amerikanische Freund*), Duisbourg (*Zahn um Zahn*), Paris (*Der gläserne Himmel*) et Düsseldorf (*Die Katze*). C'est donc majoritairement l'ouest de la République fédérale qui est vu comme un lieu de criminalité. La ville de Hambourg perd sa prédominance sur le milieu criminel, mais elle est toujours présente, et le quartier du port reste un lieu spécial. La double présence de Munich tient à la personnalité de Rainer Werner Fassbinder, né en Bavière et vivant à Munich toute sa vie ; c'est là qu'il met en scène ses premières pièces, c'est là qu'il fonde sa troupe, l'Antiteater. Cela ne tient pas forcément à une place particulière de Munich dans l'imaginaire collectif. L'arrivée des séries policières, dont *Tatort*, a également changé le rapport à la ville, qui est désormais attendue. La plupart du

1. Le film est réaliste dans sa représentation de la chasse et de la mort, et il est très probable que des animaux aient effectivement été abattus pendant le tournage.

temps, une série se déroule dans une ville ou une région particulière ; *Tatort* est dans tous les Länder, chaque Land produisant un épisode, chaque ville a donc une équipe différente [2]. Mais la plupart des affaires se déroulent dans la ville.

On peut toutefois signaler quelques excursions vers la campagne : dans *Götter der Pest*, Günther, Franz et Margarethe se rendent en voiture dans les environs de Munich pour rendre visite à un ami dans sa ferme. De même, dans *Der amerikanische Freund*, le film se termine au bord de la mer. En réalité, c'est surtout le rapport à la ville qui se modifie : la ville est alors mieux reliée à son environnement, et n'est plus un tout-urbain duquel on ne sort pas. Les espaces verts dans la ville sont davantage visibles, comme Grunewald et le lac Schlachtensee à Berlin-Ouest (*Einer von uns beiden*) ; il est également plus facile de quitter la ville pour aller à la campagne et y revenir. La généralisation de l'automobile a évidemment rendu cela possible pour une majorité d'Allemands à l'époque : les années 1960 ont consacré la société automobile, un ménage sur deux en possédant une en 1973 [3].

La ville est pourtant plus difficile à caractériser. La microsociété que les films des années 1950 et 1960 mettaient en scène a disparu. Les lieux communs, passages obligés des films criminels, se sont également évanouis. Le mythique club n'apparaît presque plus. Seul Fassbinder reprend cette tradition en faisant chanter Hanna Schygulla dans *Götter der Pest*. En cela, il exploite ce que le club rappelle du cinéma passé, et notamment des films de gangsters, qu'on voit également dans les costumes. Le club est progressivement remplacé par un nouveau lieu mythique, le bar. La féminité dangereuse n'est plus incarnée par une chanteuse en robe du soir suggestive, car les femmes viennent au bar en consommatrices égales des hommes (Mietzi, Bichette) ; les hommes se menacent entre eux, tandis que les barmans et barmaids ne sont là que pour servir à boire. Dans *Zahn um Zahn*, c'est au bar qu'apparaît Schimanski pour la première fois. Le bar est également un lieu central de l'intrigue de *Der gläserne Himmel*. Pourtant, l'apparition du bar est néanmoins beaucoup moins systématique que celle du club dans les films de la période précédente : peut-on postuler une disparition des lieux mythiques urbains dans les films criminels ? Il est possible que, dans une tentative d'originalité, les films criminels cherchent à se départir de tous les lieux communs pour surprendre le spectateur. Néanmoins, il est à noter que, même dans *Deadly Game*, qui se déroule dans un château au milieu de la nature, les invités recréent une atmosphère de bar en trinquant le soir ensemble, au salon, et en jouant de la musique et dansant. Le lieu de sociabilité que représente le bar, et que représentait le club, existe toujours. Son rôle a cependant changé, car il ne constitue plus un lieu du désordre, mais un lieu plutôt neutre, ne portant pas le mal en lui. Il est même protecteur dans

2. Les chaînes de télévision de la République fédérale sont aussi régionales : elles se sont réunies en 1950 pour former l'ARD, dont la chaîne télévisée s'appelle Das Erste (« la Première »), qui diffuse *Tatort*. Chaque chaîne produit néanmoins « son » *Tatort*, dans la même ville et avec la même équipe d'enquêteurs.

3. LATTARD, ALAIN, *Histoire de la société allemande au XXe siècle. La RFA, 1949 - 1989*. Paris: La Découverte, 2011.

Zahn um Zahn : Schimanski s'y trouve pour se consoler, son collègue Thanner s'y abrite lors de la violente manifestation.

10.1.3 La ville nouvelle : pauvre et sale

La ville présentée dans les films criminels de la seconde période a perdu de sa superbe. Il est remarquable que les scènes qui permettaient de situer l'action en filmant des monuments particuliers aient été remplacées par d'autres plans. Par exemple, lorsque l'inspecteur Jäger quittait Hanovre pour aller enquêter à Hambourg, le spectateur était averti par des plans sur le célèbre port (*Grabenplatz 17*). Par contraste, *Götter der Pest* s'ouvre sur le plan d'une plaque indiquant la prison de Munich, situant l'action dans les lieux criminels d'une ville ; jamais le spectateur n'aperçoit les monuments touristiques munichois ou un panorama connu. Il est immédiatement envoyé dans les bas-fonds de la capitale bavaroise. Il est à noter que le film *Die Herren mit der weißen Weste* se situe encore dans la tradition des années 1950 et 1960 et montre des lieux emblématiques de Berlin-Ouest : tout d'abord, un match de football dans le stade olympique, celui des Jeux de 1936 et du film de Leni Riefenstahl, où joue l'équipe berlinoise, le Herta BSC. Ensuite, la traditionnelle parade militaire des anciens occupants, sur une grande avenue pouvant être la Straße des 17. Juni ou la Bismarckstraße, les deux parties d'un grand axe de Berlin-Ouest. Les plans montrent une grande foule venue assister à la parade, qui sert de diversion pour le cambriolage d'une bijouterie. Les autres films font des plans sur la ville un moment plus sombre. C'est particulièrement le cas dans *Einer von uns beiden* : le film s'ouvre sur une boule de démolition à l'œuvre sur des bâtiments dégradés. Lorsque Ziegenhals regarde par sa fenêtre, la vue est triste et grise.

C'est également une ville de grandes inégalités : à Hambourg, à côté des fortunes des marchands, de petits commerçants et marins luttent pour leur survie. C'est la confrontation personnifiée par la relation entre Jonathan Zimmermann et Tom Ripley dans *Der amerikanische Freund*. Le riche Tom Ripley peut pousser Jonathan à se transformer en criminel pour la promesse d'obtenir de l'argent. Les inégalités sont également évidentes dans *Einer von uns beiden* : dès les premiers plans s'opposent l'appartement pauvre de Ziegenhals dans un quartier défavorisé du centre-ville à la riche villa de Kolczyk à Grunewald. *Zahn um Zahn* s'ouvre sur un affrontement entre la police et des manifestants, affrontement qui devient rapidement violent. Il s'agit principalement de jeunes hommes, parmi lesquels des bikers, en blouson en cuir et qui arrivent à moto ; ils jettent des cocktails Molotov, renversent et détruisent des voitures, se battent avec les policiers. Le film tourne autour des intérêts d'un promoteur immobilier ; une banderole laisse entrevoir les raisons de la manifestation : « Nous rénovons... Grassmann réhabilite sans nous ! » (cela traduit imparfaitement : « Wir renovieren... Grassmann läßt uns wegsanieren! »[4]).

4. « Wegsanieren » contient l'idée de réhabiliter un bâtiment en le débarrassant de ses problèmes, ici, en le

Des démonstrations de sa fortune sont faites à plusieurs reprises, et notamment à la fin, lorsque Schimanski arrive pendant une réception et renverse une table de buffet avec sa voiture, les invités sur leur trente-et-un courant pour l'éviter. Grassmann lui-même porte un smoking blanc très élégant, qui contraste avec la tenue décontractée de Schimanski, de plus maculée de sang. Symboliquement, la scène implique que les policiers ne sont plus au-dessus des plus riches.

10.2 L'accent mis sur le mouvement

10.2.1 Le mouvement pour lui-même

A partir des années 1970, l'accent est mis sur le mouvement, qui n'est plus seulement un passage d'un lieu à un autre mais un élément constitutif de l'action, des personnages et du décor. Les personnages se déplacent davantage. L'exemple le plus frappant est *Theo gegen den Rest der Welt*, qui est à la frontière avec le road movie. Theo, Enno et Ines mènent l'enquête pour retrouver le camion volé à travers l'Europe. Cette quête-enquête est le cœur du film. Dans des proportions plus modestes, les personnages de Fassbinder déambulent dans les rues de Munich sans parvenir à se fixer quelque part. C'est dans *Götter der Pest* que le phénomène est le plus visible : Franz passe de la prison à un bar, au club où chante Joanna, à un restaurant, à une salle de jeu, à l'appartement de Magdalena, à l'appartement de Margarethe, pour ne citer que les lieux apparaissant le plus longtemps à l'écran. Les personnages de *Der amerikanische Freund* changent même de pays : Jonathan Zimmermann, le modeste encadreur, est envoyé à Paris, dans la clinique d'un docteur dont le cabinet donne sur la Seine ; Tom Ripley passe des Etats-Unis à l'Allemagne de l'Ouest. Les personnages de Nina Grosse courent dans Paris, tout en restant sous le « ciel de verre » offert par les passages et galeries couverts. Seuls les personnages de *Deadly Game* sont souvent dans le château ; mais leurs heures d'extérieur sont passées à la chasse.

Reflet des évolutions techniques, les véhicules jouent encore un rôle important. Dans les deux films de Fassbinder, l'utilisation de la voiture contraste avec ce qu'elle avait été jusque là. Les séquences sont plus longues : dans *Liebe ist kälter als der Tod*, une longue scène montre un plan filmé depuis la voiture de Bruno sur une rue où se tiennent de nombreuses prostituées [5]. La toute dernière scène montre la voiture avec Franz et Joanna s'éloigner sur une route de campagne. Dans *Götter der Pest*, Franz, Margarethe et Günther font une longue balade en voiture dans la campagne environnant Munich, filmés de face dans une configuration traditionnelle, comme il était coutume de le faire dans les films de la période précédente — leur dialogue

débarrassant de ses habitants, jugés certainement trop pauvres.

5. Ce plan a d'ailleurs été donné à Fassbinder par le cinéaste Jean-Marie Straub. Les échanges entre les cinéastes de cette nouvelle génération sont très nombreux : des plans sont donnés, des équipements prêtés, des réalisateurs jouent dans les films des autres ou participent au scénario, etc.

est d'ailleurs aussi traditionnel, puisqu'ils discutent de « l'affaire », ici, le meurtre de Marian, et de la situation des uns et des autres. Mais leur chemin à travers la campagne est également filmé en vue aérienne, de la hauteur d'un avion ou d'un hélicoptère. Pour Theo, Enno et Ines, le véhicule offre une sensation d'intérieur mais l'équipe d'enquêteurs est mouvante, seule façon de retrouver le camion volé sans les moyens de surveillance et de coordination de la police. Le réalisateur, Peter F. Bringmann, ajoute au film criminel des moyens de locomotion qui lui manquaient jusqu'alors : les personnages prennent l'avion, que Theo et Enno réparent d'ailleurs ; de plus, à la fin du film, ils sautent dans un bateau et échappent ainsi au « Requin du crédit » (le *Kredithai* que le générique annonce à la fin).

C'est ce mouvement qui dépasse la ville. Si les films criminels de la première période montraient globalement des personnages figés dans leurs intérieurs, ceux de la seconde période les montrent également en action, passant d'un lieu à un autre. Le personnage de l'enquêteur-policier, qui allait voir les personnages chez eux, a disparu ; à présent, le spectateur suit les enquêteurs-sujets dans leurs déplacements. La ville est montrée comme un organisme, dont on aurait d'abord vu l'intérieur des organes et dont on verrait à présent la circulation du sang. La police est potentiellement gênée par cette évolution : alors que ses moyens ont augmenté, c'est elle qui disparaît en même temps que le mouvement augmente.

10.2.2 Un mouvement en trompe-l'œil

Alors que le mouvement physique occupe les films criminels, les situations sociales n'évoluent pas. Si le mouvement est perpétuel dans les films à partir des années 1970 (peut-être même dès les années 1960 si on considère *Polizeirevier Davidswache*), il demeure de peu de conséquences au regard de l'avancement des personnages. Le déplacement est physique, d'un lieu à l'autre, d'une ville à l'autre, mais ce déplacement ne leur permet pas d'échapper à ce qui les menace. En cherchant une place dans la société, Franz est assassiné (*Götter der Pest*) ; en voulant échapper à la mort et à la ruine de sa famille, Jonathan trouve également la mort (*Der amerikanische Freund*). Theo ne connaît pas une fin aussi tragique mais, après son long voyage, il ne retrouve pas son camion et doit continuer (*Theo gegen den Rest der Welt*). Julien, qui voulait échapper à son morne quotidien, trouve le criminel et son rêve finit en cauchemar lorsque son amante Bichette est étranglée sous ses yeux (*Der gläserne Himmel*). Les personnages ne peuvent se sortir de leurs problèmes par le mouvement. Comme le montre la promenade de Franz, Günther et Margarethe, qui offre une parenthèse de tranquillité et d'espace dans un conte de la ville étouffante, on finit toujours par retourner à la ville et à ses démons.

C'est ainsi que le film criminel à partir des années 1970 réussit à conserver une atmosphère oppressante tout en intégrant le mouvement qui est devenu la règle. Malgré les déplacements des personnages, ces derniers restent enfermés. Les personnages de Fassbinder sont prisonniers

de la ville et d'une communauté qui les asphyxie. Ceux de Wolfgang Petersen sont constamment ramenés à leur opposant et n'échappent pas à leur montée des périls. Seule une courte échappée à Sylt, une île de la Mer du Nord près de la frontière danoise où se rendent les riches citoyens ouest-allemands, permet à Bernd et Ginny d'apprécier ce qu'aurait pu être la vie ensemble. Dans *Deadly Game*, Daniela tue Boris dans le château même où elle l'avait rencontré. L'intérieur des véhicules fournit à *Theo gegen den Rest der Welt* l'atmosphère oppressante typique des films criminels : s'ils sortent, les personnages perdent la trace du camion ; pourtant, ils doivent sortir pour vivre. Les personnages de *Der gläserne Himmel* sont constamment sous les toits de verre des galeries couvertes de Paris, qui offrent une scène intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace public et l'espace privé. Le désordre provient du mélange entre ces deux espaces, où ne sait plus quelles sont les lois qui s'appliquent. L'effet, qui participe également de la dramatisation des films criminels, est que les personnages ne semblent pas pouvoir fuir.

10.3 « I speak alles » : le cosmopolitisme

Les années 1970 présentent un éclatement des espaces clos de la période précédente. La dimension internationale prend de l'importance dans les films criminels, aussi bien du côté de la production que de celui des représentations véhiculées par ces films. Elle n'est pas nouvelle : la coopération entre les polices dans *Die Spur führt nach Berlin* comme la collaboration entre Allemands et Danois pour la production des « Wallace » sont des exemples parmi d'autres qui montrent que les producteurs étaient bien conscients de sa valeur. Pourtant, cette internationalisation change de visage. On assiste à une mondialisation « d'en bas » : ce n'est plus uniquement la coopération des polices. Ce sont des étudiants qui font leurs recherches dans des universités américaines (*Einer von uns beiden*) ; des voyages entre la République fédérale, la France et les États-Unis (*Der amerikanische Freund*) ; un passage sur les routes allemandes, françaises et italiennes, sans jamais être arrêté par la douane (*Theo gegen den Rest der Welt*) ; une enquête qui amène un commissaire — suspendu — de Duisbourg à Marseille (*Zahn um Zahn*). Ce sont les citoyens lambda, qu'on a vu envahir les films criminels de la seconde période, qui deviennent de plus en plus mobiles internationalement. Les années 1970 voient éclore une génération de cinéastes, dont font partie Wim Wenders et Wolfgang Petersen, qui sont très nourris d'influences internationales. Tous deux sont également de ceux qui quittent l'Allemagne de l'Ouest dans les années 1980 pour les États-Unis, ce qui amène certains à considérer que les années 1980 voient arriver les classes creuses chez les cinéastes [6]. Leur cinéma très international est acclamé par la critique : *Der amerikanische Freund* obtient plusieurs prix en Allemagne et est nominé pour

6. DUFOUR, *op. cit.*

des prix internationaux, et Wim Wenders remporte des prix pour *Paris, Texas* et *Der Himmel über Berlin* (*Les Ailes du désir*). La carrière internationale de Wolfgang Petersen lui amène des prix pour *Das Boot* (*Le bateau*) et *Die unendliche Geschichte* (*L'histoire sans fin*). Wim Wenders est financé par Les Films du losange, une société de production parisienne. Toutefois, dans l'échantillon des films analysés, c'est le seul film de la seconde période à recevoir un financement étranger.

Dans les films mêmes, les allusions à une culture de plus en plus mondialisée sont également récurrentes : dans *Der gläserne Himmel*, qui se déroule à Paris, Kiki, une prostituée amie de Bichette jouée par Flora de Saint-Loup, chante une chanson en espagnol. Le road movie *Theo gegen den Rest der Welt* est évidemment le lieu parfait pour jouer sur les erreurs et méprises interculturelles : on y voit par exemple un personnage de pilote ivre qui dit à Theo : « I speak alles », joyeux mélange d'anglais et allemand non sous-titré qui joue sur la certitude que le public comprend ces quelques mots d'anglais. Lorsqu'il sort de la caravane dans laquelle il s'était caché, Theo demande en français à un passant : « Monsieur ? Ici Marseille ? » ; l'homme lui répond, surpris, en italien : « Marsiglia? Milano! Il Duomo! » (« Marseille ? C'est Milan ! La cathédrale ! ») en pointant vers la cathédrale singulière qui se dresse derrière eux. Un des hommes qu'il rencontre plus tard en Italie explique qu'il parle allemand car il a travaillé en Allemagne, allusion à la main-d'œuvre importée depuis les années 1950. Son bref commentaire décrit une certaine image de la République fédérale : « Ville de merde, travail de merde et toujours temps de merde ! (sic) » (« Scheisse Stadt, scheisse Arbeit und immer scheisse Wetter! (sic) »). Les *Gastarbeiter* commencent à être visibles : c'est un ouvrier turc qui trouve le corps sans vie de Mietzi à Berlin-Ouest (*Einer von uns beiden*). Le bar dans lequel Schimanski boit à Duisbourg s'appelle *Bosporus*. Theo, arrivé à la maison familiale d'Ines, se moque de la façon de parler des Suisses, reprenant des stéréotypes : « Au moins ils parlent allemand... en tout cas quelque chose qui y ressemble » (« Wenigstens sprechen sie ja deutsch...auf jeden Fall etwas ähnliches »). Dès 1970 avec *Die Herren mit der weißen Weste*, les commentaires stéréotypés faisaient leur apparition : Elisabeth Zänker ouvre la porte à Luigi et veut l'annoncer à son mari ; mais elle ne se souvient plus du nom et dit que cela ressemble à « spaghetti ». Même la police s'y met : Schimanski ne parle pas français lorsqu'il va à Marseille et dit à un vieil homme dans un magasin : « Und, ehm... Bonne année ! » au moment de sortir (*Zahn um Zahn*). Lorsque Ulli commande du pastis, Schimanski se plaint qu'elle n'ait pas plutôt demandé de la bière. Mais lorsque le jeune policier Jean-Pierre le bouscule, Schimanski sait siffler *La Marseillaise* pour le distraire et lui rendre la monnaie de sa pièce. Ces allusions sont également un moyen d'apporter de l'humour à ces films, qui, lorsqu'ils ne se déroulent qu'en République fédérale, en manquent. On remarque l'absence de l'Europe de l'Est : reflet des relations tendues de l'époque ou de la fermeture communiste ? L'internationalisation est donc un élément de désordre dans les films criminels : la police est absente, la loi également — la mondialisation pose en effet des

problèmes de droit international — et les personnages mouvants ne se fixent jamais. Pourtant, aucun conflit entre des personnages à cause de leur origine n'apparaît, les conflits venant exclusivement de différences d'intérêts. Le désordre international n'affirme donc pas de choc des cultures, mais une simple perte des repères qui existaient jusque là, symbolisés par le brouillage des frontières et la liberté de circulation.

