



Heimat

I / Chronique d'un rêve

II / L'exode

UN FILM DE EDGAR REITZ

ALLEMAGNE, FRANCE • 2013

HEIMAT - CHRONIQUE D'UN RÊVE : 1H47 / L'EXODE : 2H08

DCP 4K/2K • SCOPE • NOIR ET BLANC ET EFFETS COULEUR • 5.1 DOLBY SURROUND

PRESSE :

TONY ARNOUX / ANDRÉ-PAUL RICCI

6 place de la Madeleine - 75008 Paris

Tel : 01 49 53 04 20

Tony.arnoux@wanadoo.fr

DISTRIBUTION :

LES FILMS DU LOSANGE

22 avenue Pierre 1^{er} de Serbie - 75012 Paris

Tél. : 01 44 43 87 15 / 16 / 17

www.filmsdulosange.fr

GÜNTER ROHRBACH présente



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2013
Venezia 70 – Out of Competition

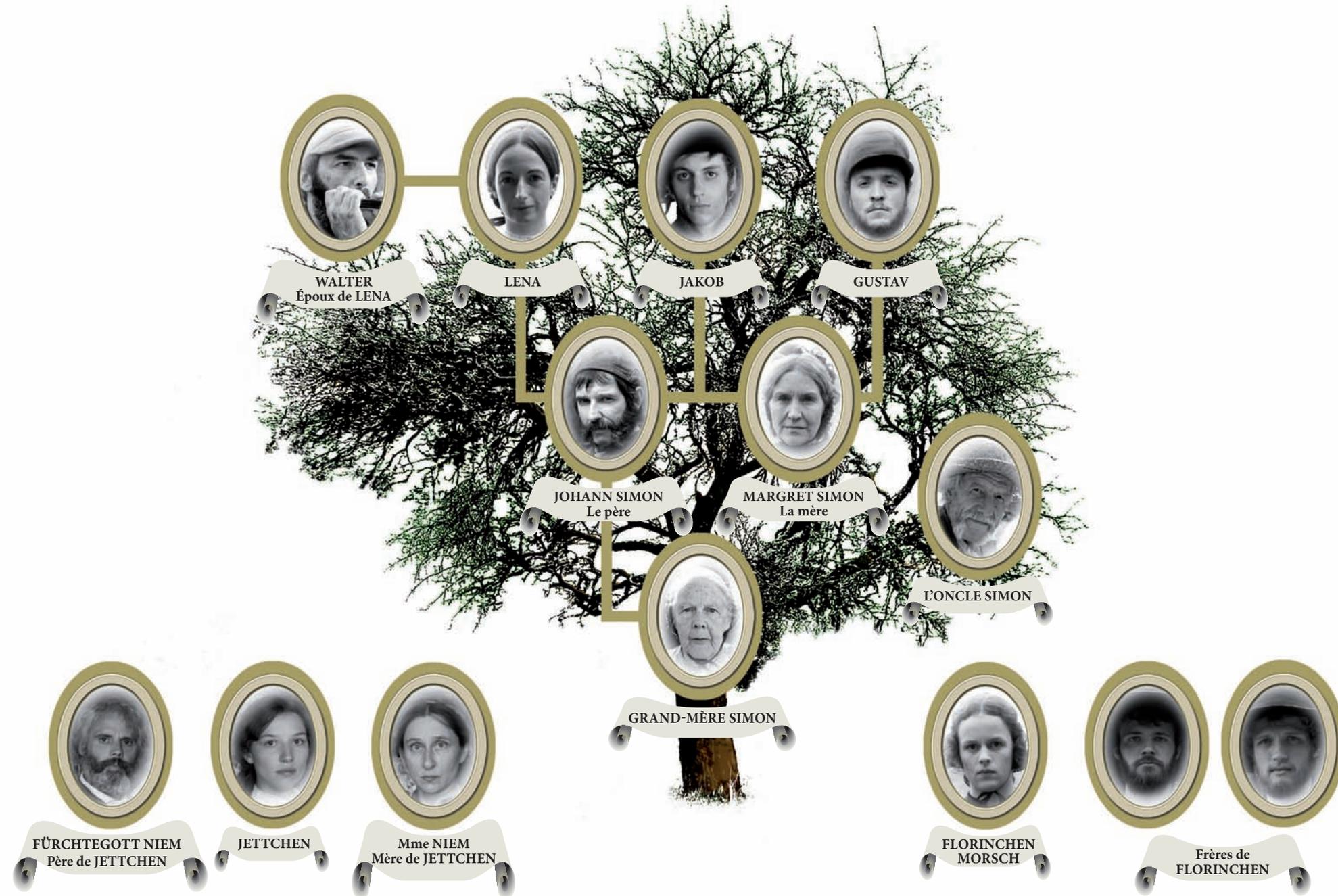
Heimat

I. Chronique d'un rêve
II. L'exode

UN FILM DE EDGAR REITZ

Photos & dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.fr

• **SORTIE LE 23 OCTOBRE 2013** •



SYNOPSIS

1842 – 1844, L'histoire de la famille Simon. Johann le père forgeron, Margret la mère, Lena la fille aînée, Gustav et Jakob les fils, Jettchen et Florinchen leurs futures épouses. Les coups du destin risquent de détruire cette famille mais c'est une histoire de courage et de foi en l'avenir.

Des dizaines de milliers d'Allemands, accablés par les famines, la pauvreté et l'arbitraire des gouvernants, émigrent en Amérique du Sud. « Un sort meilleur que la mort, ça peut se trouver partout ».

Jakob Simon le cadet, lit tous les livres qu'il peut se procurer, il étudie les langues des Indiens d'Amazonie. Il rêve d'un monde meilleur, d'aventure, de dépaysement et de liberté. Il décide d'émigrer.

Le retour de son frère Gustav du service militaire dans l'armée prussienne déclenche une série d'évènements qui met à rude épreuve l'amour de Jakob et bouleverse son existence.

HEIMAT, Chronique d'un rêve et L'exode (1842-44) est le prequel de la **TRILOGIE HEIMAT**.

HEIMAT 1, Une chronique allemande (Heimat, Eine deutsche Chronik) 1919-1982 (durée 15H40 - diffusé en salles de cinéma en 4 parties. Diffusé à la télévision en 11 épisodes) • Prix de la Critique Internationale - Mostra de Venise 1984

Le film met en scène la vie quotidienne de la famille Simon et des habitants de Schabbach. Maria Simon, abandonnée par son mari en 1929, traverse avec ses fils Anton, Ernst puis Hermann, la montée du nazisme, la seconde guerre mondiale jusqu'à sa mort en 1982.

HEIMAT 2, Chronique d'une jeunesse (Die Zweite Heimat - Chronik einer Jugend) 1960-1970 • Durée : 25H30 - diffusé à la télévision en 13 épisodes • Prix spécial - Mostra de Venise 1992

Le film suit Hermann Simon, fils de Maria, de 1960 à 1970, à travers ses études de musicien, à Munich, jusqu'à son retour à Schabbach. Il dépeint les illusions des années 1960/70 et la menace terroriste.

HEIMAT 3, Chronique d'un tournant d'époque (Chronik einer Zeitenwende) 1989-2000 • Durée : 10H58 minutes - diffusé à la télévision en 6 épisodes.

À la chute du mur de Berlin, en 1989 Hermann Simon et Clarissa retournent vivre dans le Hünsrück. Ils rêvent d'une nouvelle Allemagne...

