Le mariage de Maria Braun : réflexion sur la parenté entre Brecht et Fassbinder

Trudis Reber

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500680ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500680ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Reber, T. (1985). Le mariage de Maria Braun : réflexion sur la parenté entre Brecht et Fassbinder. *Études littéraires*, 18(1), 115–132.
<https://doi.org/10.7202/500680ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LE MARIAGE DE MARIA BRAUN: RÉFLEXION SUR LA PARENTÉ ENTRE BRECHT ET FASSBINDER

trudis reber

**« ... quotation from unnamed Austrian-Jewish
refugee sage who died in America: "Man as such
is the problem of our time, the problems of
individuals are fading-away and are even for-
bidden, morally forbidden". »**

(Susan Sontag, J, etcetera)

Le 10 juin 1982, l'enfant prodige du cinéma allemand meurt à l'âge de 36 ans laissant derrière lui plusieurs projets inachevés. Événement soudain s'il en fut, qui aiguille notre attention sur le véritable talent artistique que fut Fassbinder, un des principaux artisans de la relance du théâtre et du cinéma des années soixante et soixante-dix. Dans son œuvre — au cinéma seulement, on lui doit près de quarante longs métrages — se conjuguent les influences de plusieurs grands maîtres : « De Godard à Douglas Sirk, en passant par Brecht. »¹ Nous ne voulons toutefois pas nous attarder sur les pièces de théâtre de Fassbinder², ni sur ses activités en ce domaine. Il s'agit plutôt de marquer les lignes de soutien d'une œuvre cinématographique unique dont la complexité tire ses sources de l'homme de théâtre : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur. Rainer Werner Fassbinder se trouve incontestablement en tête de liste des jeunes cinéastes de sa génération, c'est à lui que le nouveau cinéma allemand doit d'avoir canalisé les regards d'un public international — en grande partie par son

film *Le mariage de Maria Braun*. Il dénonce le caractère douteux des buts atteints par une génération dont il dépeint la triste destinée sous la forme d'une chronique de l'Allemagne d'après-guerre. Enfin, nous examinerons un aspect important de l'œuvre de Fassbinder qui l'apparente à Bertolt Brecht : la figure féminine et son destin. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'elle est incarnée, chez le jeune cinéaste, en un principe résolument positif.

De par son évolution artistique, Fassbinder se révèle être la personnalité dominante du mouvement théâtral et cinématographique contemporain s'inspirant de Brecht dans une même volonté de réformer l'art et les médias. Ce mouvement incroyablement productif au cours des années soixante et soixante-dix réussit à trouver une identité propre, pour enfin s'imposer sur l'écran international. À cette époque, Fassbinder est connu des cercles littéraires grâce à son antithéâtre munichois : déjà on le compare à Bertolt Brecht pour plusieurs raisons :

- 1) « pour ses procédés originaux et irrespectueux dans la mise en scène d'œuvres classiques »³, alors qu'il travaille à Munich et au théâtre de la Tour à Francfort ;
- 2) « pour son malaise face aux institutions bourgeoises »⁴ qu'il combat avec acharnement, sans jamais se soustraire aux occasions de lutte offertes, et dont il entend triompher, tout comme son célèbre devancier ;
- 3) à cause de sa prédilection pour la mise en scène de conflits « qui dépeignent le combat inexplicable entre deux êtres », ainsi que le dit Brecht dans sa pièce *Dans la jungle des villes* — une œuvre par ailleurs thématiquement très proche de l'adaptation télévisée de *Berlin Alexanderplatz* réalisée par Fassbinder d'après le roman de Döblin ;
- 4) parce que son entrée en scène, son émergence est étrangement similaire à celle de Brecht ; à l'époque, la scène allemande stagne, elle se fatigue du théâtre historico-documentaire, et soudain apparaît ce jeune homme :

aux conventions théâtrales, sans égards pour les seigneurs classiques ni pour la poussière les enveloppant, détruisant le mur aliénant qui sépare le privé du public, et concrétisant son désir d'action avec une rage quasi frénétique [...] un génie, un adolescent prodigieux.⁶

Il incarne le personnage même créé par Brecht, l'antihéros que l'on retrouve dans la version cinématographique de *Baal* signée Schlöndorff ;

- 5) enfin, il conviendrait peut-être d'ajouter le travail réalisé avec l'antithéâtre munichois, qui se rapproche des méthodes de travail mises au point par Brecht au Berliner Ensemble, au moins dans sa dernière période.