L'espace des films criminels entre 1969 et 1990 reste dominé par la ville, mais, comme la campagne, elle devient assez négative. La République fédérale est présentée comme un monde internationalement ouvert, dans lequel le désordre règne. Mais le plus grand changement provient certainement du mouvement, qui s'impose comme un code visuel et thématique crucial des films criminels.

Conclusion

Le film criminel a connu plusieurs transformations entre 1949 et 1990. Sa narration, par exemple, s'est éloignée de la forme canonique de l'intrigue-enquête pour adopter des contours plus novateurs. A partir de la fin des années 1960, les créateurs de films criminels semblent rechercher l'originalité, qu'ils trouvent dans des intrigues illogiques, l'utilisation du noir et blanc au temps de la couleur, des histoires atypiques, etc. La notion de divertissement passe au second plan. Deux éléments peuvent expliquer cette tendance : d'une part, les nouveaux cinéastes veulent se démarquer de leurs prédécesseurs et de leur cinéma, qui comprend la grande vague des films criminels très homogènes des années 1950 et 1960. De plus, la concurrence posée par l'offre de séries criminelles télévisées oblige les cinéastes à proposer des produits différents. La télévision, elle, semble avoir intégré les standards du film criminel des années 1950 et ne pas vouloir s'en éloigner : « La télévision est de ce point de vue un remarquable opérateur idéologique de résistance au changement »[7]. Elle se charge alors du simple divertissement grâce à un schéma connu, et laisse le cinéma redonner au film criminel ses ambitions artistiques. De ce fait, la « mission civilisatrice » du cinéma criminel dans les premières années de la République fédérale comme passeur de valeurs semble s'effacer et laisser la place à une présentation d'un monde sans loi. Pour autant, les films criminels restent un lieu de débat des valeurs d'ordre et de loi.

Le genre criminel ouest-allemand a conservé certaines caractéristiques. Les mobiles, par exemples, sont restés assez constants, tournant autour de l'amour et de l'argent, même si le tueur en série, criminel par pulsion, refait une apparition dans les années 1980. Les crimes ne sont pas plus violents au fil des années, notamment si on prend en compte les « Wallace », déjà sanglants dans les années 1960. Parmi les décors, la ville reste le théâtre central de la criminalité et un synonyme de danger. La caméra se glisse dans l'intimité des citadins et montre aussi la laideur des lieux, après une période où la ville était certes dangereuse, mais belle. Témoin involontaire de son temps, elle filme aussi la mort de certaines pratiques comme la sortie au club, progressivement remplacé par le bar.

La dimension politique du film criminel est apparue clairement au cours de cette étude : les prises de position ne se font que très rarement par les personnages eux-mêmes, mais par

7. LECERCLE, *op. cit.*

les intrigues et la mise en scène. Il semble que les films criminels dans les années 1950 et 1960 participent de l'ordre conservateur, hégémonique dans les domaines politique et social : la figure de l'enquêteur-policier, citoyen exemplaire ou agent de l'État modèle, et son triomphe systématique sur son rival le criminel, contribuent à maintenir l'image positive de la loi sur les écrans ouest-allemands. Une véritable rupture a lieu au cours des années 1960, puisque les films des deux décennies suivantes font disparaître cette figure paternaliste et rassurante. À sa place se trouve propulsé l'enquêteur-sujet, souvent issu de la société civile, et beaucoup moins vertueux. Le personnage principal moralement irréprochable est remplacé par un individu plus ambigu et qui ne respecte pas forcément la loi. Le fait qu'il recherche son propre intérêt suffit à faire basculer le monde de l'ordre vers un monde du désordre. Auparavant, les individus, à la personnalité plus manichéenne, pouvaient être divisés en deux groupes selon leur intérêt pour ou contre la loi ; mais après 1969, ils ne poursuivent que leur profit personnel et la grande diversité de leurs intérêts fait vaciller la notion d'ordre : comment, en effet, concevoir une société dans laquelle les membres sont si différents ?

De même, dans ce monde du désordre, la loi se perd progressivement. Les personnages qui la faisaient respecter jusqu'alors disparaissent des écrans au profit d'hommes et de femmes qu'elle n'intéresse plus. La loi et l'ordre tels que les présentaient les films criminels dans les années 1950 et 1960 s'évanouissent conjointement.

Si la théorie « du reflet » est exacte, doit-on alors considérer que les notions de loi et d'ordre perdent progressivement leur sens pour les citoyens ouest-allemands ? Cela semble exagéré ; il faudrait cependant le vérifier, en examinant par exemple les résultats des enquêtes sur les valeurs en Allemagne. Ce qui se dégage plutôt de l'étude des représentations est une sorte d'éloignement des notions simples d'ordre et de loi des citoyens ordinaires. Les crimes et les criminels représentés sont moins faciles à juger et leur éventuelle condamnation — aussi morale de la part des spectateurs — repose grandement sur des intentions souvent cachées et des circonstances atténuantes. Le personnage du policier s'efface et n'offre plus au spectateur son expertise dans le domaine de la loi, au contraire de la situation du début de la période, où les films dispensaient un enseignement policier et judiciaire, même si idéalisé.

Cette réflexion devrait être poursuivie en reprenant le travail d'indexation des films criminels pour constituer un corpus plus solide. De plus, elle pourrait être enrichie par les apports des récentes tendances historiographiques cherchant à dépasser les frontières, que ce soit l'histoire comparée, l'histoire transnationale ou l'histoire globale. La mise en lumière des nuances nationales dans les représentations de la loi et de l'ordre serait plus efficace en comparant le cinéma ouest-allemand au cinéma français, par exemple. Un éclairage essentiel serait apporté par une analyse de la réception des films criminels, grâce aux critiques des différents journaux et magazines, des comptes-rendus d'associations de cinéphiles ainsi que des interviews. Il semble important de continuer les recherches sur ce thème, car les représentations de la loi

et de l'ordre dans les films criminels constituent une excellente voie d'accès vers une meilleure compréhension des sociétés et de leur rapport à la justice, à l'autorité, et, par extension, à l'État.

Annexes

Liste des films analysés par ordre chronologique

Titre	Réalisateur	Date de sortie
Blockierte Signale	Johannes Meyer	16 septembre 1949
Das Geheimnis des Hohen Falken	Christian Hallig	1er décembre 1951
Der Verlorene	Peter Lorre	9 juillet 1951
Die Dame in Schwarz	Erich Engels	23 novembre 1951
Die Spur führt nach Berlin	Franz Cap	28 novembre 1952
Das Dorf unterm Himmel	Richard Häußler	13 mars 1953
Gestatten, mein Name ist Cox	Georg Jacoby	4 mars 1955
Alibi	Alfred Weidenmann	30 décembre 1955
Grabenplatz 17	Erich Engels	17 juillet 1958
Der Frosch mit der Maske	Harald Reinl	4 septembre 1959
Die seltsame Gräfin	Josef von Baky (Jürgen Roland)	8 novembre 1961
Das Gasthaus an der Themse	Alfred Vorher	28 septembre 1962
Polizeirevier Davidswache	Jürgen Roland	10 septembre 1964
Detektive	Rudolf Thome	23 mai 1969
Liebe ist kälter als der Tod	Rainer Werner Fassbinder	26 juin 1969
Die Herren mit der weißen Weste	Wolfgang Staudte	12 février 1970
Götter der Pest	Rainer Werner Fassbinder	4 avril 1970
Einer von uns beiden	Wolfgang Petersen	22 février 1974
Der amerikanische Freund	Wim Wenders	26 mai 1977
Theo gegen den Rest der Welt	Peter F. Bringmann	25 septembre 1980
Die Jäger / Deadly Game	Karoly Makk	3 février 1982
Der gläserne Himmel	Nina Grosse	1er octobre 1987
Zahn um Zahn	Hajo Gies	27 décembre 1987
Die Katze	Dominik Graf	21 janvier 1988

Blockierte Signale - Johannes Meyer - 1949

Résumé : Hambourg. Lorsqu'il empêche le vol de son camion, Klaus Kröger rencontre le transporteur Löllgen et ses amis, dont sa nièce Mary-Ann et son compagnon Kalpak. Pendant la nuit qu'il passe chez eux, un autre ami, Brinkmann, est assassiné. Le commissaire Ostendorff écarte rapidement les soupçons de Kröger, même si quelqu'un lui a volé ses papiers, et soupçonne le transporteur Löllgen et ses amis d'être en réalité une bande de trafiquants. Kröger travaille pour eux et doit avertir la police en cas d'irrégularités. Mais c'est finalement Mary-Ann, qui aime Kröger et veut le protéger de ce milieu, qui prévient la police alors que Löllgen et ses complices s'apprêtent à dévaliser un train. Ostendorff fait finalement avouer à Kalpak sa culpabilité dans le meurtre de Brinkmann, ainsi que dans un autre meurtre non élucidé ayant eu lieu plus tôt dans l'année. Kröger et Mary-Ann s'enlacent.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Signaux bloqués. **Réalisation** : Johannes Meyer. **Assistance de Réalisation** : Greta Oexle. **Scénario** : Edith Hamann, Eberhard Keindorff. **Idée** : Wolf Neumeister, Helmuth Schönnenbeck. **Directeur de la photographie** : Georg Bruckbauer. **Chef constructeur** : Peter Röhrig. **Montage** : Anneliese Schönnenbeck. **Son** : Emil Papenfuß. **Musique** : Hans-Martin Majewski. **Société de production** : Ondia-Film GmbH (Berlin). **Producteur** : Heinz Laaser . **Directeur de production** : Friedrich Kurth. **Régisseur de plateau** : Georg Siebert. **Assistance de production** : Heinz-Günter Sass. **Longueur / Durée** : 2665 m, 97 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Censure militaire alliée** : 12.1948. **Première diffusion** : 16.09.1949, Berlin-Ouest.

Distribution : **Heidi Kürschner** : Mary-Ann. **Heinz Engelmann** : le navigateur Klaus Kröger. **Wolfgang Lukschy** : Bruno Kalpak. **Walter Franck** : le transporteur Löllgen. **Carl Voscherau** : Brinkmann. **Hubert von Meyerinck** : le baron. **Hilla Hofer** : « Bulli », Madame Garfs. **S. O. Schoening** : Garfs. **Helmut Rudolph** : le commissaire Ostendorff. **Hans Richter** : son assistant. **Horst Beck** : l'assistant Franke. **Hans Kettler** : Maraun. **Konrad Mayerhoff** : Petrowitsch. **K. Kramer** : Jensen.

Das Geheimnis des Hohen Falken - Christian Hallig - 1951

Résumé : Un photographe trouve dans l'appareil qu'il vient de gagner un négatif : il s'agit du portrait d'une femme au pied d'une montagne. Ses amis Wenggraf et Lilo identifient la montagne et la femme en question : c'est Marianne Zeska, la femme d'un artiste torturé vivant au pied du Hoher Falken. Ils publient la photo et Zeska vient réclamer qu'elle soit retirée. Les trois amis décident de se rendre dans le village des Zeska et de résoudre l'énigme de la mort du jeune homme à qui appartenait l'appareil photo. Wenggraf, journaliste, joue ici le rôle du détective. Lorsqu'il rencontre Marianne, il s'éprend d'elle. Mais son mari, de plus en plus jaloux et menacé par les investigations de Wenggraf, finit par le suivre lors de son ascension du Hoher Falken pour le tuer. Lors d'un combat au sommet, il tombe et se tue. Son domestique Tucky avoue que Zeska avait tué le jeune homme à l'appareil photo par jalousie et qu'il a aidé à cacher le corps. Wenggraf et Marianne se retrouvent et décident de partir ensemble.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le secret du Hoher Falken. **Réalisation** : Christian Hallig. **Société de production** : Karwendel-Film GmbH (Hambourg). **Longueur / durée** : 2696 m, 98 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 05.12.1949, 00574, à partir de 16 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 12.01.1951, Berlin-Ouest.

Distribution : **Heinz Engelmann** : Wenggraf. **Richard Häußler** : Zeska. **Renate Schacht** : Marianne Zeska. **Josef Sieber** : Tucky. **Fritz Kampers** : l'aubergiste. **Margarete Haagen** : la tenancière du magasin.

Die Dame in Schwarz - Erich Engels - 1951

Résumé : Bianca Monnier, l'ancienne compagne d'un chef de gang, veut faire libérer par l'avocat Royce son nouveau compagnon. Celui-ci est tué en tentant de s'évader et Bianca décide de faire chanter Royce pour que celui-ci lui verse une pension. Lorsqu'elle menace la fille de Royce, celui-ci l'empoisonne et maquille son crime en suicide. L'enquête est classée mais le jeune agent de la paix Nils, aidé par sa fiancée Ann, ne croit pas en la version officielle. Il mène l'enquête et remonte jusqu'à Royce. Après avoir marié sa fille, Royce se suicide. Nils et Marshall décident de taire cette histoire.

Fiche technique : **Traduction littérale** : La dame en noir. **Réalisation** : Erich Engels. **Scénario** : Wolf Neumeister, Erich Engels. **Directeur de la photographie** : Ernst W. Kalinke. **Chef constructeur** : Max Mellin. **Musique** : Adolf Steimel. **Société de production** : Neue Emelka GmbH (Munich), Dornas-Film GmbH (Munich). **Producteur** : Hans Tost. **Longueur / Durée** : 2518 m, 92 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 18.10.1951, 03345, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Sortie en salles** : 23.11.1951, dans plusieurs villes.

Distribution : **Paul Hartmann** : Frederik Royce. **Mady Rahl** : Bianca Monnier. **Rudolf Prack** : Nils Corbett. **Harald Paulsen** : « Fürst » Balbanoff. **Inge Egger** : Ann. **Franz Schafheitlin** : l'inspecteur Marshall. **Ernst Fritz Fürbringer** : le banquier Petterson. **Josefin Kipper** : Carla Royce. **Rolf von Nauckhoff** : Henry Richards. **Gertrud Wolle** : Madame Dalström. **Toni Treutler** : Madame Milovic. **Liesl Karlstadt** : Madame Bogota. **Rudolf Schündler** : l'inspecteur Polter. **Ludwig Schmidseder** : Monsieur Bogota. **Ulrich Folkmar** : l'inspecteur Bonden. Avec **Petra Unkel**.

Der Verlorene - Peter Lorre - 1951

Résumé : Le docteur Rothe, médecin dans un camp de réfugiés dans l'immédiat après-guerre, reçoit un nouvel assistant, Nowack : tous deux se reconnaissent et se rappellent avoir travaillé ensemble pendant la guerre. Un flashback les ramène en 1943, lorsque Rothe était un important chercheur en médecine pour les nazis. Il découvre que sa compagne, Inge, espionne ses recherches, et la tue dans un moment d'égarement. Mais ses employeurs, et parmi eux son collègue Hoesch, ancien nom de Nowack, le protègent et empêchent sa condamnation. Cependant, Rothe

est dévoré par les remords. De retour au présent, Rothe pense que Hoesch comprend sa situation mais celui-ci trouve ses remords déplacés. Rothe l'abat d'un coup de pistolet avant de se suicider.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le perdu/L'homme perdu. **Réalisation** : Peter Lorre. **Assistance de réalisation** : Carl Otto Bartning. **Scénario** : Peter Lorre, Benno Vigny, Axel Eggebrecht, avec la participation de Helmut Käutner. **Idée** : Egon Jameson (non crédité). **Directeur de la photographie** : Václav Vích. **Prise de vue** : Hans Nowack. **Assistance du directeur de la photographie** : Udo-Wolfgang Wilk, Emil Eisenbach. **Photographe de plateau** : Fritz Schwennicke. **Chef constructeur** : Franz Schrœdter, Karl Weber. **Maquillage** : Heinz Stamm, Jupp Paschke. **Montage** : Carl Otto Bartning. **Son** : Martin Müller, Werner Schlagge. **Musique** : Willy Schmidt-Gentner. **Société de production** : Arnold Pressburger-Filmproduktion (Hambourg). **Producteur** : Arnold Pressburger. **Directeur de production** : Heinz Abel. **Régisseur de plateau** : Heinz Karchow, Georg Siebert, Curt Berg. **Période de tournage** : 12.1950-01.1951, Lüneburger Heide, Heidenau (camp de réfugiés). **Premier distributeur** : National Film GmbH (Hambourg). **Longueur / Durée** : 2691 m, 98 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 21.06.1951, 02932, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 07.09.1951, Cologne, Rex am Ring.

Distribution : **Peter Lorre** : le docteur Karl Rothe. **Karl John** : Hœsch, alias Nowack. **Helmut Rudolph** : le colonel Winkler. **Renate Mannhardt** : Inge Hermann. **Johanna Hofer** : Madame Hermann. **Eva-Ingeborg Scholz** : Ursula Weber. **Lotte Rausch** : Helene. **Gisela Trowe** : une prostituée. **Kurt Meister** : Preefke. **Hansi Wendler** : la secrétaire. **Alexander Hunzinger** : un homme ivre. **Josef Dahmen** : le cantinier. **Anneliese Witt** : la Polonaise. **Georg Siebert** : Blaschek. **Hans Fitz** : le barman. **Kurt Fuß** : l'homme chauve. **Helmut Eichberg** : le lieutenant-colonel Bydersahn. **Peter Ahrweiler** : le lieutenant-colonel Marquardt. **Joachim Hess** : un lieutenant. **Frauke Stephan** : une infirmière. **Richard Münch** : premier policier. **Horst von Otto** : deuxième policier. **Hans Schmitz** : Paschke.

Die Spur führt nach Berlin - Franz Cap - 1952

Résumé : Un homme est assassiné au haut de la Tour de radio à Berlin-Ouest. La police l'identifie comme un membre d'un réseau de faux-monnayeurs. Pendant ce temps, Ronald Roberts, un avocat, arrive des Etats-Unis pour annoncer à Karl Dornbrink qu'il hérite d'une ferme, mais il ne rencontre que sa fille, Vera, professeur de danse, qui lui dit que son père n'est jamais revenu des camps. Les deux jeunes gens se plaisent, sortent ; ils rencontrent Gregor, que Vera fréquente. Roberts apprend que Dornbrink est encore en vie et se cache de la police car il est impliqué dans le réseau de faussaires. Roberts collabore avec la police de Berlin-Ouest, elle-même en relation avec les polices européennes pour supprimer le réseau. Il est attiré dans un piège qui le mène dans un institut de repos de Berlin-Est, où il est gardé prisonnier avant de pouvoir s'en échapper. Vera rend visite à Gregor, qui apprend entre-temps qu'elle a parlé à Roberts de ce qu'elle sait sur lui ; il l'entraîne dans les souterrains qui abritent la fabrique de fausse monnaie. Elle revoit brièvement son père. Roberts a suivi Vera et se retrouve également dans les souterrains, suivi de près par la police. Une course-poursuite dans ce réseau souterrain s'engage, qui finit par un combat entre la police et les bandits dans les ruines du Reichstag. Gregor emmène Vera sur le toit, poursuivi par Roberts. Roberts finit par abattre Gregor et Vera se réfugie dans ses bras.