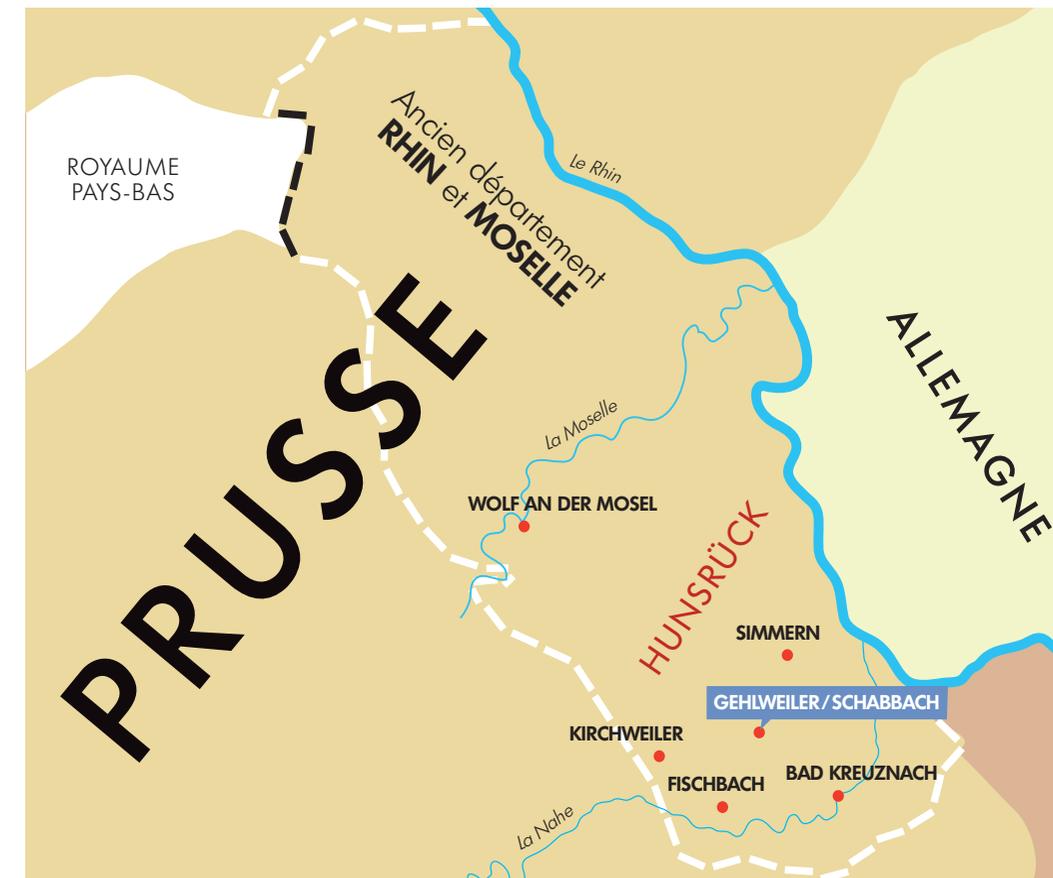
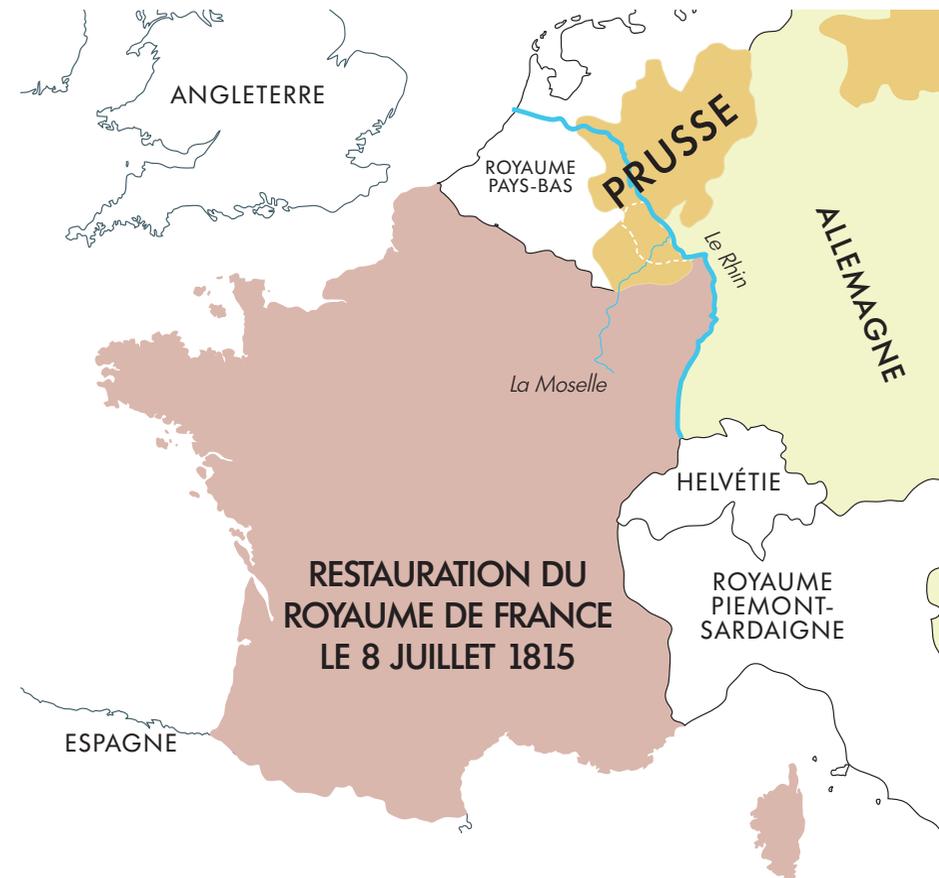
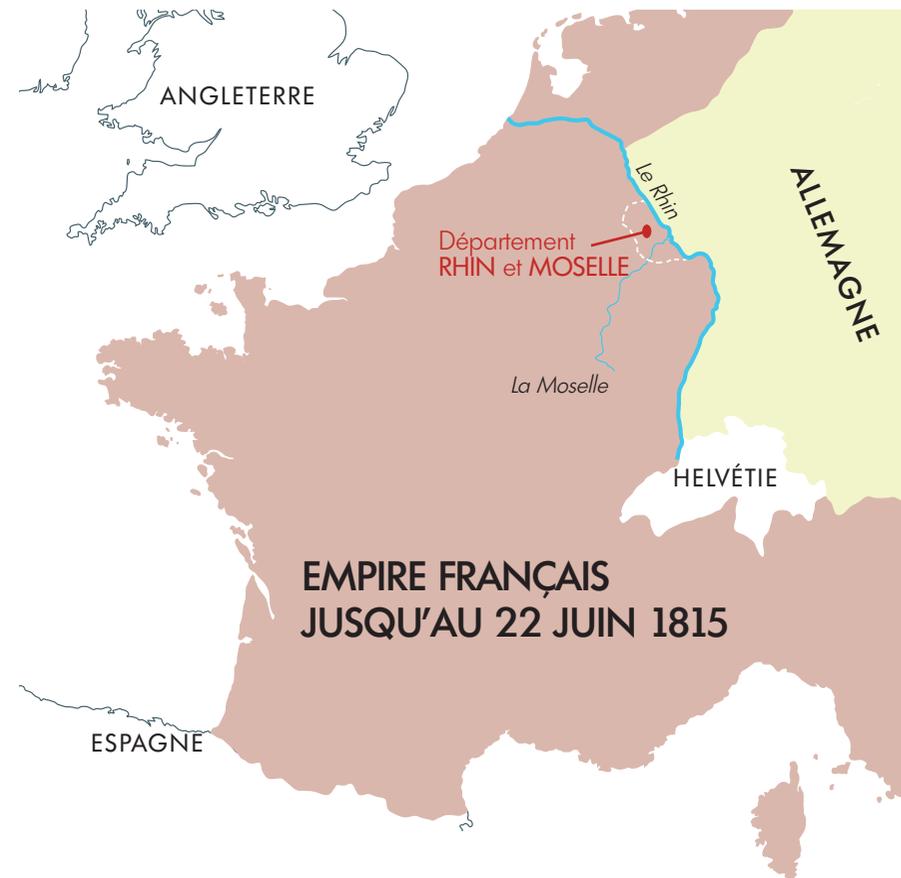


REMARQUES SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE

On a souvent répété que les causes de l'émigration étaient la faim et la misère sociale. Mais nous savons aujourd'hui que c'est seulement une partie de la vérité. Il est exact qu'autour de 1840, il y a eu des récoltes catastrophiques, que la faim, l'absence de liberté, les impôts insupportables et les privilèges exorbitants des seigneurs locaux torturaient les gens – mais dans ces années-là on vit aussi apparaître une idée totalement nouvelle qui s'empara des esprits et les incita à l'action : l'idée que chacun a droit à son propre bonheur. Pendant des siècles, il avait fallu s'accommoder du sort que le destin avait réservé à chacun. On ne connaissait pas autre chose. L'Église et les autorités avaient constamment inculqué l'humilité et la soumission, jusqu'à ce que l'annonce de la Révolution des Français atteigne le pays, bientôt suivie des troupes de Napoléon qui mirent à bas les vieilles structures de pouvoir et gouvernement pendant des années le Hunsrück, le Palatinat et la Rhénanie selon les règles rationnelles de l'état français.