Les supports ne manquent certes pas à la comparaison Bertolt Brecht — Rainer W. Fassbinder. Ajoutons néanmoins celui-ci d'ordre secondaire : il s'agit des controverses soulevées d'une part à partir de l'« adaptation inversée ou version écrite postérieurement »⁷ du *Mariage de Maria Braun*, et, d'autre part, de celles provoquées par la mise en film de *L'Opéra de quat'sous*. Publié à partir du scénario de Gerhard Zwerenz⁸ dans la collection « Filmbuch mit Photos » (Goldmann 3841), le livre *Maria Braun* s'attire le reproche d'en falsifier l'expression artistique. Les critiques littéraires s'élèvent contre la « publication » du film, la qualifiant d'inadéquate en raison de l'absence de la bande sonore, des jeux de caméra et de lumière. Pareillement, Brecht reproche à la version cinématographique de son *Opéra*, réalisée en 1931 par Pabst, d'avoir falsifié le message original, de l'avoir minimisé à travers un médium différent. Pour en savoir davantage à ce sujet, l'on peut se référer à l'article de H.B. Moeller sur *Maria Braun* qui fait l'état de la question et fournit également une bibliographie s'y rapportant. Par ailleurs, deux courtes études signées Thomas Elsaesser s'avèrent également du plus haut intérêt en ce qui a trait au rapprochement Brecht-Fassbinder. On y explique entre autres comment Fassbinder utilise l'effet de distanciation au cinéma.¹⁰

Un tout dernier point permettant le jumelage spirituel des deux artistes reste à discuter. Le succès commercial et la reconnaissance internationale accordée au film *Le mariage de Maria Braun* sont indéniables. Aux États-Unis seulement, et ce pendant les six premiers mois de projection, il rapporta au-delà de 1.3 millions de dollars.¹¹ Que dire du succès remporté par *L'Opéra de quat'sous* depuis 1928 jusqu'à aujourd'hui ! En fait, ces deux œuvres sont essentiellement du même alliage : nées de l'art critique, caractérisées par une analyse sévère des réalités politiques et sociales, elles attaquent toutes deux de plein front le mélodrame. C'est d'ailleurs

ce thème qui amorcera notre réflexion sur l'un des plus grands succès cinématographiques de Fassbinder.

Alors que de nos jours on accorde de plus en plus de crédit à la personification de modèles féminins authentiques, il serait faux de ne considérer le film de Fassbinder qu'en tant que chronique ouest-allemande d'époque, car de façon bien plus directe il se fait témoin des « Trümmerfrauen ». Engagées à fond dans la reconstruction des maisons et des villes, ces femmes oublièrent souvent de s'occuper de leur vie affective, non moins « en ruines » que leur pays. Mais le film va plus loin et s'attarde sur l'Allemagne reconstruite des années cinquante, sans laquelle la destinée de Maria Braun « est tout aussi inconcevable que le miracle économique peut l'être sans individus de la trempe de Maria. »¹² Qu'elle soit cette femme admirable du miracle économique ou femme tout simplement, la protagoniste typique de Fassbinder incarne presque toujours « l'antithèse positive dans l'univers par ailleurs morne et pessimiste du cinéaste. »¹³ Il en est ainsi dans l'œuvre de Brecht. D'autre part, ce dernier traite souvent dans ses pièces de la « marchandise amour », que Fassbinder conçoit, lui aussi, comme « le meilleur instrument d'oppression sociale, le plus surnois, le plus efficace. »¹⁴

Après un court résumé du récit tiré de l'étude de Wolfgang Limmer sur Fassbinder, nous examinerons les questions suivantes : d'abord Maria devant la réalité historique allemande ; Maria, femme privée, femme publique ; Maria, « femme libre » (à ce propos, Fassbinder nous livre ses opinions dans une entrevue avec H.G. Pflaum¹⁵) ; Maria, l'utopiste et enfin les façons de changer le monde, selon Rainer Werner Fassbinder.

Dans un article remarquable, dont le titre se traduirait par « L'idéal destructif ? Une caractérologie nationale portée à l'écran par Fassbinder dans *Le mariage de Maria Braun* », Moeller¹⁶ souligne avec raison « qu'après s'être préoccupé de l'enfance, de l'adolescence et des conflits entre générations », le nouveau film allemand n'entend pas — du moins dans *Maria Braun* — se tourner vers les problèmes matrimoniaux, pas plus qu'aborder une thématique féminine à caractère féministe. Moeller perçoit Maria davantage comme une femme indépendante, volontaire et surtout comme une personification représentative de la réalité ouest-allemande.