Fiche technique : **Traduction littérale** : La piste mène à Berlin. **Réalisation** : Franz Cap. **Scénario** : Hans Rameau. **Idée** : Artur Brauner. **Directeur de la photographie** : Helmuth Ashley. **Prise de vue** : Robert Hofer. **Photographe de plateau** : Arthur Grimm. **Chef constructeur** : Emil Hasler, Walter Kutz. **Maquillage** : Willi Nixdorf, Ilse Schulz-Heidrich. **Costumes** : Sinaida Rudow. **Montage** : Johanna Meisel. **Son** : Werner Maas. **Musique** : Herbert Trantow. **Société de production** : CCC-Film GmbH (Berlin). **Producteur** : Artur Brauner. **Directeur de production** : Fritz Klotzsch. **Régisseur de plateau** : Heinz Götze, Peter Krahé. **Période de tournage** : 28.07.1952-10.1952 : Berlin, CCC-Studios Berlin-Spandau. **Premier distributeur** : Prisma Filmverleih GmbH (Francfort sur le Main). **Longueur / Durée** : 2446 m, 89 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,33. **Image, son** : noir et blanc, mono. **Evaluation de la FSK** : 12.12.1952, 05159, à partir de 12 ans, hors jours fériés. **Sortie en salles** : 28.11.1952, dans plusieurs villes.

Distribution : **Gordon Howard** : Ronald Roberts. **Irina Garden** : Vera Dornbrink. **Kurt Meisel** : Gregor Pratt. **Hans Nielsen** : le commissaire Wengen. **Paul Bildt** : Karl Dornbrink. **Barbara Rütting** : l'interprète Tamara. **Heinz Engelmann** : le commissaire Max Lüdecke. **Herbert Kiper** : le commissaire Kretschmer. **Rolf Heydel** : le commissaire Bludau. **Ernst Konstantin** : le major Sirotkin. **Wolfgang Neuss** : le faussaire Martin. **Heinz Giese** : le faussaire Browski. **Peter Lehmbrock** : le faussaire Wittels. **Josef Kamper** : le faussaire Kröger. **Willy Braunsdorf** : le faussaire Groß. **Heinz Oskar Wuttig** : le chef du service criminel britannique, Lonergan. **Harro ten Brook** : le chef du service criminel américain, Harris. **Klaus Miedel** : le délégué d'Interpol, Vernon. **Horst Buchholz** : jeune homme à la Tour de radio, non crédité. **Günter Pfitzmann** : policier à la Tour de radio, non crédité.

Das Dorf unterm Himmel - Richard Häußler - 1953

Résumé : Michael, juriste, arrive dans un petit village de montagne pour ses vacances. Il y rencontre Maria et apprend que le mari a péri d'une mort violente quelques années plus tôt. Michael et Maria tombent amoureux mais Michael sent que Maria ne sera libre que lorsque la lumière aura été faite sur la mort de son mari. Il tente de résoudre l'affaire, aidé par le prêtre Randlmann, Maria et Beppo, un garçon simple du village ; Lois, un homme louche, et ses compagnons, tentent de l'en empêcher. Maria avoue finalement avoir tué accidentellement son mari qui la menaçait. Elle et Michael finissent ensemble.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le village sous le ciel. **Réalisation** : Richard Häußler. **Scénario** : Siegfried Breuer, Rolf Olsen. **Directeur de la photographie** : Ernst W. Kalinke. **Chef constructeur** : Peter Scharff, Robert Herlth. **Société de production** : Interlux Filmproduktion GmbH (Munich). **Longueur / Durée** : 2654 m, 97 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 19.01.1953, 05487, à partir de 16 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 13.03.1953, Munich, Sendlinger Tor.

Distribution : **Robert Freytag** : Michael. **Inge Egger** : Maria. **Renate Mannhardt** : Anja. **Peter Mosbacher** : Lois. **Hedwig Wangel** : Luccia. **Heinrich Gretler** : Randlmann. **Franz Muxeneder** : Beppo. **Sepp Rist** : Vincenz. **Gustl Stark-Gstettenbaur** : Toni. **Walter Ladengast** : Kaspar.

Gestatten, mein Name ist Cox - Georg Jacoby - 1955

Résumé : Anette Dumont arrive de Suisse à Bruxelles où elle veut voir l'avocat qui s'occupait des actions de son oncle. Dans son bureau, elle rencontre l'excentrique antiquaire Paul Cox, qui lui apprend la mort de l'avocat. Cox lui fait la cour mais elle n'y est pas sensible. Le soir, dans un club où elle mange avec sa famille, elle revoit Cox. Cox s'entretient également avec la chanteuse, Vera, pendant que le maître d'hôtel Youmac entend la conversation des Dumont autour des actions et les dirige vers un détective privé qu'il connaît. En réalité, il leur présente Alfons, le frère de Vera qui se fait passer est un détective pour obtenir la confiance d'Anette et détourner ses soupçons sur Cox. Grâce aux informations données par Anette, Alfons trouve les actions mais est retrouvé assassiné. Cox sollicite l'aide de son ami le détective privé Richardson pour résoudre l'affaire. On apprend à la fin que Youmac a tué Alfons pour lui prendre ses actions, Cox remet les criminels aux mains de la police, puis embrasse Anette sur la piste de danse.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Je me présente, mon nom est Cox. **Réalisation** : Georg Jacoby. **Assistance de réalisation** : Otmar André Reinhard. **Script** : Erika Ullrich. **Scénario** : Joachim Wedekind, Georg Jacoby, avec la participation de Rolf Becker. **D'après** : Rolf Becker (pièce radiophonique). **Directeur de la photographie** : Ernst W. Kalinke. **Prise de vue** : André von Piotrowski. **Assistance du directeur de la photographie** : Dieter Liphardt. **Photographe de plateau** : Karl Ewald. **Chef constructeur** : Walter Haag, Hans Kutzner. **Accessoires** : Otto Arndt, Rolf Taute. **Maquillage** : Franz Mayrhofer, Gerda Scholz-Grosse. **Costumes** : Ilse Fehling. **Habillage** : Anton Daniel, Hildegard Demmer. **Montage** : Alexandra Anatra. **Son** : Martin Müller. **Musique** : Kurt Graunke (orchestre), Hans-Martin Majewski. **Société de production** : Eichberg-Film GmbH, Munich-Geiselgasteig. **Producteur pour la télévision** : Carl Opitz. **Directeur de production** : Friedrich Kurth. **Régisseur de plateau** : Fred Louis Lerch, Jürgen Mohrbutter. **Comptabilité** : Friedrich Jüngst, Josefine Anselm. **Secrétariat de production** : Clara Willemofsky. **Période de tournage** : 11.1954-12.1954. **Premier distributeur** : Panorama Film GmbH (Göttingen). **Longueur / Durée** : 5 Akte, 2641 m, 96 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 11.02.1955, 09346, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Sortie en salles** : 04.03.1955, dans plusieurs villes.

Distribution : **Johannes Heesters** : Paul Cox. **Claude Borelli** : Anette Dumont. **Kurt Meisel** : le maître d'hôtel Youmac. **Wolfgang Wahl** : le détective privé Richardson. **Nadja Tiller** : la chanteuse de bar Vera Walden. **Charles Regnier** : l'inspecteur Carter. **Dietrich Thoms** : Kriminalassistent Collins. **Siegfried Lowitz** : Alfons Kraczyk. **Alexander Golling** : Toop. **Rudolf Rhomberg** : le patron du bar Wilkie. **Rudolf Vogel** : le veilleur de nuit Oskar Ojevaar. **Rolf Olsen** : l'homme d'affaires Hasafi. **Heini Göbel** : le chauffeur. Avec Lina Carstens, Licci Balla, Harry Hertzsch, Beppo Schwaiger, Harry Hardt, Adolf Ziegler, Toni Drechsler.

Alibi - Alfred Weidenmann - 1955

Résumé : La femme du professeur Overbeck est retrouvée morte chez elle, tuée alors que son mari assistait à une réception. Roland, un jeune reporter, se rend sur la scène de crime. La police arrête l'amant, le jeune Meinhardt. Roland veut pousser son collègue, le célèbre journaliste Peter Hansen, à couvrir l'affaire, mais il n'est pas

écouté. Cependant, Peter Hansen est désigné pour faire partie du jury qui statuera sur le sort de Meinhardt. Lors du procès, auquel assiste également Roland, il s'intéresse de plus en plus à l'histoire de Meinhardt et, malgré le fait qu'il exprime des doutes lors des délibérations, Meinhardt est condamné à dix ans de réclusion. Hansen cherche alors à rassembler de nouveaux éléments pour permettre un procès en appel. Pour gagner du temps, il pousse son journal à publier des articles remettant en cause les résultats du premier procès. Il rencontre l'assistante du docteur Overbeck, qui est également son alibi, et elle lui avoue qu'Overbeck s'est absenté pendant la soirée. Overbeck, découvert, avoue qu'il a tué sa femme dans un moment de colère. Meinhardt est acquitté.

Fiche technique : **Réalisation** : Alfred Weidenmann. **Scénario** : Herbert Reinecker. **Idée** : Alfred Weidenmann, Herbert Reinecker. **Directeur de la photographie** : Helmuth Ashley. **Chef constructeur** : Rolf Zehetbauer (Architekt), Albrecht Hennings (Architekt). **Maquillage** : Alois Woppmann, Jette Arlt. **Montage** : Carl Otto Bartning. **Son** : Hans Löhmer. **Musique** : Hans-Martin Majewski. **Société de production** : Fama F.A. Mainz Film GmbH (Hambourg). **Directeur de production** : Helmut Ungerland. **Régisseur de plateau** : Fritz Renner, Peter Krahé. **Premier distributeur** : Europa-Filmverleih GmbH (Hambourg). **Longueur / Durée** : 2979 m, 109 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 06.01.1956, 11277, à partir de 16 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 30.12.1955, Hanovre, Theater am Aegi.

Distribution : **O. E. Hasse** : Peter Hansen. **Gisela von Collande** : Frau Hansen. **Charles Brauer** : Walter Hansen. **Martin Held** : le docteur Overbeck. **Almuth Rothweiler** : Madame Overbeck. **Hardy Krüger** : l'accusé Meinhardt. **Walter Werner** : le père de Meinhardt. **Eva-Ingeborg Scholz** : Inge Römer. **Peer Schmidt** : Roland, le reporter. **Ernst Waldow** : le commissaire Lukkas. **Jan Hendriks** : Berthold. **Helga Roloff** : le docteur Klausen. **Franz-Otto Krüger** : Vilessen. **Siegfried Schürenberg** : le président du tribunal. **Franz Essel** : l'avocat général. **Hermann Holve** : l'avocat de la défense. **Hans-Albert Martens** : Strafverteidiger. **Helmut Rudolph** : le rédacteur en chef von Pleskau. **Charles Regnier** : l'officier de permanence Dietmar. **Ludwig Linkmann** : le correspondant local Becker. **Claus Götze-Claren** : premier journaliste. **Heinz Giese** : deuxième journaliste. **Alexander Welbat** : troisième journaliste. **Maria Sebaldt** : la journaliste de mode. **Maly Delschaft** : Madame Wilke. **Alexa von Porembsky** : Maria, la bonne. **Stanislav Ledinek** : le barman Brockmann. **Arno Paulsen** : le chauffeur de taxi. **Walter Tarrach** : le docteur Fischer. **Alfred Maack** : un juré. Avec **Hans Hessling**.

Grabenplatz 17 - Erich Engels - 1958

Résumé : A Hanovre, Michael Peters découvre sa mère assassinée dans leur appartement et prend la fuite pour rejoindre son père à Hambourg. Son médecin explique à l'inspecteur chargé de l'enquête, Jäger, que le garçon souffre d'une leucémie et n'a plus que quelques jours à vivre. Jäger se rend à Hambourg et travaille avec son ami et collègue Wagenknecht sur l'affaire. L'enfant réfugié chez sa tante est enlevé par un couple, Machon et Isabella. La police retrouve la trace de la voiture de Machon, qui s'avère appartenir à Flint, un homme d'affaires. Machon est assassiné sur un champ de courses avant de pouvoir être appréhendé par la police. Pendant ce temps, Goritsch, qui semble être le chef, rend visite à Isabella et insinue que l'enfant est inutile et devrait être supprimé. Isabella, qui s'est prise d'affection pour Michael, dénonce alors Goritsch à Jäger lui disant de la retrouver dans un club, le Schwarze Spinne. Jäger apprend alors que Flint est le propriétaire du bar et reconnaît son écriture comme étant celle d'un mot laissé par le ravisseur de Michael. Flint est arrêté alors que Goritsch s'échappe et enlève Isabella.

Ne pouvant soutirer d'aveu à Flint, les policiers décident alors de le laisser s'échapper, tout en ayant préalablement marqué ses chaussures d'un agent radioactif. Ils parviennent ainsi à suivre sa trace dans les rues d'Hambourg, la nuit, ce qui les mène à Grabenplatz 17. Ils arrivent avant que Flint ait eu le temps de supprimer Isabella et Michael. Flint s'échappe mais, pris au piège, il appelle sa fille pour lui dire adieu et s'attire délibérément les tirs de la police.

Fiche technique : **Traduction littérale** : 17, Place de la Tombe (il existe une rue de la Tombe mais pas de place de la Tombe à Hambourg). **Réalisation** : Erich Engels. **Scénario** : Erich Engels, Wolf Neumeister. **Dramaturgie** : Alf Teichs. **Directeur de la photographie** : Georg Bruckbauer. **Costumes** : Irms Pauli. **Montage** : Martha Dübber. **Musique** : Heino Gaze. **Société de production** : Deutsche Film Hansa GmbH & Co. (DFH, Hambourg). **Producteur** : Alf Teichs. **Longueur / Durée** : 2499 m, 91 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 03.07.1958, 17365, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 17.07.1958, Hambourg, City.

Distribution : **Wolfgang Preiss** : le commissaire Jäger. **Kai Fischer** : la chanteuse Isabella. **Karl Lange** : Harald Flint. **Gert Fröbe** : Titu Goritsch. **Werner Peters** : Eugen Machon, le bookmaker. **Maria Paudler** : Lotte Sperber. **Elke Aberle** : Evchen Flint. **Ingrid van Bergen** : Lily. **Charles Regnier** : le docteur Wagenknecht, chimiste pour la police. **Carsta Löck** : Frau Quast. **Stefan Haar** : Michael Peters. **Joachim Hess** : Oltmann. **Renate Küster** : Karin Drews, l'éducatrice. **Robert Meyn** : le commissaire Sasse. **Ernst Reinhold** : Niebuhr. **Marina Ried** : Dolores. **Franz Schafheitlin** : le docteur Bühler. **Maria Sebaldt** : la lutteuse Anni Prasuhn. **Ursula Sieg** : Margot Quast. **Wolfgang Wahl** : inspecteur Willy Wagenknecht. **Kurt Waitzmann** : Jan Peters.

Der Frosch mit der Maske - Harald Reinl - 1959

Résumé : A Londres, la « Grenouille » tue un policier infiltré dans sa bande et dérobe des bijoux. Richard Gordon, le neveu de Sir Archibald, chef de Scotland Yard, s'intéresse à l'affaire, aidé par son majordome James. Une première piste les amène chez John Bennet, qui vit dans un manoir en campagne avec sa fille Ella et son fils Ray. Une autre piste les mène, ainsi que l'inspecteur Elk, chargé de l'affaire, au Lolita-Bar, sur la Tamise, qui est le repère du gang de la Grenouille. Malgré les avertissements de son collègue Philo Johnson, Ray quitte son emploi pour aller y travailler et Richard Gordon se fait passer pour un éclairagiste pour y enquêter. Ray est accusé à tort d'avoir tiré sur un membre du gang mais est innocenté grâce à une caméra de Gordon. Il découvre que Philo Johnson, en réalité un ancien criminel qui se faisait passer pour mort, est la Grenouille.

Fiche technique : **Traduction littérale** : La grenouille au masque. **Réalisation** : Harald Reinl. **Scénario** : Egon Eis, J. Joachim Bartsch. **D'après** : Edgar Wallace, *The Fellowship of the Frog*. **Directeur de la photographie** : Ernst W. Kalinke. **Prise de vue** : Kjeld Arnholtz. **Assistance du directeur de la photographie** : Erik Overbye, Christian Hartkopp. **Photographe de plateau** : Gabriele Du Vinage. **Chef constructeur** : Erik Aaes, Walther Rassmussen. **Maquillage** : Josef Cœsfeld, Aase Tarp. **Costumes** : Charlotte Flemming. **Montage** : Margot Jahn. **Assistance montage** : Edith Schlüssel. **Son** : Knud Kristensen. **Musique** : Willi Mattes, chansons de Karl Bette, texte de Theo Maria Werner, Hans Billian. **Société de production** : Rialto-Film Preben Philipsen A/S (Copenhague). **Producteur** : Preben Philipsen. **Producteur pour la télévision** : Helmut Beck. **Directeur de**

production : Werner Hedmann. **Comptabilité** : Leif Feilberg. **Premier distributeur** : Constantin Film Verleih GmbH (Munich). **Longueur / Durée** : 2474 m, 90 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,33. **Image, son** : noir et blanc. **Première diffusion** : 04.09.1959, Stuttgart, Universum.

Distribution : **Siegfried Lowitz** : l'inspecteur principal Elk. **Joachim Fuchsberger** : Richard Gordon. **Jochen Brockmann** : Harry Lime. **Karl Lange** : John Bennet. **Elfi von Kalckreuth** : Ella Bennet. **Walter Wilz** : Ray Bennet. **Dieter Eppler** : Josua Broad. **Erwin Strahl** : le sergent Balder – Numéro 7. **Eva Pflug** : Lolita. **Fritz Rasp** : Ezra Maitland. **Reinhard Kolldehoff** : Lew Brady. **Ulrich Beiger** : Everett. **Eddi Arent** : James. **Holger Munk** : le sergent Rubby. **Michel Hildesheim** : Mills. **Ernst Fritz Fürbringer** : Sir Archibald. **Charlotte Scheier-Herold** : Lady Maggie Farnsworth. **Werner Hedmann** : l'inspecteur Genter – K 297. **Olaf Ussing** : Lord Charles Farnsworth. Avec **Carl Ottosen**.

Die seltsame Gräfin - Josef von Baky, Jürgen Roland - 1961

Résumé : Margaret Reddle vient d'obtenir un poste de secrétaire chez la comtesse Lady Maron. Mais elle reçoit d'étranges coups de téléphones annonçant sa mort prochaine. Elle échappe à deux tentatives d'assassinat grâce à Mike Dorn, inspecteur de Scotland Yard qui la prend sous sa protection. Pendant sa dernière mission comme secrétaire de l'avocat Shaddle, elle découvre que Mary Pinder, qui termine sa peine de prison pour meurtre, est sa mère biologique. Elle quitte sa colocataire Lizzy et emménage chez la comtesse. Là, des choses étranges continuent à lui arriver. Victime d'une crise de nerfs, elle est placée dans un sanatorium sous la garde du docteur Tappatt, que Lady Maron avait fait appeler. Mike Dorn cherche à la retrouver et est lui aussi enfermé contre son gré, parvenant tout de même à s'échapper à temps pour défendre Margaret contre Stuart Besset, un pensionnaire du sanatorium qui cherche à la tuer. Lorsqu'ils retournent au château de la comtesse pour retrouver Mary Pinder, cette dernière avoue devant les protagonistes assemblés qu'elle est innocente du meurtre de son mari, le frère de Lady Maron et héritier de la fortune familiale, et que Lady Maron est coupable. Lady Maron avoue et se donne la mort avec un poison caché dans sa bague.

Fiche technique : **Traduction littérale** : L'étrange comtesse. **Réalisation** : Josef von Baky, achevé par Jürgen Roland. **Scénario** : Robert A. Stemmle, Curt Hanno Gutbrod. **D'après** : Edgar Wallace, *The Strange Countess*. **Directeur de la photographie** : Richard Angst. **Assistance du directeur de la photographie** : Richard Weihmayr. **Chef constructeur** : Helmut Nentwig, Albrecht Hennings. **Maquillage** : Heinz Stamm, Jupp Paschke. **Costumes** : Walter Schulze-Mittendorff. **Montage** : Hermann Ludwig. **Son** : Oskar Haarbrandt. **Musique** : Peter Thomas. **Société de production** : Rialto Film Preben Philipsen Filmproduktion und Filmvertrieb GmbH (Hambourg). **Producteur exécutif** : Horst Wendlandt. **Directeur de production** : Herbert Sennewald. **Régisseur de plateau** : Bruno Michalk, Siegfried Weil. **Longueur / Durée** : 2585 m, 94 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,37. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 03.11.1961, 26584, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 08.11.1961, Trêves, Capitol.