Notre film parle de sentiments et de faits. De la capacité de l'homme, à diriger sa vie en fonction de ses utopies, de l'image intérieure d'un paradis, à se libérer du cadre prédéterminé de son existence et des contraintes sociales apparemment imposées par le destin, voilà qui est à nos yeux un de ses élans les plus productifs.

Nous dédions ce film à tous ceux qui suivent leurs rêves. ■



Le village de Gehlweiler/Schabbach qui est situé dans la région du Hunsrück, ancien département de Rhin et Moselle, fut intégré dans le Royaume de Prusse en 1815 après la chute de l'Empereur Napoléon 1^{er}.



PROPOS DE EDGAR REITZ

... LE DÉVELOPPEMENT DU SUJET

Lorsque j'eus terminé la trilogie « HEIMAT », j'écrivis en 2007 un avant-projet dans lequel je cherchais une forme narrative qui conviendrait à ce sujet historique. Au fil de mes investigations, je me suis retrouvé face à un aspect auquel les historiens n'avaient guère accordé d'attention : les allemands qui ont émigré au milieu du 19^{ème} siècle, appartenaient à la première génération de ruraux alphabétisés. La Prusse, dont les frontières englobaient depuis 1815 le Hunsrück, avait introduit immédiatement la scolarité obligatoire généralisée. La plupart des enfants nés après 1810 apprirent donc à lire et à écrire. Dans les régions rurales en particulier, l'alphabétisation progressa tellement en quelques années, qu'on vit apparaître une génération nouvelle : ces jeunes gens en savaient plus sur le monde que ce que tradition, catéchisme et malice paysanne pouvaient leur transmettre. Les connaissances en géographie, en histoire, et en politique avaient depuis lors considérablement augmenté, tandis qu'en même temps les gens étaient de plus en plus conscients de l'étroitesse de leur propre pays et de son absence de perspectives. A l'époque du romantisme allemand et de l'éveil des idéaux de liberté régnait un climat intellectuel et social nouveau dans lequel la grande vague d'émigration puisa sa dynamique.

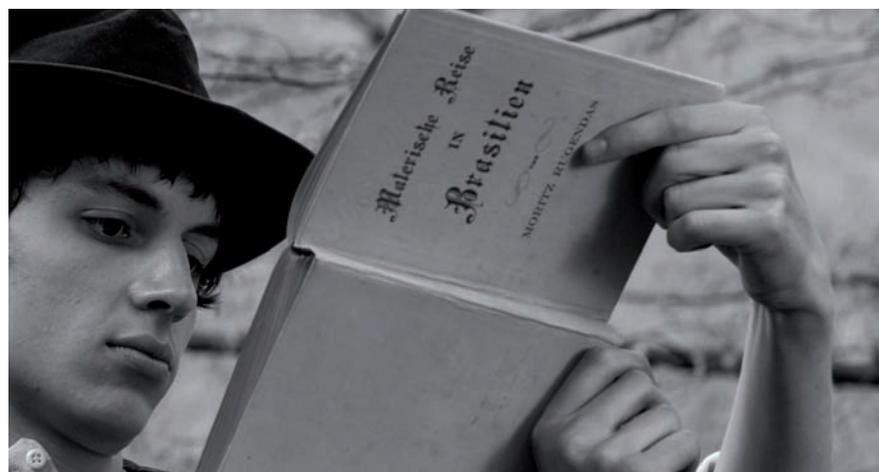
A l'aide de ces connaissances, j'ai essayé de trouver le ton juste pour parler de ce mouvement d'émigration. Mon hypothèse est que la connaissance a été radicalement modifiée par la lecture. Même le paysan du Hunsrück savait dorénavant que la terre



était ronde, qu'il existe d'autres climats et des pays où les régimes de propriété étaient différents. Ce savoir nouveau au sujet des peuples lointains a également stimulé l'imagination des gens : on a vu se répandre un imaginaire caractérisé par le romantisme et l'idéalisation du réel, qui trouvait ses sources dans la très abondante « littérature de voyage ». S'ajoutait à cela le fait que le Brésil cherchait à attirer des émigrants.

L'empereur Dom Pedro II envoyait ses troupes de recruteurs en Europe, et en particulier en Allemagne, dans les régions où vivaient des agriculteurs qui étaient en même temps des artisans qualifiés. Ceux-là étaient à même de faire face aux défis de la colonisation. Dans le Hunsrück, il y avait de nombreux petits exploitants agricoles indépendants qui peinaient à se nourrir avec la production de leurs fermes et devaient donc exercer un deuxième métier : ils étaient paysans et en même temps cordonniers, boulangers, forgerons, menuisiers, selliers, charrons ou tonneliers. Ces paysans-artisans étaient des colons parfaits dont le Brésil avait besoin.

Nous avons du mal, aujourd'hui, à nous représenter ce que signifie réellement l'émigration, car nous ne connaissons actuellement, en Allemagne, que l'autre face du problème : nous sommes nous-mêmes devenus un pays d'immigration. Nous voyons arriver chez nous une foule de gens originaires des régions pauvres de l'Afrique et de l'Asie, qui cherchent à se construire ici une nouvelle vie. Quitter son monde de toujours demande une force énorme. Couper le lien affectueux non seulement avec ses proches, mais aussi avec le paysage familier et avec toutes ses habitudes de vie, c'est très difficile et tout le monde n'en est pas capable. Mais lorsque le départ devient un mouvement de masse, tous se rendent compte que ce lien est devenu plus faible. Ce jour, ils sont capables de dire tout simplement : « Moi aussi, je pars ». Cette pensée a donné une direction nouvelle à mon travail sur le sujet : le personnage de Jakob Simon, un jeune paysan du Hunsrück, qui lit des livres et se crée son propre univers de savoir et de rêves. Ma première version avait pour titre « LE PARADIS DANS LA TÊTE ». Je ne voulais pas seulement faire ainsi allusion aux rêves de Jakob mais aussi à ces représentations d'un monde meilleur, que la lecture des romans d'aventure fait naître dans sa tête.





... LA GÉNÈSE DE « L'UNIVERS DE SCHABBACH »

Dans mon journal, on trouve à la date du 3 février 2011 la note suivante : LE SCÉNARIO EST FINI ! Je me souviens très bien de l'atmosphère du jour où j'ai osé écrire cette phrase si lourde de conséquences. Plus de deux ans s'étaient écoulés depuis que j'avais noté les premières esquisses et commencé mes recherches sur le sujet. Depuis un an, j'élaborais avec Gert Heidenreich la forme narrative appropriée. Enfin nous pouvions considérer le scénario comme achevé et le présenter aux producteurs.