Distribution : **Joachim Fuchsberger** : Mike Dorn. **Brigitte Grothum** : Margaret Reddle, la secrétaire. **Lil Dagover** : Lady Maron, l'étrange comtesse. **Klaus Kinski** : Stuart Bresset. **Marianne Hoppe** : Mary Pinder.

Rudolf Fernau : le docteur Tappatt, psychiatre. **Richard Häußler** : Chesney Praye. **Edith Hancke** : Lizzy Smith. **Eddi Arent** : Lord Selwyn Maron. **Fritz Rasp** : Shaddle, l'avocat. **Reinhard Kolldehoff** : John Addams, le majordome. **Alexander Engel** : un patient. **Eva Brumby** : Mary, la femme de chambre. **Albert Bessler** : le directeur de la prison. **Werner Buttler** : Mackenzie, l'employé du sanatorium. **Kurt Jaggberg** : Sammy.

Das Gasthaus an der Themse - Alfred Vohrer - 1962

Résumé : Un marin est tué par un harpon sur la Tamise, la nuit. Le coupable est le « Requin », chef d'une bande de criminels. L'inspecteur Wade, de la police fluviale de Greenwich, mène l'enquête, assisté du docteur Collins. Celle-ci l'amène au Mekka, l'auberge en face de la scène de crime. Il y rencontre Willy et la chanteuse Nelly Oaks, les tenanciers, la jeune Leila, nièce de Nelly, qui y travaille, et le mystérieux Gubanow. Il cherche à aider Leila, qu'il sent en danger, car sa tante fait de la contrebande de whisky et d'autres affaires louches avec des individus dangereux, comme Brown et Lane. Il entend parler d'une histoire d'héritage et de bébés échangés.

Fiche technique : **Traduction littérale** : L'auberge sur la Tamise. **Réalisation** : Alfred Vohrer. **Assistance de réalisation** : Eva Ebner. **Scénario** : Harald G. Petersson, Egon Eis, Gerhard F. Hummel. **D'après** : Edgar Wallace, *The India Rubber Men : Inspector John Wade*. **Directeur de la photographie** : Karl Löb. **Assistance du directeur de la photographie** Karl-Heinz Linke, Ernst Zahrt. **Photographe de plateau** : Lilo Winterstein, Leo Weisse. **Lumière** : Werner Krohn. **Chef constructeur** : Mathias Matthies, Ellen Schmidt. **Accessoires** : Harry Freude, Wilhelm Schaumann. **Maquillage** : Walter Wegener, Gerda Wegener. **Costumes** : Ilse Fehling. **Montage** : Carl Otto Bartning. **Assistance montage** : Susanne Paschen. **Son** : Werner Schlagge. **Musique** : Martin Böttcher. **Chant** : Elisabeth Flickenschildt. **Société de production** : Rialto Film Preben Philipsen Filmproduktion und Filmvertrieb GmbH (Francfort sur le Main). **Producteur** : Horst Wendlandt. **Directeur de production** : Fritz Klotzsch. **Régisseur de plateau** : Peter Homfeld, Lothar Mäder. **Assistance de production** : Leif Feilberg. **Comptabilité** : Erich Schütze. **Période de tournage** : 06.06.1962-11.07.1962, Hambourg. **Premier distributeur** : Constantin Film GmbH (Munich). **Longueur / Durée** : 2526 m, 92 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 21.08.1962, 28772, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Première diffusion télévisée** : 18.01.1969, ARD.

Distribution : **Joachim Fuchsberger** : l'inspecteur Wade. **Brigitte Grothum** : Leila Smith. **Richard Münch** : le docteur Collins. **Jan Hendriks** : Roger Lane. **Heinz Engelmann** : Mr. Brown. **Siegfried Schürenberg** : Sir John Archibald. **Hela Gruel** : Anna Smith. **Hans Paetsch** : l'avocat. **Rudolf Fenner** : Big Willy. **Manfred Greve** : le sergent Frank. **Gertrud Prey** : l'infirmière. **Klaus Kinski** : Gregor Gubanow. **Eddi Arent** : Barnaby. **Elisabeth Flickenschildt** : Nelly Oaks. **Friedrich Georg Beckhaus** : le marin ivre. **Frank Straass** : Donovan. **Werner Van Deeg** : le veilleur de nuit. **Joachim Wolff** : un policier.

Polizeirevier Davidswache - Jürgen Roland - 1964

Résumé : Le quotidien de policiers du quartier St. Pauli de Hambourg : la caméra suit les agents Glantz et Schriewer pendant leur service de nuit, puis de jour. Au poste comme pendant les patrouilles, les policiers font face à la prostitution, au vol, à l'escroquerie, à l'alcool etc. Au même moment, l'ancien malfrat Bruno est libéré de prison. Alors que sa compagne, Margot, qui l'a attendu pendant des années, se réjouit et tente de le distraire, il ne pense qu'à se venger de Glantz, qui l'avait arrêté. Bruno commet un vol, puis se rend chez Cherie, une prostituée, qu'il tue. Poursuivi par la police, il parvient à isoler Glantz sur le toit d'un bâtiment en le menaçant d'une arme, puis se rend. Margot, au courant de la trahison de Bruno, veut l'abattre mais Bruno se protège en tirant Glantz à lui. Glantz reçoit la balle et meurt.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le commissariat de Davidswache. **Réalisation** : Jürgen Roland. **Assistance de réalisation** : Alexander Ebermayer von Richthofen. **Scénario** : Wolfgang Menge. **Directeur de la photographie** : Günter Haase. **Chef constructeur** : Dieter Bartels, Dieter Reinecke. **Costumes** : Hildegard Bürger. **Montage** : Susanne Paschen. **Musique** : Günter Marschner. **Société de production** : Hans Eckelkamp & Sohn Theatergesellschaft (Duisburg), Ufa-International GmbH (Munich). **Producteur** : Ernst Liesenhoff. **Producteur pour la télévision** : Ernst Steinlechner. **Directeur de production** : Felix Hock. **Période de tournage** : 05.1964, Hambourg. **Premier distributeur** : Atlas-Filmverleih GmbH (Düsseldorf). **Longueur / Durée** : 2760 m, 101 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 27.08.1964, 32621, à partir de 18 ans, hors jours fériés. **Diffusion** : **Première Diffusion télévisée** : 17.06.1972, ARD.

Distribution : **Wolfgang Kieling** : Glantz. **Hannelore Schroth** : Margot. **Günther Ungeheuer** : Bruno. **Günther Neutze** : Schriewer. **Jürgen Draeger** : Manfred. **Silvana Sansoni** : Cherie. **Günter Lüdke** : Paschke. **Horst Michael Neutze** : Läpke. **Helmut Œser** : Kohlhammer. **Fred Berthold** : Brünjes. **Johanna König** : Mademoiselle Schmelz. **Hans Irle** : Pohl. **Harald Heitmann** : Lüthge. **Ingrid Andree** : premier client. **Hanns Lothar** : deuxième client. Avec **Mario Adorf**.

Detektive - Rudolf Thome - 1969

Résumé : Sebastian et Andy veulent gagner de l'argent facilement et deviennent détectives privés. Pour leur première affaire, ils doivent protéger une jeune femme, Annabella, de son amant. Mais ils commettent de nombreuses erreurs et finissent par travailler l'un contre l'autre. Ils doivent ensuite prendre la compagne et le fils d'un industriel en filature, sans savoir que l'industriel les piège.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Détectives. **Réalisation** : Rudolf Thome. **Assistance de réalisation** : Martin Müller. **Scénario** : Max Zihlmann. **Directeur de la photographie** : Hubs Hagen, Niklaus Schilling. **Montage** : Jutta Brandstaedter. **Son** : Wolfgang Limmer. **Musique** : Kristian Schultze, Neil Landon. **Société de production** : Eichberg-Film GmbH (Munich-Geiselgasteig). **Producteur** : Carol Hellman. **Producteur exécutif** : Rudolf Thome. **Producteur pour la télévision** : Rudolf Thome. **Directeur de production** : Rudolf Thome. **Régisseur de plateau** : Hans Brockmann, Stefan Abendroth. **Période de tournage** : 07.06.1968-26.07.1968, Munich et environs. **Premier distributeur** : Cinema Service International GmbH Filmverleih (Munich). **Longueur / Durée** : 2495 m, 91 min. **Format** : 35 mm. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 27.11.1968, 39970, à

partir de 18 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 23.05.1969, Munich, Filmtheater am Lenbachplatz.

Distribution : **Marquard Bohm** : Andy. **Ulli Lommel** : Sebastian. **Uschi Obermaier** : Micky. **Walter Rilla** : l'industriel. **Iris Berben** : Annabella. **Elke Haltaufderheide** : Christa. **Peter Moland** : Busse. **Dieter Busch** : Reiniger. **Florian Obermaier** : Florian. **Peter Berling**, **Eberhard Maier** : déménageurs. **Maria Singerl** : barmaid. **Max Zihlmann** : client du café.

Liebe ist kälter als der Tod - Rainer Werner Fassbinder - 1969

Résumé : Munich. Franz est convoqué au « Syndicat », sorte de mafia locale, mais refuse de travailler pour lui. Il rencontre Bruno, apparemment dans la même situation que lui. Franz lui explique qu'il vit avec une femme, Joanna, qu'il aime beaucoup, et lui donne une adresse. Bruno se rend à l'adresse indiquée et Franz lui explique qu'il ne peut pas sortir, car « le Turc » le croit responsable de la mort de son frère. Bruno, Joanna et Franz volent des lunettes de soleil dans un centre commercial puis se procurent des armes chez un cordonnier. Ils rencontrent le Turc dans un café et l'abattent, ainsi que la serveuse. Rattrapés par un policier pour stationnement illégal, ils lui tirent aussi dessus. Bruno et Franz préparent ensuite une attaque de banque, mais Joanna prévient la police. Des policiers en civil devant la banque empêchent les deux hommes de commettre leur crime et tirent sur Bruno. Franz parvient à le mettre sur sa banquette arrière et à partir avec Joanna. Celle-ci constate la mort de Bruno. Franz et elle abandonnent le corps sur la route pour ralentir la police. Elle avoue finalement les avoir dénoncés.

Fiche technique : **Traduction littérale** : L'amour est plus froid que la mort. **Réalisation** : Rainer Werner Fassbinder. **Assistance de réalisation** : Martin Müller. **Script** : Katrin Schaake. **Scénario** : Rainer Werner Fassbinder. **Directeur de la photographie** : Dietrich Lohmann. **Assistance du directeur de la photographie** : Herbert Paetzold. **Lumière** : Peter Wagner. **Décor** : Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder. **Montage** : Rainer Werner Fassbinder, assisté de : Katrin Schaake. **Son** : Gottfried Hüngsberg. **Musique** : Peer Raben, Holger Münzer. **Directeur de production** : Peer Raben. **Régisseur de plateau** : Christian Hohoff. **Assistance de production** : Irm Hermann. **Longueur / Durée** : 2411 m, 88 min. **Format** : 35 mm. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 19.08.1969, 41133, à partir de 18 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 26.06.1969, Berlin, Festival international du film.

Distribution : **Ulli Lommel** : Bruno. **Hanna Schygulla** : Joanna. **Rainer Werner Fassbinder** : Franz Walsch. **Hans Hirschmüller** : Peter. **Katrin Schaake** : la femme dans le train. **Peter Berling** : le cordonnier. **Hannes Gromball** : le client chez Joanna. **Gisela Otto** : première prostituée. **Ingrid Caven** : deuxième prostituée. **Ursula Strätz** : troisième prostituée. **Irm Hermann** : la vendeuse de lunettes de soleil. **Les Olvides** : Georges. **Peer Raben** : Jürgen. **Peter Moland** : l'homme du Syndicat. **Anastassios Karalas** : le Turc. **Rudolf Waldemar Brem** : policier à moto. **Yaak Karsunke** : le commissaire. **Kurt Raab** : le détective du grand magasin. **Monika Nüchtern** : la serveuse. Avec **Thomas Hill**, **Liz Söllner**, **Franz Maron**, **Gottfried Hüngsberg**, **Wolfgang Gmoch**, **Howard Gaines**.

Die Herren mit der weißen Weste - Wolfgang Staudte - 1970

Résumé : Bruno Stiegler revient à Berlin-Ouest et est accueilli à l'aéroport par ses anciens compagnons de crime. Zänker, un juge à la retraite, déplore qu'il ait jusque là échappé à la justice, et forme un gang avec ses anciens collègues pour le faire mettre en prison. Lorsque Stiegler tente de dérober l'argent dans les caisses du stade de Berlin-Ouest, le coffre est déjà vide. La même chose se produit avec l'argent des paris sur un combat de boxe. Stiegler comprend finalement qu'un de ses proches, Pietsch, les trahit en donnant des informations à Zänker. Le gendre de ce dernier, Knauer, est l'inspecteur chargé de ces vols mais n'a aucune piste. Zänker et sa bande cambriolent ensuite une bijouterie peu avant Stiegler, et Zänker parvient à placer le butin dans la valise de Stiegler avant qu'il arrive à partir de Berlin-Ouest. Stiegler est arrêté à l'aéroport.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Les hommes à la veste blanche. **Réalisation** : Wolfgang Staudte. **Assistance de réalisation** : Michael Mackenroth. **Scénario** : Paul Hengge, Horst Wendlandt. **Directeur de la photographie** : Karl Löb. **Assistance du directeur de la photographie** : Ernst Zahrt, Rainer Wanderscheck. **Chef constructeur** : Christoph G. E. Hertling. **Maquillage** : Charlotte Kersten, Willi Nixdorf. **Costumes** : Ingrid Zoré. **Montage** : Jane Seitz. **Son** : Gerhard Wagner. **Musique** : Peter Thomas. **Société de production** : Rialto Film Preben Philipsen GmbH & Co. KG (Berlin). **Producteur** : Horst Wendlandt (producteur exécutif). **Producteur pour la télévision** : Fritz Klotzsch. **Directeur de production** : Herbert Kerz. **Régisseur de plateau** : Michael Wintzer, Frank Rannoch. **Longueur / Durée** : 2499 m, 91 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Eastmancolor. **Evaluation de la FSK** : 23.02.1970, 41964, à partir de 12 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 12.03.1970.

Distribution : **Martin Held** : Herbert Zänker. **Walter Giller** : Walter Knauer. **Mario Adorf** : Bruno Stiegler. **Heinz Erhardt** : Heinrich Scheller. **Agnes Windeck** : Elisabeth Zänker. **Hannelore Elsner** : Susan. **Rudolf Platte** : Pietsch. **Willy Reichert** : Otto Sikorski. **Sabine Bethmann** : Monika Knauer. **Rudolf Schündler** : Willy Stademann. **Herbert Fux** : Luigi Pinelli. **Siegfried Schürenberg** : le commissaire Berg. **Norbert Grupe** : Max Graf Boker. **Tilo von Berlepsch** : le bijoutier. Avec **Otto Graf**, **Max Nosseck**, **Helge Grau**, **Kurd Pieritz**, **Erich Fiedler**, **Kurt von Ruffin**, **Achim Strietzel**, **Reinhold Brandes**.

Götter der Pest - Rainer Werner Fassbinder - 1970

Résumé : Franz sort de prison et retrouve son amie Joanna, chanteuse dans un club. Elle lui donne de l'argent et l'emmène au restaurant, où elle est la seule à parler. Ils se rendent à un jeu de roulette où ils retrouvent le frère de Franz. Ce dernier part sans Joanna. Il se rend dans un hôtel, sans payer. Marian et lui rendent visite à leur mère, avec qui ils n'arrivent pas à communiquer. A la gare, Franz tente de voler une valise et reçoit des coups avant d'être sauvé par Magdalena, la femme de Marian. Elle le ramène chez lui et lui dit qu'elle n'a pas vu Marian depuis plusieurs jours. Joanna est approchée par un policier qui veut savoir où est Franz. Franz, lui cherche son ami Günther, dit « le Gorille ». Il se rend chez Margarethe et lui dit de ne plus aller travailler. Tous deux rencontrent par hasard Günther dans la rue. Ils planifient une attaque de supermarché, mais sont dénoncés par Margarethe et Joanna. Le policier à qui Joanna s'est confiée abat Franz, Günther et le patron du supermarché, et déguise son

crime en légitime défense. La dernière scène est l'enterrement de Franz.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Les dieux de la peste. **Réalisation** : Rainer Werner Fassbinder, avec la collaboration de Michael Fengler. **Assistance de réalisation** : Kurt Raab. **Script** : Peter Gauhe. **Scénario** : Rainer Werner Fassbinder. **Directeur de la photographie** : Dietrich Lohmann. **Assistance du directeur de la photographie** : Herbert Paetzold. **Photographe de plateau** : Konrad Hartmann, Arnold John. **Lumière** : Ekkehard Heinrich. **Chef constructeur** : Kurt Raab. **Montage** : Rainer Werner Fassbinder. **Assistance montage** : Thea Eymèsz. **Son** : Gottfried Hüngsberg. **Musique** : Peer Raben. **Société de production** : Antiteater-X-Film GmbH (Feldkirchen). **Producteur** : Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. **Producteur pour la télévision** : Peer Raben (Wilhelm Rabenbauer). **Régisseur de plateau** : Christian Hohoff. **Longueur / Durée** : 2496 m, 91 min. **Format** : 35 mm. **Image, son** : noir et blanc. **Evaluation de la FSK** : 20.04.1970, 42216, à partir de 18 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 04.04.1970, Vienne, Viennale ; 31.05.1970, Hof, Festival du Film.

Distribution : **Hanna Schygulla** : Joanna. **Margarethe von Trotta** : Margarethe. **Harry Baer** : Franz. **Günther Kaufmann** : Günther. **Carla Aulaulu** : Carla. **Ingrid Caven** : Magdalena Fuller. **Jan George** : le policier. **Marian Seidowsky** : Marian. **Yaak Karsunke** : le commissaire. **Micha Cochina** : Joe . **Hannes Gromball** : le patron du supermarché. **Lilith Ungerer** : jeune femme dans le premier café. **Katrin Schaake** : patronne du second café. **Liselotte Eder** : la mère. **Rainer Werner Fassbinder** : l'acheteur de porno. **David Morgan** : catcheur. **Thomas Schieder** : Tommy. **Kurt Raab** : client du café. Avec **Irm Hermann**, **Peter Moland**, **Doris Mattes**.

Einer von uns beiden - Wolfgang Petersen - 1974

Résumé : Berlin. Bernd Ziegenhals fait une pause dans ses études et tente sans succès de faire publier ses manuscrits. Un ami lui propose de rédiger un devoir pour lui en échange d'argent et lui donne des documents sur lesquels travailler. Parmi eux, Ziegenhals découvre la preuve que Rüdiger Kolczyk, le célèbre professeur de sociologie, a plagié sa thèse. Il entreprend donc de lui soutirer de l'argent en le menaçant de tout révéler. Il obtient une pension régulière et déménage de son appartement miteux du centre de Berlin vers les villas de Grunewald. Mais Kolczyk tente de renverser la situation et la tension entre les deux hommes monte. Kolczyk voit d'un très mauvais œil la relation naissante entre Ziegenhals et sa fille Ginny. Apprenant qu'il souffre d'un cancer en phase terminale, il attire Ziegenhals en haut d'un immeuble et s'en jette, le laissant être accusé de sa mort. Ziegenhals est condamné.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Un de nous deux. **Réalisation** : Wolfgang Petersen. **Assistance de réalisation** : Gaby Werth. **Script** : Marie-Antoinette Borgel. **Scénario** : Manfred Purzer. **D'après** : Horst Otto Bosetzky. **Directeur de la photographie** : Charly Steinberger, **assisté de** : Bernd Elstner. **Photographe de plateau** : Leo Weisse. **Accessoires** : Harry Freude, Dieter Mischke. **Maquillage** : Ursula Campbell, Evelyn Döhring. **Costumes** : Irmgard Daecke. **Habillage** : Gisela Zeumer. **Montage** : Traude Krappl. **Assistance montage** : Ingrid Schneider. **Son** : Peter Beil. **Mixage** : Hans-Joachim Richter. **Musique** : Klaus Doldinger. **Société de production** : Roxy Film GmbH & Co. KG (Munich), KG Divina-Film GmbH & Co. (Munich). **Producteur** : Luggi Waldleitner, Ilse Kubaschewski. **Producteur pour la télévision** : Günter Eulau. **Régisseur de plateau** : Peter Zeumer.