Que signifiait pour nous de tourner un film historique ? Fin juillet 2011, nous entreprîmes le premier voyage de repérages dans le Hunsrück. Quelques jours plus tard, nous revenions à Munich, très affectés par le dur retour à la réalité : nous n'avions pas trouvé un seul décor nous donnant le sentiment qu'à l'aide des corrections et compléments habituels il était possible d'obtenir une image crédible de l'époque concernée. Il y avait bien là quelques maisons à colombages, églises ou murs de château des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles en bon état, mais à chaque fois, il manquait l'environnement. Nulle part on ne voyait l'ensemble organique d'une vie de village et, plus décourageant encore, de zélés protecteurs du patrimoine avaient transformé, par des restaurations à la mode, des édifices historiques en coulisses nostalgiques qui auraient poussé notre film vers une idylle insupportable.

Les multiples repérages des mois suivants donnèrent des résultats encore plus décourageants. Nous en arrivâmes à nous demander sérieusement si nous ne devions pas

chercher un village approprié en Europe de l'est, et s'il y avait encore sur cette planète des régions où le temps se serait arrêté, il y a un siècle. Il nous parvenait même une légende selon laquelle les descendants actuels des paysans émigrés du Hunsrück, au fin fond du Brésil, auraient conservé les anciennes coutumes et seraient restés à l'écart des progrès de la civilisation. La réalité était tout autre : même les villages du Rio Grande do Sul étaient autant marqués par les bienfaits de la technologie moderne que n'importe quel village du Hunsrück d'aujourd'hui.

C'est le résultat de cette accumulation d'expériences qui nous a fait prendre conscience du fait – pourtant assez évident - qu'il est impossible de revenir vers une époque passée par les moyens de notre film. Mais nous voulions davantage encore : nous voulions trouver notre propre point de vue et redéfinir le concept de film historique. Nous connaissions bien sûr la façon dont la tradition internationale du cinéma a traité les sujets historiques. Qu'avaient à voir avec la Rome antique des films comme « Spartacus » ou « Cléopâtre » ? Qu'est-ce qui était exact, en termes d'images de la vie d'une époque, dans des films tels que « Birth of a Nation » de Griffith ou « La prise de pouvoir par Louis XIV » de Rossellini ? Plus un film nous semblait convaincant sur le plan artistique, plus nous doutions que le réalisme ait une importance quelconque. Même des films historiques se passant au XX^{ème} siècle, comme le merveilleux « La notte di San Lorenzo », des frères Taviani, montrent bien que la question « est-ce que c'était vraiment comme ça ? » est au fond sans objet.

La seule chose que l'on remarque en visionnant des films du genre « historique », c'est le style historisant des images. Presque tous ces films se complaisent dans la séduction des couleurs, des costumes, des uniformes, des attelages de chevaux et des décors imposants. Il existe depuis longtemps un univers historique parallèle, installé dans notre conscience par le cinéma. L'esthétique des studios américains et européens a davantage effacé les images historiques qu'elle n'a contribué à combler les lacunes de la mémoire par des souvenirs cinématographiques. Un film historique est la plupart du temps un document sur notre façon actuelle de considérer l'histoire. La plupart des films sont des falsifications. Il se contente de transposer nos angoisses et désirs actuels dans le décor d'une autre époque.

Arrivés à ce point de nos réflexions, nous décidâmes en août 2011 de construire le décor du village de « Schabbach » au village de Gehlweiler, et par conséquent de transformer tout le village en décor de cinéma. Notre chef décorateur Toni Gerg nous encouragea également à fabriquer tous les intérieurs présents dans le scénario avec ses moyens d'un art artisanal. L'ambition de Toni était d'exploiter la connaissance intime des traditions villageoises et des savoir-faire artisanaux pour recréer tous les détails, comme seuls les gens d'autrefois auraient pu le faire. Une attention toute particulière devait être portée aux matériaux disponibles dans le Hunsrück, tels que la glaise, l'ardoise, la paille, l'osier, le bois ou encore le fer forgé à la main, les outils ou les chariots. Ces travaux ont été une véritable aventure, et pas seulement pour notre équipe de construction dirigée par Toni : tous les habitants de la commune de Gehlweiler ont dû renoncer pendant six mois à l'usage de la grand-rue et leurs chemins habituels.

Pour notre reconstruction, nous nous sommes basés sur le cadastre, héritage du passé de Gehlweiler : nous avons recouvert les maisons existantes avec nos éléments anciens : façades, portes, fenêtres et toitures. Ainsi, ces bâtiments actuels sont devenus de guingois, imbriqués entre eux d'une façon qu'on ne peut plus expliquer, parce qu'elle relève d'un mode d'occupation des sols datant d'un passé inexploré.

Mais pour moi ce qui a vraiment fertilisé cette atmosphère, c'est que ce village de « cinéma » était réellement habité. Les habitants des maisons transformées se sont impliqués de manière admirable dans le tournage, et presque tous sont devenus en tant que seconds rôles ou figurants, des « co-habitants » de ce Schabbach fictif.

Toni Gerg et son équipe ont travaillé jour et nuit pendant des mois. Et au premier jour du tournage, ils ont pu mettre à notre disposition le village complet. Et ce n'était pas seulement des façades, des rues et des cours : il y avait aussi de la vie dans les maisons. Dans les étables et dans la rue vivaient les vaches, les cochons, les chevaux, les chèvres, les brebis. Il y avait aussi les animaux de basse-cour : oies, canards et poules qui vagabondaient librement entre les acteurs et qu'il fallait nourrir, soigner et surveiller en dehors des heures de tournage.

... LES COSTUMES

La conception des costumes était pour nous un véritable défi, car nous savions pourquoi la plupart des « films en costumes » font douter si souvent de toute la fidélité historique. Il n'est pas un livre ni un cours d'histoire des styles où l'on peut apprendre comment s'habillait un artisan pauvre dans le Hunsrück de 1840. C'est tout au plus les modes et styles d'habillement des bourgeois des villes que l'on peut trouver. Or, dans notre histoire, il ne s'agit pas de « styles », mais de combats pour la survie. Les vêtements devaient résister, à l'humidité et au froid, ils devaient protéger et ne pas gêner dans le travail. Les étoffes et la façon de les travailler devait correspondre aux moyens et connaissances artisanales des villageois ; elles devaient durer toute une vie et souvent davantage. Si l'on voulait faire preuve d'élégance vestimentaire, on le montrait par le soin et les ornements : on brodait et enrichissait les étoffes par des coutures décoratives faites à la main et par des boutons. Autant que cela a été possible, nous avons fait porter aux comédiens des vêtements

d'époque retrouvés sur place, à commencer par les sous-vêtements. Les étoffes avec lesquelles nos costumes ont été cousus datent réellement de l'époque de l'action. Nous avons travaillé du lin et de la laine que nous avons parfois trouvés chez des familles paysannes, dans les greniers. Notre costumière, Esther Amuser, a parcouru les villages environnants pendant des mois pour collecter des étoffes et des vêtements. Devant elle, les coffres les mieux cachés se sont ouverts. Les balles de lin tissées à la main étaient autrefois considérées comme l'unique richesse – il faut se rappeler à quel point sont pénibles la culture du lin et le travail nécessaire pour en tirer des fils très fins que l'on tisse. Esther a trouvé des chemises sur lesquelles étaient brodées au point de croix, en fil rouge, les chiffres des années du XIX^{ème} siècle. On est saisi d'un sentiment spécial et on ressent le souffle du temps qui passe, lorsqu'on caresse de la main une chemise dont on sait qu'elle a vraiment été cousue en l'an 1843.