Assistance de production : Franz Achter. **Période de tournage** : 10.1973-11.1973, Berlin, Sylt. **Premier distributeur** : Gloria-Film Produktions- und Vertriebs GmbH & Co. KG (Munich). textbfLongueur / Durée : 2877 m, 105 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Eastmancolor. **Evaluation de la FSK** : 29.01.1974, 46288, à partir de 16 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 22.02.1974, Berlin, Gloria-Palast. **Première diffusion télévisée** : 12.02.1982, ZDF.

Distribution : **Klaus Schwarzkopf** : le professeur Rüdiger Kolczyk. **Jürgen Prochnow** : Bernd Ziegenhals. **Elke Sommer** : Mietzi. **Ulla Jacobsson** : Reinhild Kolczyk. **Kristina Nel** : Ginny Kolczyk. **Anita Kupsch** : la secrétaire Beate Blau. **Walter Gross** : papi Melzer. **Fritz Tillmann** : le docteur Sievers. **Berta Drews** : la mère Braats. **Claus Theo Gärtner** : Kalle Prötzel. **Gunther Beth** : Krohnert. **Otto Sander** : Ruhlsdorff. **Peter Schiff** : Rannow. **Wolf Roth** : Hohenberg. **Ortrud Beginnen** : Babsy. **Tilo Prückner** : Drögnitz.

Der amerikanische Freund - Wim Wenders - 1977

Résumé : Jonathan Zimmermann est encadreur à Hambourg, et souffre d'une maladie incurable. Il reçoit la visite du Français Minot, qui le convainc de commettre un meurtre pour lui sur la personne d'un mafieux en échange d'une grosse somme d'argent qui pourrait mettre sa famille à l'abri. Il lui donne ensuite un second meurtre à commettre dans le Trans-Europa-Express. Là, Zimmermann rencontre Tom Ripley, l'Américain qui avait mis Minot en contact avec lui. Mais Minot avertit bientôt Zimmermann que le gang auquel ils se sont attaqués croit qu'il tire les ficelles. Ripley et lui parviennent à leur échapper, et la femme de Zimmermann, Marianne, est contrainte d'aider à se débarrasser des corps. Ils abandonnent Ripley sur une plage de la Mer du Nord, et semblent échapper à la spirale de crime, mais Zimmermann meurt peu après au volant de la voiture.

Fiche technique : **Traduction littérale** : L'ami américain. **Réalisation** : Wim Wenders, **assisté de** : Fritz Müller-Scherz, Emmanuel Clot (Paris), Serge Brodskis (Paris). **Script** : Gretl Zeilinger. **Scénario** : Wim Wenders. **D'après** : Patricia Highsmith, *Ripley's Game*. **Directeur de la photographie** : Robby Müller, **assisté de** : Martin Schäfer, Jacques Steyn, Edward Lachman (New York). **Effets spéciaux** : Theodor Nischwitz. **Photographe de plateau** : Jacques Steyn, Edward Lachman (New York), Martin Schäfer. **Lumière** : Hans Dreher, Andreas Willim, Wolfgang Dell, Tassilo Peik, Hans Otto Herbst, Ekkehard Heinrich, Jean-Claude Lebras (Paris), Robert Morsch (Paris), Johan Holm (New York), Hans Volkmann (Atelier), Ernst Harinko (Atelier), Viktor Sauermann (Atelier). **Directeur artistique** : Heidi Lüdi, Toni Lüdi. **Décor** : Hans Dreher, Andreas Willim, Wolfgang Dell, Tassilo Peik, Hans Otto Herbst, Ekkehard Heinrich, Jean-Claude Lebras (Paris), Robert Morsch (Paris), Johan Holm (New York), Hans Volkmann (Atelier), Ernst Harinko (Atelier), Luigi De Luca, Peter Braun, Viktor Sauermann (Atelier), Eckehard Voggenreiter, Bernhard Frey (Munich), Hans Sörgel (Atelier), Georg Feder (Atelier). **Titre** : Sickerts. **Maquillage** : Hannelore Uhrmacher, Evelyn Döhring (Munich). **Costumes** : Isolde Nist. **Habillage** : Renate Zimmermann. **Montage** : Peter Przygodda, **assisté de** : Barbara von Weitershausen, Gisela Bock. **Son** : Martin Müller, Peter Kaiser, **assistés de** : Jens-Uwe Laddey, Jochen Bärwald, Maryte Kavaliauskas (New York). **Mixage** : Max Galinsky, Milan Bor. **Cascades** : Klaus Schichan. **Musique** : Jürgen Knieper. **Société de production** : Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin), Wim Wenders Produktion (Munich), Les Films du Losange S.a.r.l., Paris, Westdeutscher Rundfunk (WDR, Cologne). **Producteur** : Wim Wenders, Renée Gundelach (producteur exécutif). **Rédaction** : Joachim von Mengershausen. **Producteur pour la télévision** : Margaret

Ménégoz (Paris). **Directeur de production** : Michael Wiedemann, Pierre Cottrell (Paris et New York). **Régisseur de plateau** : Pat Kirck (New York), Harald Kügler, Heinz Badewitz, Philippe Schwartz (Paris). **Assistance de production** : Harald Vogel. **Comptabilité** : Anne Povel, Claude Bertonazzi (Paris). **Période de tournage** : 18.10.1976-11.03.1977, Hambourg, Mer du Nord, Munich, Paris, New York. **Premier distributeur** : Filmverlag der Autoren GmbH & Co. Vertriebs KG (Munich). **Longueur / Durée** : 3436 m, 126 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Eastmancolor. **Evaluation de la FSK** : 07.06.1977, 49174, à partir de 16 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 26.05.1977, Festival de Cannes, 24.06.1977, Berlin, Kurbel. **Première diffusion télévisée** : 17.08.1980, ARD.

Distribution : **Bruno Ganz** : Jonathan Zimmermann. **Dennis Hopper** : Tom Ripley. **Lisa Kreuzer** : Marianne Zimmermann. **Gérard Blain** : Raoul Minot. **Andreas Dedecke** : Daniel. **David Blue** : Allan Winter. **Stefan Lennert** : le commissaire-priseur. **Rudolf Schündler** : Gantner. **Nicholas Ray** : Derwatt. **Samuel Fuller** : l'américain. **Peter Lilienthal** : Marcangelo. **Daniel Schmid** : Igraham. **Sandy Whitelaw** : le médecin à Paris. **Jean Eustache** : l'homme amical. **Lou Castel** : Rodolphe. **Gerty Molzen** : la dame âgée. **Heinz Joachim Klein** : le docteur Gabriel. **Rosemarie Heinikel** : Mona. **Heinrich Marmann** : l'homme dans le train. **Satya de la Manitou** : Angie. **Axel Schiessler** : Lippo. **Adolph Hansen** : le contrôleur.

Theo gegen den Rest der Welt - Peter F. Bringmann - 1980

Résumé : Theo, conducteur de poids lourd, se fait voler son véhicule et son chargement sur une aire d'autoroute. Il réquisitionne la voiture d'une étudiante, Ines, mais ne parvient pas à stopper le camion. Il appelle son ami et associé Enno à son aide. Ils sont eux-mêmes poursuivis par un homme qui leur avait fait crédit (le « Requin du crédit », comme le générique l'appelle) et qu'ils n'ont pas remboursé. Alors qu'ils raccompagnent Ines chez ses parents, en Suisse, elle leur avoue qu'elle vient de rater un examen important et continue à chercher le camion avec eux. La piste les amène en Italie, à Milan d'abord, à Gênes, puis à Naples, où ils ratent finalement le camion. Alors qu'ils vont être rattrapés par le Requin, ils s'échappent en bateau.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Theo contre le reste du monde. **Réalisation** : Peter F. Bringmann. **Assistance de réalisation** : Barbara Riek. **Scénario** : Matthias Seelig. **Directeur de la photographie** : Helge Weindler. **Assistance du directeur de la photographie** : Diethard Prengel, Heiner Stadler. **Décor** : Götz Heymann. **Maquillage** : Evelyn Döhring. **Costumes** : Gerlind Gies. **Montage** : Annette Dorn. **Son** : Jan van der Eerden. **Musique** : Lothar Meid. **Société de production** : Tura-Film- und Fernsehproduktion GmbH (Munich), Popular-Film GmbH (Stuttgart), Trio-Film GmbH (Duisburg), Westdeutscher Rundfunk (WDR, Cologne). **Producteur exécutif** : Michael Wiedemann. **Co-producteur** : Helga Kadenbach, Hans Eckelkamp. **Rédaction** : Alexander Wiesemann. **Directeur de production** : Alena Rimbach. **Régisseur de plateau** : Rainer Wemcken, Wolfgang Deschler, Christoph Kühn, David Pash, Franco Galizi, Jacqueline Louis. **Période de tournage** : 30.07.1979-05.10.1979, Ruhr, Liège et environs, Lorraine, St. Isidus (Suisse), Milan, Gênes, Naples. **Premier distributeur** : Filmverlag der Autoren GmbH & Co. Vertriebs KG (Munich). **Subventions** : Filmförderungsanstalt (Berlin). **Longueur / Durée** : 2888 m, 105 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Eastmancolor. **Evaluation de la FSK** : 24.07.1980, 51696, à partir de 12 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion télévisée** : 18.01.1987, ARD.

Distribution : **Marius Müller-Westernhagen** : Theo Gromberg. **Guido Gagliardi** : Enno Goldini. **Claudia Demarmels** : Ines Röggeli. **Peter Berling** : Maurice Moreau – « Doppel-Dieter ». **Carlheinz Heitmann** : l'homme du Crédit. **Horst Bergmann** : le père campeur. **Ursula Strätz** : la mère campeuse. **Anette Woll** : la fille campeuse. **Trudi Roth** : la mère Röggeli. **Inigo Gallo** : le père Röggeli. **Elmar Brunner** : Rüdiger. **Oskar Hoby** : oncle Robert. **Udo Weinberger** : Helmut. **Axel Schiessler** : Siggi. **Marquard Bohm** : le pilote. Avec **Fred Unger**.

Die Jäger / Deadly Game - Karoly Makk - 1982

Résumé : Daniela tire sur son mari pendant une partie de chasse mais est acquittée sur le témoignage de Boris, qui présent l'acte comme un accident. Quelques années plus tard, elle revient avec son nouveau mari, Stephan, également chasseur, dans la résidence de chasse où elle séjournait autrefois. Boris, son ancien amant, a toujours des sentiments pour elle et fait pression pour qu'elle lui revienne. Elle passe la nuit avec lui mais raconte ensuite son histoire à son mari. Boris la menace de revenir sur le témoignage qui l'avait innocentée. Stephan, lui, est en discussion avec son avocat qui lui explique qu'en cas de décès de Daniela, il n'hérite pas de sa fortune. Finalement, pendant le banquet célébrant la fin de la chasse, Daniela tire sur Boris et le tue. Prévenu, Stephan téléphone d'abord à un de ses amis diplomates.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Les chasseurs / Jeu mortel (jeu de mot avec le terme anglais « game » qui veut dire à la fois jeu et gibier). **Réalisation** : Károly Makk. **Scénario** : Károly Makk, Lothar H. Krischer, Dieter Geissler. **Directeur de la photographie** : Lothar Elias Stickelbrucks, Attila Szabo. **Prise de vue** : Gernot Köhler. **Décor** : Sybille Hahn. **Montage** : Karl Aulitzky. **Musique** : Roland Baumgartner. **Société de production** : Dieter Geissler Filmproduktion GmbH (Munich), Terra-Filmkunst GmbH (Munich), Popular-Film GmbH (Stuttgart). **Producteur** : Lothar H. Krischer. **Producteur exécutif** : Dieter Geissler. **Producteur associé** : Hans H. Kaden. **Directeur de production** : Konstantin Thœren. **Longueur / Durée** : 2387 m, 87 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : couleurs. **Evaluation de la FSK** : 15.07.1982, 53245, à partir de 12 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 03.09.1982, Munich, Film-Casino.

Distribution : **Helmut Berger** : Boris. **Mel Ferrer** : Stephan Mathiesen. **Barbara Sukowa** : Daniela Mathiesen. **Karin Baal** : Anna. **Jozef Króner** : Marek. **Gisela Hahn** : Angela. **Volker Eckstein** : le docteur Bertram.

Der gläserne Himmel - Nina Grosse - 1987

Résumé : Julien vit dans un appartement parisien avec sa compagne, Irene, et sa mère, qui ne sortent pas. Alors qu'un tueur en série étrangle des jeunes filles avant de les dépouiller, il rêve du meurtre d'une femme en noir. Dans le métro, sur le chemin de son travail, il aperçoit la femme vue en rêve et la poursuit. L'ayant perdue, il fait la connaissance de Bichette et Kiki, deux prostituées. Il les revoit et s'en rapproche, faisant également la connaissance d'une petite communauté vivant dans les passages de Paris. Il se méfie de Cortez, l'ami de Bichette. Un jour, Bichette étant partie sans lui, il se rend à son appartement et assiste à son meurtre par Cortez, sans intervenir. Il rentre ensuite chez lui.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le ciel de verre. **Réalisation** : Nina Grosse. **Assistance de réalisation** : Harald Göckeritz. **Scénario** : Nina Grosse. **D'après** : Julio Cortazar, *El otro cielo*. **Traduction** : Chantal Pernecker. **Directeur de la photographie** : Hans-Günther Bücking. **Assistance du directeur de la photographie** Siegmar Brüggenthies. **Photographe de plateau** : Huma Rosenfalski. **Décor** : Rainer Schaper. **Chef constructeur** : Hans Clausing, Klaus Wrede. **Accessoires** : Louis Vercraene, Anamarie Michnevich. **Titre** : Karl Kresling. **Maquillage** : Traute Koller. **Costumes** : Regine Gothe. **Montage** : Patricia Rommel. **Assistance montage** : Dirk Schäfer. **Son** : Holger Gimpel. **Assistance son** : Günter Hahn. **Bruitage** : Michael Bootz. **Mixage** : Rainer Carben. **Musique** : Flora St. Loup. **Société de production** : Avista Film Herbert Rimbach (Munich), Peter Voiss Filmproduktion GmbH (Munich), Nina Grosse (Munich), Bayerischer Rundfunk (BR, Munich). **Producteur** : Herbert Rimbach, Alena Rimbach. **Co-producteur** : Peter Voiss, Nina Grosse. **Rédaction** : Axel von Hahn. **Directeur de production** : Alena Rimbach. **Régisseur de plateau** : Daniel Delume, Jörg Grossmann, Daniela Bürgin, Christophe Droin. **Comptabilité** : Uli Adomat. **Premier distributeur** : Impulsfilm Hans-Joachim Flebbe & Co. (Hanovre). **Subventions** : Berliner Filmförderung (Berlin), Bayerische Filmförderung (Munich), Filmförderungsanstalt (FFA, Berlin, 100.000,– DM), Kuratorium Junger Deutscher Film (Wiesbaden, 150.000,– DM). **Longueur / Durée** : 2373 m, 87 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Farbe, Ton. **Evaluation de la FSK** : 18.01.1988, 59149, à partir de 12 ans, aussi jours fériés. **Première diffusion** : 10.1987, Hof, Internationale Filmtage. **Première diffusion télévisée** : 10.01.1991, Bayern 3.

Distribution : **Helmut Berger** : Julien. **Sylvie Orcier** : Bichette. **Agnes Fink** : la mère. **Maria Hartmann** : Irene. **Tobias Engel** : Cortez. **Flora St. Loup** : Kiki. **Klaus Mikoleit** : Antoine. **Jean François Derec** : Leduc. **Circe** : le propriétaire de l'hôtel. **Jodie Pavlis** : la femme noire. **Kathryn Walton Ward** : la serveuse. **Noël Vergo** : le vendeur de tortues.

Zahn um Zahn - Hajo Gies - 1987

Résumé : A Duisbourg, un ancien camarade de classe du commissaire Schimanski, Krüger est assassiné, ainsi que sa famille. Schimanski fait un esclandre chez Grassmann, le propriétaire d'immeubles à rénover qui a licencié la victime quelques jours auparavant pour détournement de fonds. Il est ensuite suspendu, mais continue à enquêter de son côté. Il réalise qu'Ulli, une journaliste, est également sur une piste. Tous deux s'envolent séparément vers Marseille, puis s'y retrouvent, pour mener l'enquête. Ils sont sur la piste d'un certain Delattre, en contact avec Krüger, et veulent lui rendre visite dans sa villa, mais sont capturés et laissés sans connaissance dans une grange en flammes, dont ils parviennent à s'échapper. Entendu par la police de Marseille pour une bagarre, Schimanski apprend que Delattre est le chef d'un gang d'anciens membres de la Légion étrangère. A nouveau dans la villa, ils trouvent la preuve que Delattre connaissait le père de Krüger et que l'entreprise de Grassmann était vendue à Delattre et devait être fermée. Krüger possédait cette information et avait été tué pour que le secret ne soit pas révélé. Le gardien, Hacker, se révèle être le tueur qui a agit sur l'ordre de Delattre. Ulli et Schimanski le ramènent à Duisbourg, où il est tué d'une balle dans la tête. Ulli dit avoir une interview avec Delattre et se rend chez lui, suivie par Schimanski. La porte est piégée et explose, tuant Ulli. Dans la maison, Schimanski trouve une photo qui atteste que Grassmann et Delattre sont la même personne, se rend furieux chez Grassmann, le menace avec son arme, mais Grassmann est tué d'une balle dans la tête tirée par quelqu'un d'autre. C'est le père de Krüger, que Schimanski ne dénonce pas.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Dent pour dent. **Réalisation** : Hajo Gies. **Assistance de réalisation** : Jan Fantl, Elke Vogt, Walter Brun, Hugo Schäfer. **Scénario** : Horst Vocks, Thomas Wittenburg, avec la participation de Hajo Gies et Hartmut Grund. **Directeur de la photographie** : Jürgen Jürges. **Assistance du directeur de la photographie** : Anton Klima, Martin Kukula. **Photographe de plateau** : Gabriele Kracht. **Lumière** : Raimund Kaiser, Vlastimil Vonavka, Harald Kerl, Ludwig Sauermann, Werner Ritt, Erich Lechner. **Eclairage** : Joachim Langhans. **Décor** : Winfried Hennig, assisté de Sheridan Williams. **Chef constructeur** : Michael Schrader, Magnus Krüger. **Accessoires** : Rolf Taute, Michael Assinger, Axel Götz. Bühne : Raimund Kaiser, Vlastimil Vonavka, Harald Kerl, Ludwig Sauermann, Werner Ritt, Erich Lechner. **Maquillage** : Peter Müller, Noni Kuzmin. **Costumes** : Rosemarie Hettmann. **Habillage** : Angela Alcala-Toca, Krista Goldner, Nicole Tiramari. **Montage** : Margot von Schlieffen. **Assistance montage** : Nina Viereck, Gaby Seyfried. **Son** : Karsten Ullrich. **Assistance son** : Alfons Kagermeier. **Mixage** : Christian Schubert. **Effets spéciaux** : Heinz Ludwig, Peter Lange. **Coordination cascades** : Gerd Grzesczak. **Cascades** : Hans Seck, Antonella Mantica. **Musique** : Klaus Lage. **Société de production** : Bavaria Atelier GmbH (Munich-Geiselgasteig), Neue Constantin Film Produktion GmbH (Munich), Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Cologne). **Producteur** : Helmut Krapp (producteur exécutif), Hartmut Grund. **Co-producteur** : Bernd Eichinger (Co-producteur exécutif). **Rédaction** : Heidi Steinhaus (Westdeutscher Rundfunk). **Producteur pour la télévision** : Friedhelm Schatz. **Directeur de production** : Susi Dölfes, Ernst von Theumer Jr., Alexander Riosanu. **Régisseur de plateau** : Jan Hinter, Horst Hoffmann, Hannes Müller, Stefan Cantz, Jacob Clausen, Roc Siffredi, Pierre Colombier. **Période de tournage** : 20.05.1985-28.06.1985, Duisburg et environs, Marseille. **Premier distributeur** : Neue Constantin Film GmbH & Co. Verleih KG (Munich). **Subventions** : Bayerische Filmförderung (Munich), Filmförderungsanstalt (FFA, Berlin). **Longueur / Durée** : 93 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,66. **Image, son** : Eastmancolor. **Première Diffusion télévisée** : 27.12.1987, ARD.