Nous avons aussi découvert à quel point les pauvres gens de cette époque étaient petits et maigres, car presque aucun de nos comédiens d'aujourd'hui ne pouvait enfiler leurs vestes ni boutonner leurs cols. C'est ainsi qu'un sentiment d'étrangeté très particulier est né, dû non seulement au choix de personnes dont le physique serait plausible pour l'époque, mais aussi aux vêtements. Les comédiens ne bougent pas de la même façon lorsqu'ils portent des costumes authentiques, la rudesse du lin à même la peau leur apprend à ressentir leur corps autrement. Pour qu'ils s'habituent à ce type de vêtements, nous avons donné leurs costumes aux acteurs des rôles principaux afin qu'ils les emportent chez eux. Certains les ont portés des semaines durant, afin d'appriivoiser ces étoffes rebelles à leur nouvel usager. On ne voulait tout de même pas avoir l'air de sortir tout juste de l'atelier des costumes ! Le comédien qui jouait le rôle du forgeron, Rüdiger Kriese, n'a pas quitté ses vêtements pendant des semaines. Lorsqu'un comédien arrivait sur le plateau avec un costume auquel il s'était longuement habitué, il ne se tenait pas, ne bougeait pas d'une manière « quelconque » : sa façon d'enchaîner ses gestes s'était modifiée à cause de ces vêtements. ■





... TRAVAIL AVEC LA CAMÉRA

Je crois que ce travail en commun avec Gemot Roll a eu des conséquences décisives sur la forme finale du film. A chaque étape de l'histoire de ce film, nous avons réussi à développer une vision commune de ce que nous appelons l'art cinématographique, ou de ce qui nous touche au plus profond de nos cœurs lorsque nous pensons à notre métier. Nous avons inventé ensemble le langage pictural de ce film.

Nous avons décidé de tourner en cinémascope parce que cela donne un rapport totalement nouveau au gros plan. Lorsqu'un visage apparaît en gros plan, l'espace sur les côtés existe. Les personnes, même de très près, continuent à faire partie d'un espace qui est donné comme un principe narratif, intérieur et secret, du film, qui garde toujours présent autour des personnages, les villageois et le paysage. Le format cinémascope offre aussi beaucoup d'avantages dans les intérieurs souvent très exigus des maisons paysannes. Horizontalement, les objectifs anamorphiques sont en fait des grands-angles, mais verticalement ce sont des focales moyennes, avantageuses pour les portraits.

La décision de tourner en noir et blanc vient en partie du fait que les caméras d'aujourd'hui ont une définition et une netteté extraordinaires, permettant d'obtenir un espace qui donne à l'image noir et blanc un effet tridimensionnel, sans que nous ayons dû pour cela utiliser la discutable technique 3D. A de rares endroits, il y a dans nos images noir et blanc quelques impressions de couleur, rendues possibles par la technique digitale d'aujourd'hui. Depuis 40 ans, j'ai entrepris des tentatives pour mélanger couleur et noir et blanc. Avec Gemot Roll, j'ai poursuivi ces tentatives dans l'espoir de dépasser les clivages imposés par l'industrie. Ce qui nous intéressait, c'était de continuer la grande histoire de la cinématographie en noir et blanc, que nous admirons autant dans les films expressionnistes que dans ceux des maîtres russes, italiens et américains, sans nous priver totalement des ressources de la couleur. Nous avons toujours été convaincus que les deux systèmes ont leurs grands domaines d'expression très spécifiques et que renoncer à l'un ou à l'autre



reviendrait à limiter nos possibilités narratives. Tant que l'on travaillait avec de la pellicule photochimique, on était prisonnier d'un seul système : soit noir et blanc soit couleur. Mélanger les deux dans la même image était impossible en photographie analogique de façon satisfaisante. Aujourd'hui, à l'ère de la technique numérique, le mélange n'est plus un problème. Nous avons pu satisfaire sans restriction notre désir d'utiliser les grandes traditions esthétiques des films en noir et blanc et de redécouvrir la beauté de cette technique. Et lorsqu'apparaît, en de très rares endroits du film, un élément dont seule la couleur pouvait rendre la sensation ou la valeur symbolique, nous pouvions le réaliser. Un exemple : le



hors de combat tous les dogmes sur les angles de prise de vues objectifs et subjectifs en essayant toujours de découvrir des points de vue narratifs internes et d'entrer avec la caméra dans un espace interne à l'histoire, plaçant donc toujours le spectateur à l'intérieur du récit.

Le mot « Einstellung » (mot signifiant à la fois « plan » et « attitude », n.d.t.) signifiait pour nous de chercher réellement une attitude face aux choses. Cela ne réussit que rarement dans l'improvisation. Jamais encore dans ma vie je n'avais travaillé avec autant de précision que pour ce film, d'une façon aussi planifiée. Même là où il s'agissait de scènes d'amour, de scènes de travail, de fêtes populaires ou de grands rassemblements, nous avons suivi un plan précis du découpage pour traduire notre vision. Ma conviction que l'on fabrique mieux les images d'un film en fermant les yeux plutôt qu'en regardant des écrans ou la mise en scène, s'est avérée exacte. Le film que j'ai pu réaliser avec l'aide de Gernot Roll

paraît spontané, simple et naturel. Cela, nous l'avons atteint grâce à une planification très précise. Cette « simplicité », à laquelle nous aspirons tous, n'est autre que le produit de décennies d'expérience artisanale.

Tout au long du tournage, Roll a travaillé avec un cadreur steadycam virtuose, Michael Praun, qui pratique dans les mouvements de caméra une précision qui était tout à fait nouvelle pour moi. Cela donne une fluidité de narration que l'on ressent sans pouvoir l'expliquer. Au cours de cette collaboration s'est créé un sentiment d'apesanteur. Quand Gernot Roll, pour certaines scènes comme celles des filles dans le champ de blé, celle de la tempête de neige sur le champ de lin ou encore lors des vendanges, a employé une grande grue pour porter la caméra, nous avons réalisé une utopie qui me poursuivait depuis des dizaines d'années : le récit filmique s'envolait, comme dans un rêve.



vieux louis d'or que la mère découvre dans le costume du dimanche de l'oncle au moment de sa mort apparaît en couleur au milieu d'une image en noir et blanc. Il y a de nombreuses raisons à cela, l'une d'elles étant que l'on n'aurait pu autrement faire ressentir l'étrange magie que dégage la brillance de l'or. La couleur de l'or naît grâce à un certain type de reflet à sa surface, auquel s'ajoute une nuance jaune-orange mêlée d'une pointe de vert. C'est la réfraction de la lumière qui fait que l'or devient de l'or.

Avec Gernot, j'étais en permanence à la recherche des images intérieures. C'était un voyage d'exploration au cours duquel nous avons essayé d'aller jusqu'au bout des possibilités formelles offertes par la caméra numérique. Gernot a développé avec moi le découpage des séquences avec un plaisir sans fin dans la recherche des solutions filmiques: comment entre-t-on dans une pièce ? Quelle est l'attitude de la caméra par rapport à l'histoire que nous racontons, quel est son point de vue ? Regarde-t-elle la scène ou bien adopte-t-elle le point de vue subjectif de l'un des personnages ? Nous avons tenté de mettre





... RACONTER AVEC LA LUMIÈRE

Nous avons souvent travaillé avec extrêmement peu d'éclairage. Aucune esthétique dictée par la caméra ne devait recouvrir les images et les déterminer, mais au contraire tout devait découler naturellement de la situation. C'était la base sur laquelle nous nous étions mis d'accord. Toujours nous nous demandions : d'où vient la lumière ? Avec quel éclairage vivent ces gens ? Quelle est leur perception de la nuit ? Lorsqu'il s'agissait d'une fête populaire qui durait jusque tard dans la nuit, par exemple, nous nous demandions : les gens dansaient-ils jusqu'à la nuit et buvaient-ils ensuite dans l'obscurité ? Allaient-ils toujours se coucher de bonne heure, ou bien utilisaient-ils des flambeaux, des bougies, des lampes à huile ? Les flambeaux étaient dangereux pour les granges et les toits de chaume ! Parfois, nous avons nous-mêmes eu peur de mettre le feu à tout le village lorsque nous travaillions avec des lampes à huile, des torches de résine ou des foyers ouverts.

Les images de nombreuses scènes, en particulier en intérieur, montrent des contrastes forts entre des zones claires et obscures : en plein jour, la lumière du soleil qui entre par une fenêtre devait être une source de lumière particulière. La caméra ALEXA studio, de chez Arri, a une incroyable sensibilité à la lumière. Il suffit d'une bougie pour éclairer une scène. Nous n'avons plus besoin d'allumer cinq mille bougies, comme Stanley Kubrick, pour obtenir une faible lueur rougeoyante. Beaucoup de nos plans frôlent la limite de l'obscurité. Ainsi les images en extérieur crépuscule ne devaient pas être « bouchées » sans contraste et plats. Alors comment crée-t-on un éclairage authentique sans un lourd déploiement de technique ? Tourner une scène de nuit au crépuscule qui ne dure que quelques minutes, cela aussi a nécessité un important travail de planification et devait être calculé minutieusement dans le déroulement de la journée de travail, de temps à autre, pour des scènes de nuit, Gernot Roll devait cacher un projecteur dans le décor. Mais le plus souvent, nous avons pu éviter l'effet produit par des sources d'éclairage modernes en prenant garde à ce que les flammes des bougies et des torches soient toujours les éléments les plus clairs de l'image.





... LE CASTING POUR LE RÔLE DE JAKOB

Le choix de l'interprète pour le rôle de Jakob est celui qui nous a demandé le plus d'efforts : conseils d'agences de casting, recherches dans les écoles de théâtre, appels sur internet, puis des semaines d'essais. Il ne faut pas oublier que les candidats étaient tous très jeunes et n'avaient donc que très peu d'expérience de vie et de jeu. Je leur demandais beaucoup, car un jeune d'aujourd'hui est rarement en contact avec le milieu professionnel d'un forgeron ou d'un agriculteur, avec les champs et les animaux, sans parler de cette soif romantique de connaissance qui caractérise Jakob. Dans les mois qui ont précédé le tournage, nous étions tous conscients que la condition sine qua non pour réussir le film était de trouver le bon Jakob.

De ce fait, une pression énorme pesait sur toutes les séances de casting, sur les essais et sur les décisions. S'ajoutaient à cela d'autres critères, pour tous les rôles : le dialecte, la capacité de fonctionner dans un ensemble, le fait d'être prêt à s'engager totalement dans l'aventure d'un travail collectif dans une région isolée. Je voulais mettre en scène le caractère rêveur de Jakob qui ne devait en aucun cas dérapier dans une artificialité de conte de fées. Il devait avoir un côté naturel ou innocent, mais en même temps être capable de se battre pour réaliser ses rêves. Au bout de plusieurs mois de recherches et d'essais, j'étais au bord du désespoir lorsqu'est apparu, presque par surprise, Jan Schneider. Au départ, il n'était même pas convoqué au casting. Ce jour-là, nous étions tous fatigués et un peu découragés, car une fois de plus, nous n'avions pas trouvé notre Jakob. Je donnai à Jan, qui s'était présenté de façon assez maladroite, un extrait du journal de Jakob, le fis venir devant la caméra et lui demandai de jouer l'auteur du journal : « Maintenant, lis ça et fais-nous entrer dans tes pensées ». Nous avons éclairé la scène à l'aide d'une bougie tandis qu'il se penchait sur le texte. Et c'est sans en attendre grand-chose que nous avons allumé la caméra vidéo. Lorsque nous avons vu le résultat sur un écran deux heures plus tard, les assistants, le producteur et moi-même en sommes restés muets. De

tous les candidats que nous avons testés jusque-là, il était le premier que l'on écoutait lorsqu'il lisait ce texte écrit dans un allemand désuet. Qui était donc ce jeune homme ? Nous l'avons fait revenir tout de suite afin de l'interroger plus avant. Il s'avéra que Jan n'était pas comédien et n'avait pas l'intention de le devenir. Il était en première année de médecine à Mainz et il était venu plus ou moins par curiosité parce que le film l'intéressait.



... LE TRAVAIL AVEC LES ACTEURS

Naturellement, j'ai d'abord parcouru le chemin habituel des conversations avec les acteurs sur leurs rôles. J'ai essayé d'entrer avec eux dans la biographie et la psychologie des rôles. Après plusieurs lectures de scénario, j'ai discuté en détail avec les comédiens au sujet des circonstances concrètes de la vie des personnages et de ce qui peut leur arriver en dehors des scènes montrées dans le film. C'est le propre des récits épiques de suivre la vie tout entière des personnages. Nous avons donc essayé d'entrer le plus profondément possible dans ces biographies fictives, au point qu'à la fin nous avions l'impression de mieux les connaître que certains de nos proches ou de nos parents dans la vie réelle.

Cela concerne aussi les objets avec lesquels les personnages doivent travailler ou qu'ils doivent utiliser. Nous avons donc étudié l'histoire de ces objets : quel passé pourrait bien avoir, par exemple, le vêtement que porte un personnage ? Comment est-il entré en possession de ce vêtement, de cet outil, de ce meuble, de ces chaussures ? A partir de ces questions, nous avons développé ensemble de nombreuses petites sous-histoires. C'est ainsi que les choses deviennent notre propriété intime. Nous avons donc fait en sorte que les acteurs possèdent vraiment ces vêtements, qu'ils ne soient plus simplement des accessoires.

J'ai pu aussi donner aux acteurs une autre voie d'accès à la justesse de leur jeu. Ils vivaient sur les lieux même du tournage. Je n'ai pas autorisé les acteurs des rôles principaux à prendre d'autres engagements pendant notre tournage. Coupés de leur vie privée, ils habitaient dans des appartements dans le village, étaient en contact quotidien avec les habitants et avaient pour obligation d'apprendre le dialecte du Hunsrück. Nous avons engagé deux femmes qui avaient une certaine expérience de la scène par les groupes de théâtre locaux. Elles servaient de coaches pour le dialecte et aidaient nos acteurs à apprendre leurs dialogues.



Le village, lieu principal de l'action, a été construit au cours de ces semaines où les acteurs séjournèrent déjà dans le Hunsrück. Ils voyaient l'avancement des travaux au jour le jour. Je pouvais aller avec eux sur le chantier et leur dire : « Regarde, c'est la maison où tu vas vivre. C'est la pièce où tu es né. C'est la chambre où meurt ton enfant. C'est la chambre où l'on soigne ta mère malade. C'est le chemin que tu prends quand tu veux échapper à ton père. Ou bien : c'est ton endroit préféré pour lire ». Voilà comment les acteurs s'installent dans la dimension intérieure de leur rôle. La préparation du film, avec tous les autres participants à la production qu'ils rencontraient quotidiennement, exerçait aussi une influence très forte sur les acteurs. La vie privée et le travail se confondaient de plus en plus. Des semaines avant le début du tournage, les acteurs étaient appelés par leur nom de rôle, y compris et même surtout par la population du village.

Le travail sur les scènes elles-mêmes se fait sur le plateau. Je commence par familiariser les acteurs avec les lieux. Ils finissent vite par être aussi familiers de ces intérieurs que de leur propre maison. Les mères, les filles et les fils prennent les objets tout naturellement, en passant. Ils peuvent les trouver les yeux fermés. Lorsque l'orientation dans les lieux et les gestes de travail sont bien appris et intégrés, la scène réussit presque d'elle-même. ■





... RELIGION ET RÊVES

Je ne peux croire à aucune doctrine religieuse. Dans la famille protestante des Simon, on chasse brutalement la fille aînée à cause d'une différence de religion. Le gendre catholique, Walter, dit au cours d'un hiver terrible : « C'est le diable qui a inventé toutes les religions, car elles n'apportent que la discorde dans le monde ». Cela exprime en partie ce que je pense des religions, en tout cas quand il s'agit des religions populaires.