Distribution : **Götz George** : le commissaire Horst Schimanski. **Renan Demirkan** : Ulli. **Rufus** : Hacker. **Eberhard Feik** : le commissaire Christian Thanner. **Charles Brauer** : Grassmann. **Herbert Steinmetz** : Krüger. **Louis-Marie Taillefer** : Bonano. **Julien Maurel** : Jean-Pierre. **Ulrich Matschoss** : le chef de département Königsberg. **Martin Lüttge** : Wilkens. **David Gabison** : Corti. **Claude Carliez** : Jules. **Erich Bar** : Manni. **Bilal Inci** : le barman. Avec **Helga Piur**.

Die Katze - Dominik Graf - 1988

Résumé : Düsseldorf. Probek, un criminel recherché, entretient une relation avec Jutta, la femme du directeur de banque Ehser. Depuis sa chambre d'hôtel, Probek pilote une attaque sur cette banque. Dépêché sur place, le commissaire Voss se rend compte que les assaillants ont un complice et identifie Probek. Pendant ce temps, la rançon demandée pour les otages est amenée et Jutta doit aller la chercher. Mais son mari a appris l'existence de sa relation avec Probek et menace de tout révéler. Elle presse alors Probek de tuer Ehser, mais Probek rate son coup et est mortellement blessé par la police. La dernière scène montre Ehser et Jutta sur une plage, l'argent du casse dans le coffre de leur voiture ; Ehser veut que Jutta continue à être sa femme, menaçant de tout raconter à la police.

Fiche technique : **Traduction littérale** : Le chat. **Réalisation** : Dominik Graf. **Assistance de réalisation** : Stefaan Schieder, Stefan Diepenbrock, Michael Scheingraber. **Script** : Christiane Deledda. **Scénario** : Christoph Fromm, Uwe Erichsen. **D'après** : Uwe Erichsen, *Das Leben einer Katze*. **Directeur de la photographie** : Martin

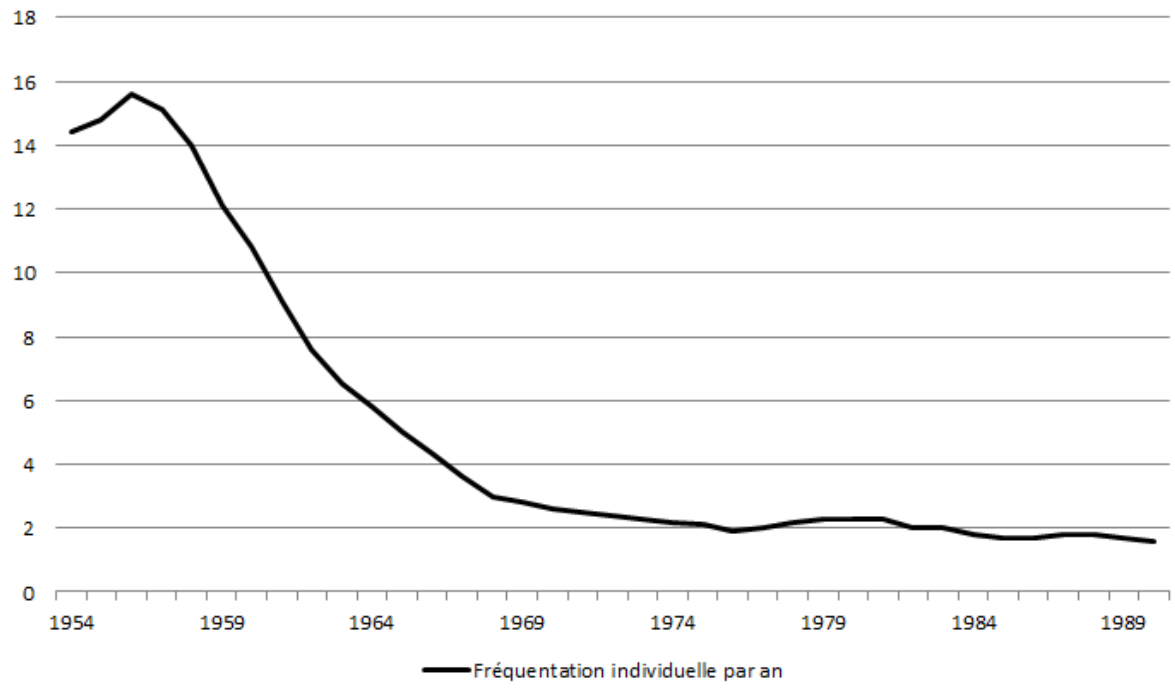
Schäfer. **Assistance du directeur de la photographie** : Kristian Gripenberg, Reinhold Vorschneider. **Seconde caméra** : Thomas Merker, Jörg Schulz, Rainer Kosseda, Kay Gauditz, Jörg M. Kunsdorff. **Photographe de plateau** : Klaus Primke. **Lumière** : Franz Hujber, Franz Lanthaler. **Eclairage** : Alexander Nolte. **Décor** : Matthias Kammermeier. **Chef constructeur** : Roger Katholing, Matthias Schmalzl. Storyboard : Jimmy Steppanoff. **Peintre** : Friedrich Thaler. **Accessoires** : Christian Klein, Steffi Kammermeier, Jens Gehre. **Scène** : Freddie Leitenstorfer, Stefan Richter, Michael Schrader, Jérôme Latour, Harald Rüdiger. **Maquillage** : Peter Müller, Noni Kuzmin. **Costumes** : Susanne Wemcken. **Habillage** : Barbara Treu, Kerstin Bœkhoff, Wilhelmina Hœmderken. **Montage** : Christel Suckow. **Assistance montage** : Hanna Herber, Daniela Beauvais, Angela Picker. **Montage son** : Norbert Herzner, **assisté par** Evelyn Lucas. **Bruitage** : Traude Künzl-Krappl, **assistée de** Rita Burzan. **Son** : Günther Stadelmann. **Assistance son** : Rainer Plabst. **Mixage** : Milan Bor. **Effets spéciaux** : Heinz Ludwig, Helmut Klee, Karl Nefzer (armes), Helmut Blasius (armes). **Coordination cascades** : François Doge. **Musique** : Andreas Kœbner, Eric Burdon (chanson-titre « Good Times »). **Société de production** : Bavaria Film GmbH (Munich-Geiselgasteig), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mayence). **Producteur** : Georg Feil, Günter Rohrbach (producteur exécutif). **Rédaction** : Martin Büttner. **Producteur pour la télévision** : Dieter Minx. **Directeur de production** : Rainer Wemcken. **Régisseur de plateau** : Jürgen Bieske-Feddern, Claus Meding, Bernd Huckenbeck (Düsseldorf), Lisa Liebsch (Munich). **Coordination de la production** : Klaus Keil. **Post-production** : Friedrich Renhart (coordination). **Comptabilité** : Friederike Eder-Thomas. **Période de tournage** : 05.06.1987-28.08.1987, Düsseldorf, Munich (Bavaria-Atelier Munich-Geiselgasteig), 60 jours de tournage. **Premier distributeur** : Neue Constantin Film GmbH & Co. Verleih KG (Munich). **Longueur / Durée** : 2942 m, 118 min. **Format** : 35 mm, 1 :1,85. **Image, son** : Eastmancolor, Dolby Stereo. **Evaluation de la FSK** : 11.01.1988, 59047, à partir de 16 ans, hors jours fériés. **Première diffusion** : 21.01.1988. **Première diffusion télévisée** : 06.01.1991, ZDF.

Distribution : **Götz George** : Probek. **Gudrun Landgrebe** : Jutta Ehser. **Joachim Kemmer** : le commissaire Voss. **Heinz Hœnig** : Bruno Junghein. **Ralf Richter** : Jochen Britz. **Ulrich Gebauer** : le responsable d'agence Ehser. **Sabine Kaack** : Irma. **Iris Disse** : Gudrun. **Erich Will** : Feldhaus. **Heinrich Schafmeister** : Otten. **Uli Krohm** : l'agent Kramer. **Claus-Dieter Reents** : Rücker. **Bernd Hoffmann** : Mattusch. **Walter Gontermann** : Kern. **Josef Millo** : groom. **Gabriele Ausböck**, **Helmut Holzner** : employés de banque. **Klaus Maas** : Klaus. **Ernst Petry** : Ernst. **Erika Skrotzki** : Elke.

Données et statistiques

Les figures suivantes ont été réalisées avec des données extraites des *Statistische Jahrbücher*, rapports statistiques annuels de la République férédale d'Allemagne, et à partir des données collectées dans le corpus de films criminels.

FIGURE 10.1 – Fréquentation individuelle des salles de cinéma entre 1954 et 1990



Les données du corpus pourraient être exploitées davantage. En effet, le travail de programmation et de codage nécessaire dépassait le temps imparti et les compétences, et certaines dimensions n'ont pas été prises en compte malgré leur grand intérêt. Une distinction entre les hommes et les femmes parmi les individus recensés, par exemple, n'a pas été faite : elle aurait permis d'appréhender la part de femmes dans la production et son évolution sur la période. De même, il aurait été intéressant d'avoir les informations complètes sur l'ensemble des individus, notamment les dates de naissance et de premier film, pour avoir un âge moyen au premier film pour l'ensemble des équipes. Évidemment, il aurait été très intéressant de comparer ces données sur le champ criminel à l'ensemble de la production cinématographique ouest-allemande sur la période, pour savoir si le genre criminel était un genre à part dans la production.

Les cartes réalisées avec Philcarto pèchent sur plusieurs points : par manque de maîtrise du logiciel, les légendes ne s'affichent qu'assez mal et certaines données n'apparaissent pas — voir par exemple le nombre total de places de cinéma en Bade-Wurtemberg. Cependant, elles permettent d'appréhender la géographie du cinéma allemand et notamment de distinguer les régions où le cinéma a plus de poids dans la société. De telles cartes pourraient être réalisées avec les sociétés de production, les lieux de naissance des individus ou encore les villes représentées dans les films criminels.

FIGURE 10.2 – Durée moyenne des films criminels par an entre 1948 et 1988

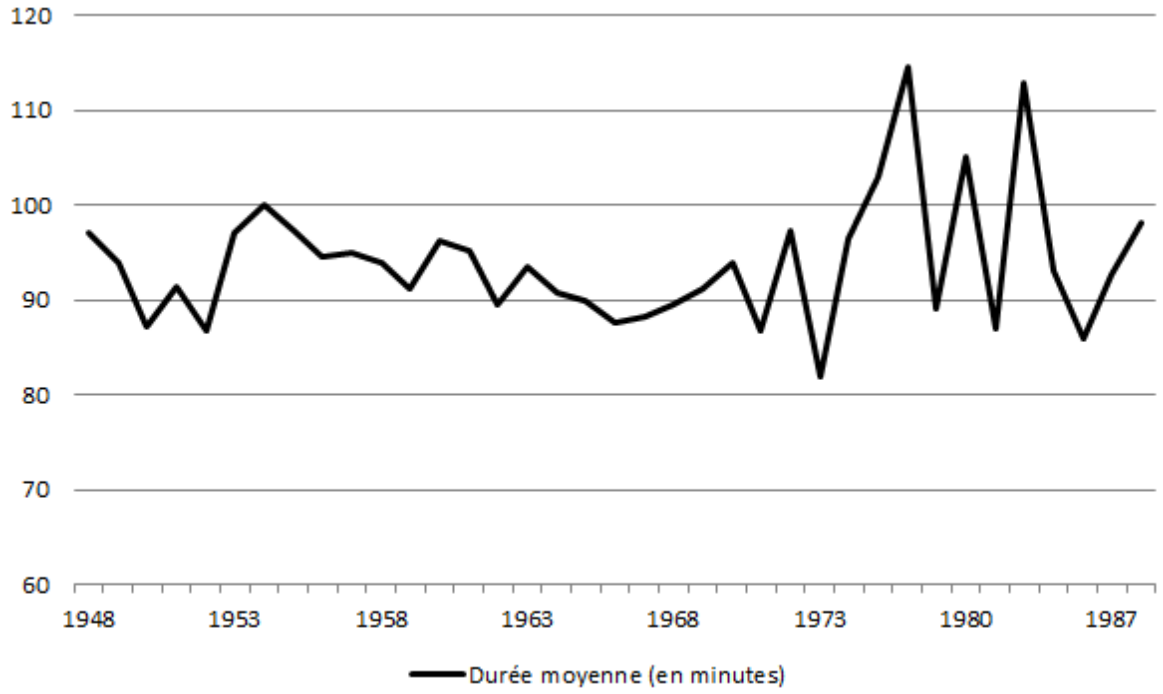


FIGURE 10.3 – Moyenne de l'âge minimal requis pour voir les films criminels du corpus par an