En fait, les personnages de mon film ne sont pas religieux. Ils ont des traditions, des crucifix, ils disent le bénédicité, vont à l'église, respectent les fêtes religieuses. Mais les éléments métaphysiques de l'histoire, qui m'émeuvent vraiment, ont leurs racines ailleurs. Ainsi, je trouve toujours important, dans un film, de décrire l'existence de l'âme des gens et des choses. Oui, les objets aussi ont une âme. C'est ce que nous découvrons chaque jour avec la caméra. Le reflet de Jettchen dans le miroir est une image de son âme. Lorsque Jakob lit dans un livre une histoire de vent qui se lève, une mystérieuse bourrasque se lève derrière lui, balayant la rue du village et chassant devant elle deux chevaux blancs. Ces deux chevaux qui galopent attestent une puissance magique de l'âme, qui est à l'œuvre chez Jakob. Jakob est un rêveur qui peut faire courir les chevaux, et aussi s'affranchir de la pesanteur. Dans une scène où, tout en lisant, il observe un milan qui décrit des cercles au-dessus de la forêt, il glisse de son nid de lecture au creux d'un arbre et tombe au milieu des rochers sans se faire mal.

Dans une version provisoire du scénario, il y avait encore plus de scènes qui montraient comment Jakob, perdu dans la lecture, perd aussi la pesanteur. Il peut tomber sans se faire mal. La notion d'épiphanie fait penser au fait que sous la surface des choses, autre chose de nature spirituelle devient visible. La surface se fait translucide et le Vrai (quoi qu'on entende par là) semble apparaître au travers. Une image cinématographique peut elle aussi avoir cette « transparence ». Parfois, au tournage, je ressens ce miracle par lequel les visages et les murs font ressentir leur histoire cachée. ■



UNE ÉPOPÉE CINÉMATOGRAPHIQUE

par EDGAR REITZ

Une semaine seulement s'est écoulée depuis la fin de notre tournage. Je suis dans la salle de montage avec mon monteur Uwe Klimmeck.

Une fois de plus, je me donne à moi-même les réponses à cette question : pourquoi le film laisse-t-il échapper tant d'opportunités de dramatisation ? En fait, je sais très bien que je refuse radicalement ce modèle du cinéma « qui vous prend aux tripes », cette dramaturgie du suspense que l'on retrouve dans la plupart des productions, et dont je me suis tenu à l'écart toute ma vie. Les stratèges de la dramaturgie à effets font passer leurs concepts avant les images de la vie et renvoient la réalité au domaine du banal. Voilà des décennies que je me moque complètement de savoir quels succès on peut atteindre avec de telles méthodes. Ce qui m'intéresse est totalement différent : le cinéma est pour moi une « école du regard ». Une scène de film réussie nous fait comprendre que l'on trompe nos yeux tous les jours et dans chaque situation de la vie. Ce qui fait réellement agir les gens, on ne le voit jamais, ou très rarement. Que ce soit dans les familles, les entreprises, la politique ou même dans l'amour, les journées se passent mieux lorsque les gens dissimulent leurs véritables motifs et évitent autant que possible toute dramatisation. Je vois là l'expression d'une sagesse de vie, car c'est ainsi que la vie reste possible, y compris dans les contradictions violentes. De même dans ce Schabbach de 1840 que je décris, les gens ne montrent pas ce qui se passe en eux. Au contraire, ils évitent au maximum la dramatisation. Pourquoi, pourrait-on se demander, le film n'utilise pas la rivalité des deux frères autour de Jettchen pour en faire une histoire d'inimitié mortelle

qui pourtant semble si évidente ? Pourquoi la mère ne meurt-elle pas de son attaque le jour du grand départ, ce qui dramatiserait la scène des adieux ? Pourquoi le père ne bat-il pas son fils au point de faire de lui un infirme dès la première séquence, ce qui rendrait plus criante encore l'injustice subie par Jakob ?

Je pourrais citer des milliers d'occasions où la dramatisation me tendait les bras et où je n'aurais eu qu'à la saisir au vol pour faire le film que les dramaturges académiques auraient accueilli avec joie. Mais pourquoi est-ce que je ne le fais pas ? La réponse est simple et elle m'a accompagné toute ma vie : parce qu'avec mes films je veux apprendre à mieux comprendre la vie réelle. Ce qui compte le plus, pour moi, c'est l'observation exacte, la connaissance des hommes et de leurs comportements. Je sais, tout simplement, comment on règle les choses dans une famille paysanne du Hunsrück. Là ça ne se passe pas comme au cinéma ou comme dans la psychanalyse. Ces gens marqués par la véritable misère et le combat quotidien pour la survie ressentent les histoires d'amour, la soif de connaissances, les rivalités entre frères, comme des « problèmes de luxe » dont on peut se passer. La maladie mortelle de la mère ou celle d'un enfant menace l'ensemble de la famille, et chaque heure gagnée où le malade vit encore et peut aller travailler, compte.

Voilà pourquoi je ne fais pas mourir Margarethe, mais la laisse au contraire se relever et repartir travailler à l'étable. Voilà pourquoi je ne permets pas au film, à ce moment-là, de se terminer plus vite, parce que la vie elle-même ne permet pas que les choses se



passent autrement. Pourquoi l'oncle si sympathique meurt-il si tôt et de façon si peu spectaculaire ? Pourquoi le suicide du père de Jettchen est-il si peu dramatique ? Pourquoi, à la noce, ne prête-t-on quasiment pas attention à l'apparition puis à la disparition de Jakob ? Pourquoi Gustav ne termine-t-il pas son travail sur la machine à vapeur ? Pourquoi Jakob s'enfuit-il à l'arrivée d'Humboldt ? Pourquoi Olm abandonne-t-il ses aspirations révolutionnaires et finit-il tout simplement par émigrer ? Pourquoi le combat de Lena contre les zizanies de religions n'est-il pas plus développé ? Si quelqu'un dix fois plus malin que moi vient prétendre que je n'ai pas pensé à tout ça, je serai certainement très en colère. Pour moi, les leçons de la vie sont sacrées, et je trouverais impardonnable de sacrifier à la dramaturgie du cinéma commercial ces vérités pour la représentation desquelles je me bats. Je revendique le droit d'introduire le récit épique au cinéma, même si pour cela je dois fatiguer quelque peu un certain nombre de spectateurs.

Je sais que beaucoup de gens ne vont pas au cinéma et ne regardent pas non plus les divertissements à la télévision : parce qu'ils considèrent que c'est une perte de temps, dans les misères de la vie. Il est pitoyable que l'on en soit arrivé là. Et c'est lié au fait qu'au cinéma, on ne rencontre que rarement la vie. Je ne veux pas paraître ici comme un puritain, car je reconnais bien volontiers mon goût pour les plaisirs des sens - et avant tout pour la beauté des images ! Mais il y a dans notre film une phrase qui est toujours comprise comme une plaisanterie, alors qu'elle exprime ma profession de foi solennelle vis-à-vis de la vérité. C'est la phrase de Jakob : « Les Indiens ne font pas ça ». Il le dit à Jettchen quand elle pose son bras sur son épaule et me propose du même coup à moi, narrateur et réalisateur, de caser une scène brûlante d'amour pubertaire la nuit, au bord de la Moselle. Mais les Indiens ne font pas ça ! Le réalisateur, en cet instant, est lui aussi un Indien. Un jeune homme du Hunsrück comme Jakob sent très clairement les frontières réelles de sa vie. Donc cette scène n'aurait pu se dérouler autrement. Déjà dès mes premiers films, j'étais entouré de conseillers qui, avec une belle régularité, me mettaient sous le nez les opportunités dramaturgiques et me poussaient à saisir ces occasions - pour

l'amour d'un plus grand succès public. Et puis je ne pouvais faire autrement que de suivre le chemin des ambivalences et des contradictions. Par amour de la vérité ? Peut-être aussi parce que je sentais que sur ce terrain de la dramaturgie à effets, d'autres réalisateurs étaient plus doués et plus dénués de scrupules que moi. Je suivais mon propre talent, voilà tout. Et ce talent réside dans la forme épique, dans la relation entre histoire individuelle et grande histoire. C'est dans HEIMAT que cette voie-là a été claire pour la première fois. Le mythe est né de l'égalité parfaite entre la description des personnages et la description des évènements historiques. Dans un tel cadre, une relation extra conjugale ne déclenche pas un drame, car un drame plus important, la guerre, s'est abattu sur les hommes. Mais la pluie de bombes sur Berlin n'est pas plus déterminante que l'histoire de l'ancienne prostituée qui réussit, au beau milieu d'un bombardement, à parler une dernière fois à son fiancé mourant.