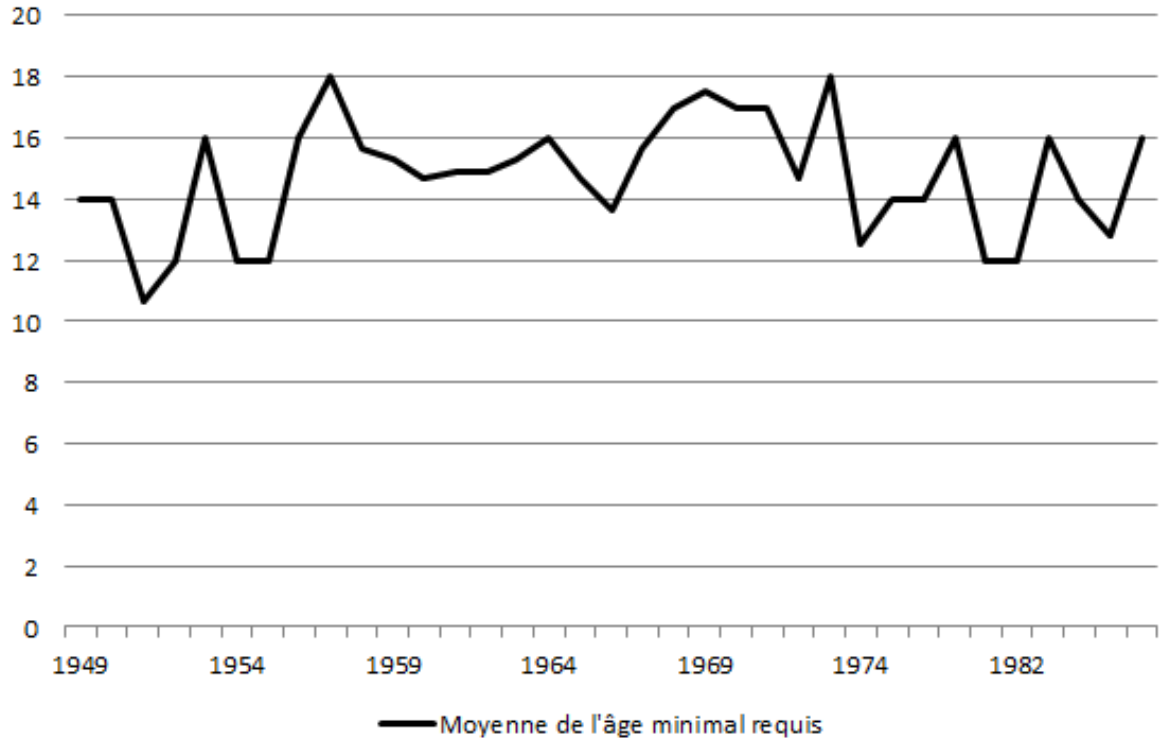


FIGURE 10.4 – Nombre de places de cinéma en 1950 : total et pour mille habitants

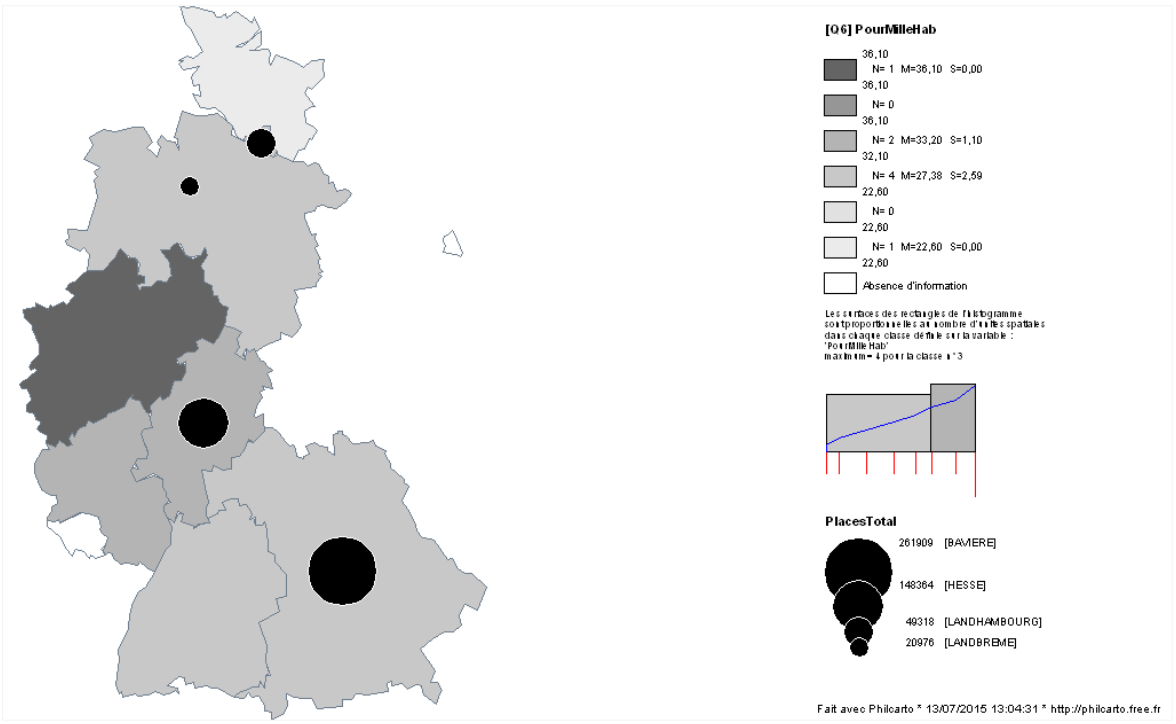


FIGURE 10.5 – Nombre de places de cinéma en 1960 : total et pour mille habitants

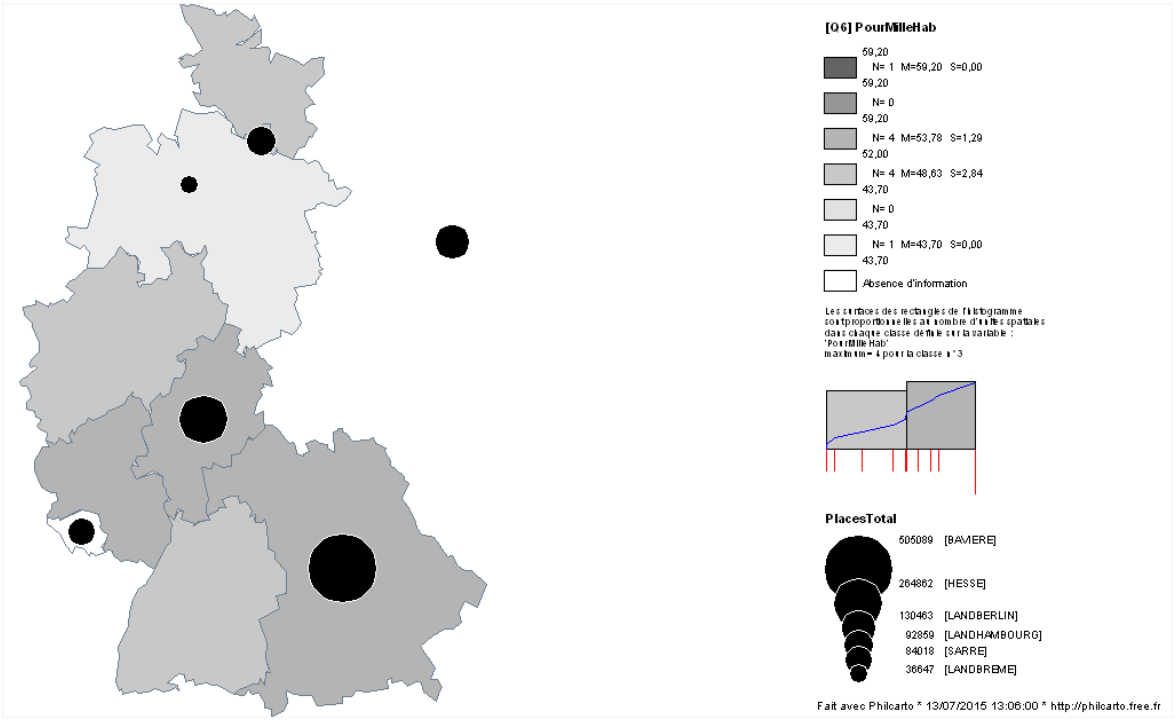


FIGURE 10.6 – Nombre de places de cinéma en 1970 : total et pour mille habitants

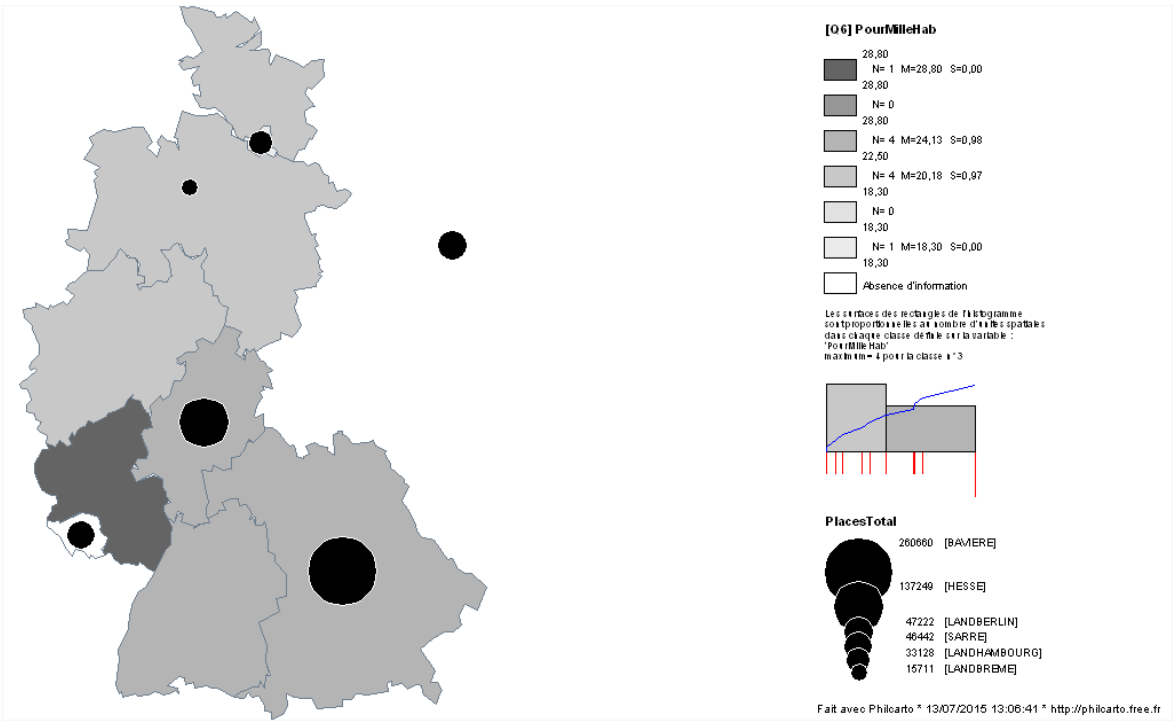
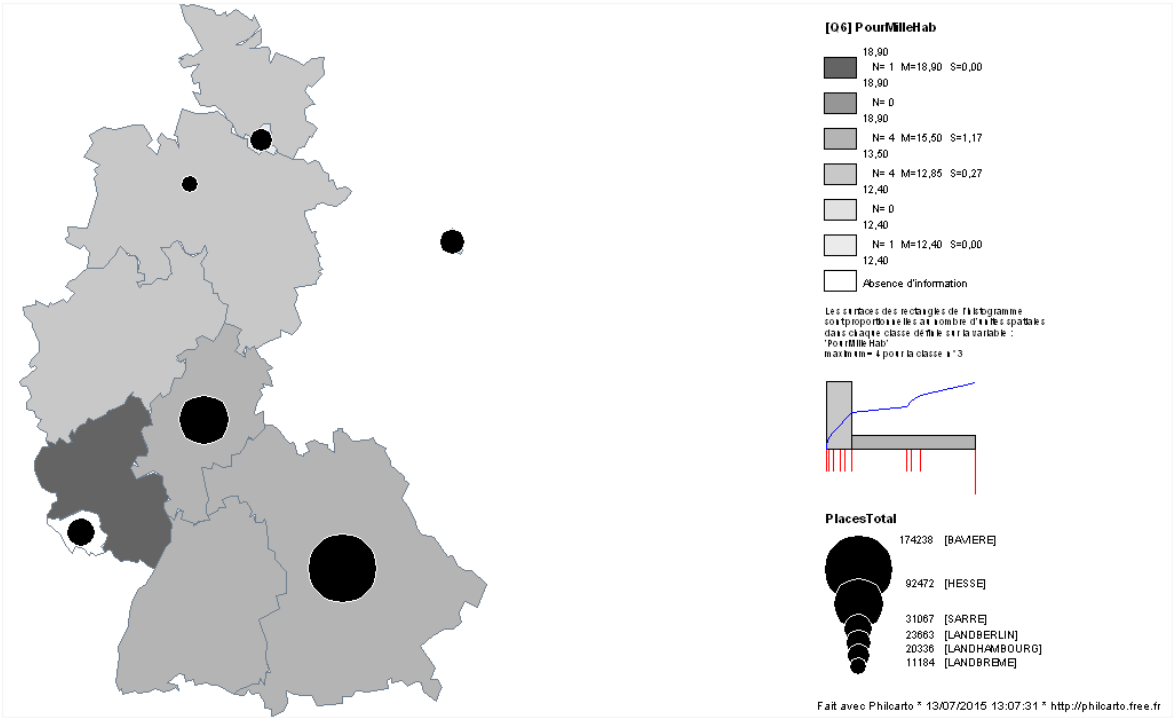


FIGURE 10.7 – Nombre de places de cinéma en 1980 : total et pour mille habitants



Liste des films criminels recensés

Remarque : les dates marquées d'une étoile ne sont pas certaines.

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Blockierte Signale	16.09.1949	Johannes Meyer
Bergkristall (Der Wildschutz von Tirol)	23.10.1949*	Harald Reinl
Mordprozess Dr. Jordan	05.01.1950	Erich Engels
Gesucht wird Majora	27.01.1950	Hermann Pfeiffer
Fünf unter Verdacht	03.03.1950	Kurt Hoffmann
Der Fall Rabanser	19.09.1950	Kurt Hoffmann
Epilog	29.09.1950	Helmut Käutner
Wer Fuhr den grauen Ford ?	12.10.1950	Otto Wernicke, Max Dieckhout
Das Geheimnis des Hohen Falken	12.01.1951	Christian Hallig
Der Verlorene	07.09.1951	Peter Lorre
Die Dame in Schwarz	23.11.1951	Erich Engels
Großstadtgeheimnis	12.04.1952	Leo de Laforgue
Die Spur führt nach Berlin	28.11.1952	Franz Cap
Am Brunnen vor dem Tore	18.12.1952	Hans Wolff
Das Dorf unterm Himmel	13.03.1953	Richard Häußler
Geständnis unter vier Augen	15.09.1954	André Michel
Gestatten, mein Name ist Cox	04.03.1955	Georg Jacoby
Banditen der Autobahn	01.09.1955	Geza von Cziffra
Gesperrte Wege	25.10.1955	Ignazio Iquino
Gift im Zoo	15.11.1955	Hans Müller
Alibi	30.12.1955	Alfred Weidenmann
Das Erbe vom Pruggerhof	13.01.1956	Hans H. König
Beichtgeheimnis	18.07.1956	Viktor Tourjansky
Die Halbstarken	27.09.1956	Georg Tressler
Das Herz von St. Pauli	17.12.1957	Eugen York

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Dr. Crippen lebt	20.02.1958	Erich Engels
Gefährdete Mädchen	06.03.1958	Wolfgang Glück
Der Greifer	20.03.1958	Eugen York
Gestehen Sie, Dr. Corda !	22.05.1958	Josef von Baky
Es geschah am hellichen Tag	04.07.1958	Ladislao Vajda
Grabenplatz 17	17.07.1958	Erich Engels
Heiße Ware (Interpol greift ein)	05.06.1959	Paul May
Bobby Dodd greift ein	23.07.1959	Geza von Cziffra
Unser Wunderland bei Nacht	14.08.1959	Jürgen Roland
Arzt ohne Gewissen	04.09.1959	Falk Harnack
Der Frosch mit der Maske	04.09.1959	Harald Reinl
Rosen für den Staatsanwalt	24.09.1959	Wolfgang Staudte
Am Tag, als der Regen kam	22.11.1959	Gerd Oswald
Der rote Kreis	02.03.1960	Jürgen Roland
Der Rächer	05.08.1960	Karl Anton
Die Bande des Schreckens	25.08.1960	Harald Reinl
Die 1000 Augen des Dr. Mabuse	14.09.1960	Fritz Lang
Das schwarze Schaf	19.12.1960	Helmut Ashley
Auf Engel schießt man nicht	23.12.1960	Rolf Thiele
Der Gauner und der liebe Gott	23.12.1960	Axel von Ambesser
Der letzte Zeuge	30.12.1960	Wolfgang Staudte
Der grüne Bogenschütze	03.02.1961	Jürgen Roland
Die toten Augen von London	28.03.1961	Alfred Vohrer
Das Geheimnis der gelben Narzissen	21.07.1961	Akos von Rathonyi
Der Fälscher von London	15.08.1961	Harald Reinl
Im Stahlnetz des Dr. Mabuse	13.10.1961	Harald Reinl
Die seltsame Gräfin	08.11.1961	Josef von Baky, Jürgen Roland
Eheinstitut Aurora	18.01.1962	Wolfgang Schleif
Das Geheimnis der schwarzen Koffer	23.02.1962	Werner Klinger
Das Rätsel der Roten Orchidee	01.03.1962	Helmut Ashley
Max, der Taschendieb	01.03.1962	Imo Moszkowicz
Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse	30.03.1962	Harald Reinl
Die Tür mit den sieben Schlössern	19.06.1962	Alfred Vohrer
Inshalla, Razzia am Bosporus	24.08.1962	Carl Möhner

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Das Testament des Dr. Mabuse	07.09.1962	Werner Klingler
Das Gasthaus an der Themse	28.09.1962	Alfred Vorher
Er kann's nicht lassen	19.10.1962	Axel von Ambesser
Sherlock Holmes und das Halsband des Todes	30.11.1962	Terence Fisher, Frank Winterstein
Der Mörder / Im Schatten einer Nacht	11.01.1963	Claude Autant-Lara
Der Fluch der gelben Schlange	22.02.1963	Franz-Joseph Gottlieb
Der Zinker	26.04.1963	Alfred Vohrer
Der schwarze Abt	05.07.1963	Franz-Josef Gottlieb
Das indische Tuch	13.09.1963	Alfred Vohrer
Scotland Yard jagt Dr. Mabuse	20.09.1963	Paul May
Das Geheimnis der schwarzen Witwe	22.11.1963	Franz-Joseph Gottlieb
Der Henker von London	22.11.1963	Edwin Zbonek
Piccadilly Null Uhr Zwölf	31.12.1963	Rudolf Zehetgruber
Zimmer 13	20.02.1964	Harald Reinl
Blutige Seide	14.03.1964	Mario Bava
Die Gruft mit dem Rätselschloss	30.04.1964	Franz-Joseph Gottlieb
Der Hexer	21.08.1964	Alfred Vohrer
Polizeirevier Davidswache	10.09.1964	Jürgen Roland
Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse	18.09.1964	Hugo Fregonese
Das siebente Opfer	27.11.1964	Franz-Josef Gottlieb
Das Verrätertor	18.12.1964	Freddy Francis
Geißel des Fleisches	1965*	Eddy Saller
Schüsse im 3.4 Takt	09.04.1965	Alfred Weidenmann
Neues vom Hexer	04.06.1965	Alfred Vohrer
Hotel der toten Gäste	23.06.1965	Eberhard Itzenplitz
Der unheimliche Mönch	17.12.1965	Harald Reinl
Der Fall X 701	01.01.1966	Bernard Knowles
Um null Uhr schnappt die Falle zu	04.03.1966	Harald Philipp
Kommissar X - Jagd auf Unbekannt	10.03.1966	Frank Kramer
Der Mörder mit dem Seidenschal	06.05.1966	Adrian Hoven
Im Nest der gelben Viper	13.05.1966	Wolfgang Schleif, Alfredo Medori
Der Bucklige von Soho	06.09.1966	Alfred Vorher

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Brille und Bombe : Bei uns liegen Sie richtig !	24.01.1967	Franz-Otto Krüger
Mord und Totschlag	19.04.1967	Volker Schlöndorff
Die blaue Hand	28.04.1967	Alfred Vorher
Der Mönch mit der Peitsche	11.08.1967	Alfred Vorher
Kurzer Prozeß	24.11.1967	Michael Kehlmann
48 Stunden bis Acapulco	30.11.1967	Klaus Lemke
Der Hund von Blackwood Castle	18.01.1968	Alfred Vorher
Ich spreng Euch alle in die Luft – Inspektor Blomfields Fall Nr. 1	16.04.1968	Rudolf Zehetgruber
Im Banne des Unheimlichen	26.04.1968	Alfred Vorher
Der Gorilla von Soho	27.09.1968	Alfred Vorher
Schamlos	03.10.1968	Eddy Saller
Der Mann mit dem Glasauge	21.02.1969	Alfred Vorher
Das Geheimnis der jungen Witwe	07.03.1969	Massimo Dallamano
Detektive	23.05.1969	Rudolf Thome
Liebe ist kälter als der Tod	26.06.1969	Rainer Werner Fassbinder
Das Gesicht im Dunkeln	04.07.1969	Richard Freda
Besessen - Das Loch in der Wand	15.08.1969	Pim de la Parra
Cardillac	28.08.1969	Edgar Reitz
Die Engel von St. Pauli	24.10.1969	Jürgen Roland
Die Herren mit der weißen Weste	12.02.1970	Wolfgang Staudte
Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe	19.02.1970*	Dario Argento
Immer bei Vollmond	13.03.1970	Rudolf Lubowski
Blonde Köder für den Mörder	20.03.1970	Harald Philipp
Götter der Pest	04.04.1970	Rainer Werner Fassbinder
Ein großer graublauer Vogel	01.06.1970*	Thomas Schamoni
Atemlos vor Liebe	17.07.1970	Dietrich Krausser
Mord im schwarzen Cadillac	13.08.1970	Alberto de Martino
Rote Sonne	01.09.1970	Rudolf Thome
Engel, die ihre Flügel verbrennen	18.09.1970	Zbynek Brynych
Ich schlafe mit meinem Mörder	22.12.1970	Wolfgang Becker
Der Teufel kam aus Akasava	05.03.1971	Jess Franco

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Die Tote aus der Themse	31.03.1971	Harald Philipp
Fluchtweg St. Pauli – Großalarm für die Davidswache	15.10.1971	Wolfgang Staudte
Das Auge des Bösen	1972*	F. L. Morris
Die Angst des Tochmanns beim Elfmeter	01.01.1972*	Wim Wenders
Das Geheimnis der grünen Stecknadel	09.03.1972	Massimo Dallamano
Fremde Stadt	03.06.1972	Rudolf Thome
Das Rätsel des silbernen Halbmonds	30.06.1972	Umberto Lenzi
Die Zärtlichkeit der Wölfe	29.06.1973	Ulli Lommel
Die Antwort kennt nur der Wind	20.01.1974	Alfred Vorher
Supermarkt	31.01.1974	Roland Klick
Einer von uns beiden	22.02.1974	Wolfgang Petersen
Der gestohlene Himmel	30.10.1974	Theo Maria Werner
Das ganz große Ding	1975*	René Clément
Auf Biegen oder Brechen	14.11.1975	Hartmut Bitomsky
Das Gesetz des Clans	24.03.1977	Eugen York
Der amerikanische Freund	26.05.1977	Wim Wenders
Die gläserne Zelle	06.04.1978	Hans W. Geissendörfer
Orgie des Todes	19.08.1978	Alberto Negri
Theo gegen den Rest der Welt	25.09.1980*	Peter F. Bringmann
Die Jäger / Deadly Game	03.09.1982	Karoly Makk
Die Schokoladen-Schnüffler	10.04.1986	Jiri Menzel
Die zwei Gesichter des Januar	17.04.1986*	Wolfgang Storch
Der kleine Staatsanwalt	07.05.1987*	Hark Bohm
Zweikampf	28.05.1987	Gert Steinheimer
Der Joker	31.07.1987	Peter Patzak
Der gläserne Himmel	01.10.1987*	Nina Grosse
Der Madonna-Mann	01.10.1987	Hans-Christoph Blumenberg
Der Fall Boran	28.10.1987	Daniel Zuta
Zahn um Zahn (Tatort)	27.12.1987	Hajo Gies
Die Katze	21.01.1988	Dominik Graf
Der Kuß des Tigers	28.09.1988	Petra Haffter
Killing Blue	03.11.1988	Peter Patzak

Titre	Date de sortie	Réalisateur
Die Gottesanbeterin	13.07.1989	Tanio Stöckling, Cyrille Rey-Coquais

Bibliographie

ALTMAN, RICK, *Film/genre*. London: BFI Publications, 1999, 246 p.

ARNOLDY, ÉDOUARD, « Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2008-06-01 N° 55, p. 7–25.

BAECQUE, ANTOINE DE ET CHEVALLIER, PHILIPPE, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012, 816 p.

BAWDEN, LIZ-ANNE ET TICHY, WOLFRAM (ÉD.), *Buchers Enzyklopädie des Films*. Luzern ; Frankfurt am Main: C. J. Bucher, 1977, 992 p.

BERGFELDER, TIM, CARTER, ERICA ET GÖKTÜRK, DENIZ, *The German Cinema Book*. London: BFI Publications, 2002, 302 p.

BOCK, HANS-MICHAEL, *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik, 2013, environ 11 000 p.

BOCK, HANS-MICHAEL ET JACOBSEN, WOLFGANG (ÉD.), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München: Edition Text + Kritik, 1997, Ein CineGraph Buch, 268 p.

BURCH, NOËL ET SELLIER, GENEVIÈVE, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: J. Vrin, 2009, 128p.

CHAPOUTOT, JOHANN, *Histoire de l'Allemagne de 1806 à nos jours*. Paris: Presses universitaires de France, 2014, 128 p.

CORTADE, LUDOVIC, « La loi au cinéma : le spectateur entre mimesis et catharsis ». *Contre Bande*, 2003 N° 10, p. 27–44.

DARRÉ, YANN, Esquisse d'une sociologie du cinéma. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162 2006 N° 1, p. 122–136.

DELPORTE, CHRISTIAN (ÉD.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. 1er édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, Quadrige Dicos poche, 900 p.

DELUERMOZ, QUENTIN, « Capitales policières, État-nation et civilisation urbaine : Londres, Paris et Berlin au tournant du XIXe siècle ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 3 2013 N° 60, p. 55–85.

DEUTSCHES FILMMUSEUM, FRANKFURT AM MAIN (ÉD.), *Zwischen gestern und morgen: Westdeutscher Nachkriegsfilm, 1946–1962*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1989, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, 444 p.

DUFOUR, ÉRIC, *Le mal dans le cinéma allemand*. Paris: Armand Colin, 2014, Cinéma/arts visuels, 335 p.

EISENSCHITZ, BERNARD ET VANOYE, FRANCIS, *Le cinéma allemand*. Paris: Armand Colin, 2008, 128 p.

ELSAESSER, THOMAS, *New German cinema: a history*. Reprinted édition. Basingstoke: Macmillan, 1994, British Film Institute cinema series, 430 p.

ELSAESSER, THOMAS, *Rainer Werner Fassbinder : un cinéaste d'Allemagne*. Paris: Centre Pompidou, 2005, 575 p.

ELSAESSER, THOMAS, *German Cinema - Terror and Trauma. Cultural Memory since 1945*. New York ;London: Routledge, 2014, 346 p.

ESQUENAZI, JEAN-PIERRE, « Le renouvellement d'un jeu de langage : genres et canaux ». *Réseaux*, vol. 15 1997 N° 81, p. 103–118.

FEHRENBACH, HEIDE, « The Fight for the "Christian West": German Film Control", the Churches", and the Reconstruction of Civil Society in the Early Bonn Republic ». *German Studies Review*, vol. 14 1991-02 N° 1, p. 39–63.

FERRO, MARC, *Cinéma et histoire*. Nouvelle édition refondue édition. Paris: Gallimard, 1993, Collection folio Histoire 55, 290 p.

FRAN¸COIS, ETIENNE ET SCHULZE, HAGEN, *Mémoires allemandes*. Editions Gallimard édition. Paris, 2007, 797 p.

GAUTHIER, CHRISTOPHE, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51-4 2004-10-01 N° 4, p. 58–77.

GAUTHIER, CHRISTOPHE, « Le cinéma : une mémoire culturelle ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2007-09-01 N° 52, p. 9–26.

GAUTHIER, CHRISTOPHE, ORY, PASCAL ET VEZYROGLOU, DIMITRI, *Pour une histoire cinématographique de la France*. Paris: Société d'histoire moderne et contemporaine : Belin, 2004, 192 p.

GEBHARDT, BRUNO ET HÄFELE, ROLF, *Handbuch der deutschen Geschichte. Band 22. Deutschland unter alliierter Besatzung 1945 - 1949, Die DDR 1949 - 1990*. 10e édition. Stuttgart: Klett Cotta, 2001, 728 p.

GEBHARDT, BRUNO ET HÄFELE, ROLF, *Handbuch der deutschen Geschichte. Band 23. Die Bundesrepublik Deutschland (1949-1990)*. 10e édition. Stuttgart: Klett Cotta, 2001, 696 p.

GLASER, HERMANN, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2 : Zwischen Grundgesetz und Groser Koalition : 1949 - 1967*. München: Hanser, 1986, 380 p.

GLASER, HERMANN, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3 : Zwischen Protest und Anpassung : 1968 - 1989*. München ;Wien: Hanser, 1989, 407 p.

GLASER, HERMANN, *Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute*. durchgesehene Lizenzausgabe édition. Frankfurt am Main: Fischer, 2007, Fischer 15730, 335 p.

GLOVER, DAVID, « Looking for Edgar Wallace : the Author as Consumer ». *History Workshop Journal*, vol. 37 1994 N° 1, p. 143–164.

GROB, NORBERT, *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. St. Augustin: Gardez !, 2002, Filmstudien Band 20, 325 p.

GUÉRIF, FRANÇOIS, *Le cinéma policier français*. Editions Henri Veyrier, 1981, 223 p.

HAKE, SABINE, *German National Cinema*. 2e édition. London ; New York: Routledge, 2008, National cinemas, 271 p.

HARDY, PHIL ET BRITISH FILM INSTITUTE (ÉD.), *The BFI Companion to Crime*. Berkeley: University of California Press, 1997, 352 p.

HAYWARD, SUSAN, *Key Concepts in Cinema Studies*. London ; New York: Routledge, 1996, 467 p.

HELT, RICHARD C. ET HELT, MARIE E., *West German Cinema since 1945 : A Reference Handbook*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1987, 736 p.

HELT, RICHARD C. ET HELT, MARIE E., *West German Cinema, 1985-1990 : A Reference Handbook*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1992, 259 p.

HERMAND, JOST, *Kultur im Wiederaufbau : Die Bundesrepublik Deutschland, 1945–1965*. München: Nymphenburger, 1986, 612 p.

HERMAND, JOST, *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus, 2006, 309 p.

HICKETHIER, KNUT, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1993, Sammlung Metzler 277, 233 p.

HICKETHIER, KNUT, SCHUMANN, KATJA ET KOEBNER, THOMAS (ÉD.), *Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, 2005, Filmgenres herausgegeben von Thomas Koebner, 370 p.

HOLLSTEIN, KRISTINA, *Filmwirtschaft und Filmförderung in Deutschland und Frankreich: Ein landeskundlicher Vergleich*. Potsdam: Berlin-Brandenburg, 1996, 240 p.

JACOBSEN, WOLFGANG, KAES, ANTON ET PRINZLER, HANS HELMUT (ÉD.), *Geschichte des deutschen Films*. 2e édition. Stuttgart: Metzler, 2004, 666 p.

JEANNENEY, JEAN-NOËL, *Une histoire des médias : des origines à nos jours*. Paris: Seuil, 2011, 446 p.

KALIFA, DOMINIQUE, *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005, Pour l'histoire, 331 p.

KAPCZYNSKI, JENNIFER M. ET RICHARDSON, MICHAEL DAVID (ÉD.), *A New History of German Cinema*. Rochester, N.Y: Camden House, 2012, Screen cultures : German film and the visual, 673 p.

KRACAUER, SIEGFRIED ET LEVENSON, CLAUDE B, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris: Flammarion, 1987, 459 p.

KRAMER, THOMAS (ÉD.), *Reclams Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart: Reclam, 1995, 467 p.

KRAMP, JOACHIM ET WEHNERT, JÜRGEN, *Das Edgar-Wallace-Lexikon: Leben - Werk - Filme*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2004, 719 p.

LAGNY, MICHÈLE, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992, Collection « Cinéma et audiovisuel », 298 p.

LATTARD, ALAIN, *Histoire de la société allemande au XXe siècle. La RFA, 1949 - 1989*. Paris: La Découverte, 2011, 126 p.

LE SAULNIER, GUILLAUME, « Ce que la fiction fait aux policiers. Réception des médias et identités professionnelles ». *Travailler*, vol. 27 2012 N° 1, p. 17–36.

LECERCLE, JEAN-JACQUES, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation ». *Études anglaises*, vol. 4 2011 N° 64, p. 390–401.

LEWIS, DEREK ET ZITZLSPERGER, ULRIKE, *Historical dictionary of contemporary Germany*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2007, 768 p.

MANDROU, ROBERT, Histoire et Cinéma. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 13 1958 N° 1, p. 140–149.

MOINE, CAROLINE, « La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945 ». *Le Mouvement Social*, vol. 243 2013 N° 2, p. 91–103.

MOINE, RAPHAËLLE, *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005, 190 p.

MOINE, RAPHAËLLE, « Film, genre et interprétation ». *Le Français aujourd'hui*, vol. 165 2009 N° 2, p. 9–16.

MOINE, RAPHAËLLE, ROLLET, BRIGITTE ET SELLIER, GENEVIÈVE, *Policiers et criminels. Un genre populaire européen sur grand et petit écrans*. Paris: L'Harmattan, 2009, 326 p.

MORIN, EDGAR, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Nouvelle ed. édition. Paris: Minuit, 2013, Collections Arguments, 250 p.

MUCCHIELLI, LAURENT ET SPIERENBURG, PETRUS CORNELIS (ÉD.), *Histoire de l'homicide en Europe : de la fin du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Découverte, 2009, Collection « Recherches », 334 p.

NAREMORE, JAMES, « American Film Noir: The History of an Idea ». *Film Quarterly*, vol. 49 1995 N° 2, p. 12–28.

O'NEILL, EITHNE, « The Policeman in the American gangster-film, 1931–1953. Portrait of a Cop ». *études anglaises*, vol. 54 2001-10-01 N° 4, p. 465–478.

ORY, PASCAL, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*. Paris: Complexe, 2008, 298 p.

ORY, PASCAL, *L'histoire culturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011, 128 p.

PFLAUM, HANS GÜNTHER ET PRINZLER, HANS HELMUT, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. Erweiterte Neuausgabe édition. München: Hanser, 1992, 533 p.

PHILIPPE, OLIVIER, *Le film policier français contemporain*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996, 7e Art, 263 p.

PIÉTRI, NICOLE, *L'Allemagne de l'Ouest (1945-1969) : naissance et développement d'une démocratie*. Paris: SEDES, 1987, Regards sur l'histoire 51, 291 p.

POIRRIER, PHILIPPE, *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, Points Histoire 342, 435 p.

POIRSON-DECHONNE, MARION, « Polar français au cinéma (1961–2011) : Une esthétique au service d'un engagement politique ». *Mouvements*, vol. 67 2011 N° 3, p. 19–27.

PRINZLER, HANS HELMUT, *Chronik des deutschen Films: 1895 - 1994*. Stuttgart: Metzler, 1995, 464 p.

RIOUX, JEAN-PIERRE ET SIRINELLI, JEAN-FRANÇOIS, *Pour une histoire culturelle*. Paris: Éditions du Seuil, 1997, L'univers historique, 455 p.

SCHILDT, AXEL, *Moderne Zeiten : Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians, 1995, Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte Band 31, 733 p.

SCHNEIDER, ROLAND, *Histoire du cinéma allemand*. Paris: Editions du Cerf, 1990, 7e art 89, 260 p.

SEESSLEN, GEORG, *Thriller: Kino der Angst*. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage édition. Marburg: Schüren, 1995, Grundlagen des populären Films, 300 p.

SEESSLEN, GEORG, *Detektive: Mord im Kino*. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage édition. Marburg: Schüren, 1998, Grundlagen des populären Films, 278 p.

SEESSLEN, GEORG, *Copland: Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*. Marburg: Schüren, 1999, Grundlagen des populären Films, 529 p.

SEGEBERG, HARRO, *Mediale Mobilmachung II*. Volume vol. 5, Paderborn ; München: Fink, 2006, 361 p.

SEGEBERG, HARRO, *Mediale Mobilmachung III*. Volume vol. 6, München: Fink, 2009, 486 p.

SORLIN, PIERRE, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977, Histoire, 319 p.

SORLIN, PIERRE, *European cinemas, European societies, 1939–1990*. New York: Routledge, 1991, Studies in film, television, and the media, 247 p.

SORLIN, PIERRE, « Un objet à construire : les publics du cinéma ». *Le Temps des médias*, vol. 3 2004 N° 2, p. 39–48.

TORTAJADA, MARIA, « Du « national » appliqué au cinéma ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2008 N° 54, p. 9–27.

TSCHIMMEL, IRA, *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung: Eine vergleichende Unterstellung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote*. Bonn: Bouvier, 1979, 277 p.

VEZYROGLOU, DIMITRI, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4 2004 N° 51, p. 115–134.

WACKER, HOLGER ET OETJEN, ALMUT (ÉD.), *Enzyklopädie des Kriminalfilms: Filme, Fernsehserien, Personen, Themen/Aspekte*. Meitingen: Corian-Verlag, 1995, environ 6000 p.

WAHL, ALFRED, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*. Paris: Armand Colin, 2000, 192 p.

WOLFRUM, EDGAR *et al.*, *Die Bundesrepublik Deutschland 1949 - 1990*. 10e édition. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011, Handbuch der deutschen Geschichte 20. Jahrhundert (1918 - 2000) Gebhardt. Wissentschlaftliche Redaktion: Rolf Häfele / Herausgegeben: Wolfgang Benz, 652 p.

Table des figures

1.1 Nombre de salles et de spectateurs par an entre 1946 et 1994 29
1.2 Nombre de longs-métrages produits entre 1946 et 1994 31

2.1 Nombre de films total et de films criminels entre 1948 et 1989 34
2.2 Age moyen au premier film selon l'année de naissance 39
2.3 Nombre d'individus ayant participé à leur premier film par an 40

10.1 Fréquentation individuelle des salles de cinéma entre 1954 et 1990 165
10.2 Durée moyenne des films criminels par an entre 1948 et 1988 167
10.3 Moyenne de l'âge minimal requis pour voir les films criminels du corpus par an 167
10.4 Nombre de places de cinéma en 1950 : total et pour mille habitants 168
10.5 Nombre de places de cinéma en 1960 : total et pour mille habitants 168
10.6 Nombre de places de cinéma en 1970 : total et pour mille habitants 169
10.7 Nombre de places de cinéma en 1980 : total et pour mille habitants 169

Table des matières

Sommaire 5

Introduction 7
Film policier, film criminel . . . 7
Le paradoxe du film criminel . . . 9
Intérêt du film criminel allemand et positionnement bibliographique . . . 12
Présentation des sources . . . 14

I 1949–1990 : le film criminel dans la production ouest-allemande 17

1 Le marché du film policier et son évolution 21
1.1 Cadre juridique et règles de subvention . . . 22
1.1.1 Une apparente grande liberté . . . 22
1.1.2 Contrôler . . . 22
1.1.3 Subventionner . . . 24
1.1.4 L'institutionnalisation d'une culture cinématographique . . . 26
1.2 La production cinématographique ouest-allemande . . . 28
1.2.1 Évolution de la production globale . . . 28
1.2.2 Répartition géographique . . . 32

2 Les films criminels ouest-allemands et leurs créateurs : quelques éléments 33
2.1 Des difficultés dans le corpus . . . 33
2.2 Les films criminels . . . 34
2.3 Les individus en présence . . . 36

II 1949–1969 : un monde de l'ordre 43

3 Les intrigues : crime et légèreté 47
3.1 Victimes et mobiles . . . 47
3.1.1 Les crimes en présence . . . 47
3.1.2 Des victimes presque coupables . . . 48
3.1.3 Mobiles : avidité, amour . . . 49
3.2 Le film criminel comme divertissement . . . 50
3.2.1 Un humour chronique . . . 50

3.2.2 La musique . . . 53
3.3 Le temps, l'ordre et l'oubli . . . 53
3.3.1 Contemporanéité . . . 54
3.3.2 Oublier, refouler : le passé nazi et la guerre . . . 55

4 L'enquêteur-policier comme personnage central 59
4.1 Portrait-robot de l'enquêteur . . . 59
4.1.1 L'enquêteur-type . . . 59
4.1.2 Une forte éthique qui détermine les motivations . . . 60
4.1.3 Un enquêteur toujours secondé . . . 62
4.1.4 La technologie au service de la loi . . . 63
4.1.5 Loi et ordre chez les enquêteurs . . . 64
4.2 Un contre-modèle : le criminel . . . 65
4.2.1 Un milieu trouble . . . 66
4.2.2 Un personnage vil . . . 66
4.2.3 Pas d'amis mais des serviteurs . . . 68

5 L'ordre à travers les communautés 71
5.1 La grande hystérie féminine . . . 71
5.1.1 Quelques meurtrières, quelques complices . . . 71
5.1.2 Relativement peu de victimes . . . 73
5.1.3 Les seconds rôles et l'hystérie . . . 74
5.1.4 Des oppositions fortes . . . 75
5.2 Communautés et milieux sociaux . . . 76
5.2.1 Un voyage parmi les inégalités . . . 78
5.2.2 Une société plutôt homogène et bien intégrée . . . 79

6 Gestion de l'espace : l'ordre figuré dans l'espace du film criminel 81
6.1 Le crime et la nature : l'influence des *Heimatfilme* . . . 81
6.1.1 Une communauté dans les montagnes . . . 81
6.1.2 L'opposition à la ville mauvaise . . . 84
6.2 La ville comme milieu privilégié du crime . . . 85
6.2.1 Peur sur la ville . . . 85
6.2.2 L'esprit de St. Pauli . . . 87
6.2.3 Un lieu central de l'imaginaire criminel urbain : le club . . . 89
6.3 L'espace ordonné : intérieurs et extérieurs . . . 90
6.3.1 Les intérieurs . . . 90
6.3.2 Un lieu intermédiaire : l'automobile . . . 91
6.3.3 L'extérieur . . . 92

III 1969–1990 : un monde du désordre 95

7 Les intrigues des films criminels entre 1969 et 1990 : vers plus de nuance 99
7.1 La fin de l'intrigue-enquête . . . 99
7.1.1 L'énigme disparue . . . 99

7.1.2 La recherche de l'originalité . . . 101
7.1.3 L'importance des intentions . . . 102
7.2 Une dramatisation des films criminels . . . 103
7.2.1 Peu de films légers . . . 103
7.2.2 Victimologie : toujours des milieux louches . . . 104
7.2.3 Une résolution insatisfaisante . . . 105

8 De l'enquêteur-policier à l'enquêteur-sujet 107
8.1 La disparition de la figure de l'enquêteur-policier . . . 107
8.1.1 La normalisation de l'enquêteur : le triomphe des citoyens ordinaires . . . 107
8.1.2 Des figures mixtes . . . 109
8.1.3 Des criminels complexifiés . . . 110
8.1.4 La fin des valeurs communes . . . 111
8.2 Police : la fin d'un idéal . . . 112
8.2.1 La police absente . . . 112
8.2.2 La police douteuse . . . 113
8.2.3 La police inefficace . . . 114
8.2.4 Le bon policier est à la télévision . . . 115

9 La société d'un monde du désordre 119
9.1 La jeunesse passe à l'action . . . 119
9.1.1 Devant et derrière la caméra . . . 119
9.1.2 Les voix de revendications . . . 120
9.1.3 Une opposition à leurs aînés . . . 123
9.2 Les femmes plus équitablement représentées ? . . . 125
9.2.1 Une émancipation partielle . . . 125
9.2.2 Des attributs féminins conservés . . . 127

10 Espace, mouvement et désordre 129
10.1 Sortir de la ville ? . . . 129
10.1.1 Une campagne sans valeur particulière . . . 129
10.1.2 Quelques traditions . . . 130
10.1.3 La ville nouvelle : pauvre et sale . . . 132
10.2 L'accent mis sur le mouvement . . . 133
10.2.1 Le mouvement pour lui-même . . . 133
10.2.2 Un mouvement en trompe-l'œil . . . 134
10.3 « I speak alles » : le cosmopolitisme . . . 135

Conclusion 139

Liste des films analysés 145

Annexes 145

Données et statistiques 165

Liste des films criminels recensés **171**

Table des matières **188**