DIE ANDERE HEIMAT obéit également à ce principe narratif épique : l'émigration en tant que grand mouvement historique traverse tout le film et n'est pas utilisée comme simple élément de décor ou toile de fond. L'histoire de Gustav et Jakob rejoint ces évènements historiques. Pourquoi même est-ce que je laisse Jakob accompagner le convoi ? Pourquoi n'y a-t-il plus de conflit avant le départ ? Pourquoi la mère, gravement malade, est-elle assise dans la cour, souriante, au moment des adieux ? Bien sûr que je connais tous les moyens pour forcer une histoire ! Mais je me serais considéré comme un faussaire et un amuseur si j'avais mis en scène un conflit de plus juste à ce moment-là. Les images du grand convoi sont des images historiques qui doivent nous rappeler que tous ces gens ne sont plus de ce monde depuis longtemps. La certitude de la mort – je m'en rends compte de plus en plus clairement à force de raconter cette histoire – plane sur tous les personnages et toutes les images. Et c'est cela qui leur donne la beauté, le pathos et c'est aussi une vérité cinématographique que je revendique ! ■

EDGAR REITZ

Edgar Reitz, né en 1932 en Allemagne, est un auteur- réalisateur , devenu célèbre pour ses films sur la vie quotidienne contemporaine de ses concitoyens dans le Hunsrück, avec les films « HEIMAT ». Il a travaillé 25 ans à cette trilogie et la durée totale fait plus de 56 heures. Il étudie à Munich à partir de 1952. En 1957, il fonde sa société de production. En 1963, il crée avec Alexander Kluge, l'**Institut du Cinéma** à Ulm. Il enseigne à la Staatliche Hoshchule für Gestaltung (École supérieure d'Art) à Karlsruhe.

Il obtient de prestigieuses récompenses dont :

- Membre de l'Académie des Arts de Berlin (1984)

- Commandeur de l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne

- Officier des Arts et des Lettres (2010)

Son site personnel : www.edgar-reitz.de et www.heimat123.de

Filmographie sélective :

MAHLZEITEN, 1967

FUSSNOTEN, 1967

FILMSTUNDE, 1968

CARDILLAC, 1969

KINO SWEI, 1971

DAS GOLDENE DING, 1972

DIE REISE NACH WIEN, 1973 (**Le Voyage à Vienne**)

STUNDE NULL, 1977 (**Heure Zéro**)

DER SCHNEIDER VON ULM, 1979 (**Le Tailleur d'Ulm**)

GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND, 1971

GESCHICHTEN AUS DEN HUNRÜCKDÖRFERN, 1981 (**Histoires des villages du Hunsrück**)

DIE NACHT DER REGISSEURE, 1995 (**La nuit des réalisateurs**)

La trilogie HEIMAT :

1984 • **HEIMAT - Eine deutsche Chronik (HEIMAT 1, Une Chronique allemande)**

Prix de la Critique internationale (FIPRESCI) à la MOSTRA DE VENISE 1984

1992 • **DIE ZWEITE HEIMAT - Chronik einer Jugend (HEIMAT 2, Chronique d'une jeunesse)**

Prix Spécial à la MOSTRA DE VENISE 1992

2004 • **HEIMAT 3 - Chronik einer Zeitenwende (HEIMAT 3, Chronique du tournant d'une époque)**

Le film a été nommé pour le Prix Adolf Grimme 2005

LISTE ARTISTIQUE

Jakob Simon	JAN DIETER SCHNEIDER	Walter Zeitz
Jettchen (Henriette) Niem	ANTONIA BILL	Margotchen
Gustav Simon	MAXIMILIAN SCHEIDT	La femme de l'aubergiste
Margret (Margarethe) Simon	MARITA BREUER	Le voisin
Johann Simon	RÜDIGER KRIESE	L'instituteur
Florinchen Morsch	PHILINE LEMBECK	Les frères Morsch
Lena Simon Zeitz	MELANIE FOUCHÉ	
La grand-mère Simon	EVA ZEIDLER	Le jeune baron
L'oncle	REINHARD PAULUS	Walter Zeitz
Madame Niem, la mère de Jettchen	BARBARA PHILIPP	L'aubergiste
Franz Olm, l'ami de Jakob	CHRISTOPH LUSER	Les recruteurs pour l'émigration
Docteur Zwimer	RAINER KÜHN	
Le Père Wiegand	ANDREAS KÜLZER	Les voisines
La sage femme Sophie	JULIA PROCHNOW	
Fürchtegott Niem, le père de Jettchen	MARTIN HABERSCHIEDT	Le garde - champêtre

MARTIN SCHLEIMER
ZOÉ WOLF
KATHY BECKER
DETTMER FISCHBECK
KLAUS MEININGER
JAN PETER NOWAK,
JOHANNES GROSSE
KONSTANTIN BUCHHOLZ
MARTIN SCHLEIMER
WERNER KLOCKNER
JEROEN PERCEVAL,
JÜRGEN THELEN
ANNETTE GRINGS-DOFFING
ASTRID ROTH
BENJAMIN KRÄMER-JENSTER

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	EDGAR REITZ	Maquillage	NICOLE STOEWESAND
Scénario	EDGAR REITZ	Montage	UWE KLIMMECK
	GERT HEIDENREICH	Assistants à la réalisation	SALOME KAMMER
Musique	MICHAEL RIESSLER		NIKOLAI EBERTH
Production	CHRISTIAN REITZ	Direction de production	SYLVIA BINDER
Coproduction	MARGARET MENEGOZ	Assistant de production	ANNA-MALIKE EIGL
Image	GERNOT ROLL	Steadycam	MICHAEL PRAUN
Son	MARC PARISOTTO	Assistant à l'image	VLADIMIR DUBEN
	PHILIPPE WELSH	Casting	AN DORTHE BRAKER
	ETIENNE HAUG		NIKOLAI EBERTH
Décor	TONI GERG †	Casting Hünsruck	HELMA HAMMEN
	HUCKY HORNBERGER		MARGOT RÖPER
Accessoires	SEBASTIAN KRAUSE	Photographes de plateau	NIKOLAI EBERTH
Costumes	ESTHER AMUSER		CHRISTIAN LÜDEKE

Avec la participation exceptionnelle de **WERNER HERZOG** dans le rôle de Humboldt

GÜNTER ROHRBACH présente Une production de **ERF EDGAR REITZ FILMPRODUKTIONS GMBH**, (Munich)

En coproduction avec **LES FILMS DU LOSANGE** (Paris), **ARD DEGETO – BR/WDR/ARTE GRAND ACCORD**, **ARTE FRANCE CINEMA**

Avec la participation du **MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIME)** et **FFA-MINITRAITE, CINE+, ARTE FRANCE**

Avec le soutien de **DFFF DEUTSCHER FILMFÖRDERUNGSFONDS, EURIMAGES, FFF FILMFERNSEHFONDS BAYERN, FFA FILMFÖRDERUNGSANSTAL,**
BKM BUNDESMINISTERIUM FÜR KULTUR UND MEDIEN, RHEINLAND-PFALZ MWKEL