En résumé¹⁷, l'action se déroule pendant une décennie dramatique de l'histoire allemande. Le film commence par un mariage de guerre en 1943, alors que les villes allemandes subissent l'assaut terrible des bombardiers alliés, et il se termine sur l'explosion d'une cuisinière à gaz, en 1954, le jour même où l'équipe nationale de football remporte la coupe mondiale à Berne. Fort d'un bond économique prodigieux, le pays entier jubile, se sent rassuré : l'Allemagne est à nouveau sur la carte.

Le lendemain des noces, Maria (Hanna Schygulla) doit laisser Hermann (Klaus Löwitsch), son époux, repartir au front. À la fin du conflit, Hermann est porté disparu. L'Allemagne n'est que décombres, mais dans ses ruines on se bat pour la survie. Maria s'engage comme entraîneuse dans un bar pour soldats américains. Quand l'époux supposé mort revient inopinément au foyer, il trouve Maria vivant avec Bill (Georg Byrd), un sympathique soldat de couleur de l'armée d'occupation américaine. Les deux hommes se battent au milieu de la chambre et Maria, dans un état de transe, assassine son amant. Hermann s'accuse alors du meurtre et il est condamné aux travaux forcés. De nouveau seule, Maria fait la connaissance d'un négociant, Oswald (Jran Desny). Dans la firme spécialisée en textiles de ce dernier, elle conduit sa carrière froidement, de main de maître. Dans ce germanique pays du miracle économique, la « Trümmerfrau » allemande devient fondée de pouvoir et propriétaire d'une villa. Malgré l'affection particulière qui l'unit à Oswald, Maria privilégie son autonomie. Elle n'a pas oublié Hermann, dont elle attend la libération avec patience et courage. Elle fait tout en songeant à lui. Pourtant, dès sa libération, celui-ci ne revient pas tout de suite auprès d'elle, ayant conclu secrètement avec Oswald le pacte de renoncer à Maria jusqu'à la mort du négociant. En 1954, Oswald meurt à l'étranger, où il avait fui afin de cacher ses problèmes de santé à Maria. En faisant la lecture du testament d'Oswald à Hermann et à Maria, le notaire révèle le mystérieux accord liant les deux hommes. Mais Hermann ne veut que sa femme et lui dit : « N'oublie pas Maria, je te donne tout, tout l'argent. Il ne m'intéresse pas. » (p. 188) « Je t'ai aussi tout donné. Toute ma vie. » La jeune femme essaie de se contrôler, mais sa voix frémit, ses mains tremblent. Nerveusement, elle prend une cigarette. » (Zwerenz, p. 188-189). Comme à l'habitude, elle allume un des feux de la cuisinière à

gaz en guise de briquet. Le gaz échappé explose. La villa disparaît.

Sur ces mots s'achève le livre-film de Zwerenz. Il manque évidemment à cet ouvrage la dimension cinématographique du mélodrame, la bande sonore et les jeux de caméra. En effet, seul le maintien du plan filmique et de la bande sonore qui continue après l'explosion indique que l'histoire de Maria Braun dépasse le privé pour déboucher sur une dimension collective.

Précisons l'arrière-plan historique du film : en 1943, l'Allemagne est en train de perdre la guerre. Transposée sur écran, cette époque est symbolisée par une prise de vue en noir et blanc du chancelier du Reich Adolf Hitler : chef suprême d'un pays alors systématiquement bombardé. La défaite d'une nation apparaît en sons et images. Les bombes sifflent, explosent ; les immeubles croulent, les gens hurlent de frayeur, on entend un nourrisson crier à tue-tête. Alarme d'attaque aérienne. Sirène de fin d'alerte... Cela constitue en somme la musique d'accompagnement des jeunes époux. Il existe donc une association directe entre l'événement privé — l'union amoureuse de Hermann et de Maria — et son contexte historique. Au beau milieu d'un champ de bataille, de mines et de brutalité, naît une relation essentiellement sentimentale. Mais la cérémonie terminée, Maria Braun doit remettre ses sentiments à plus tard puisque Hermann repart au front. À partir de là, la jeune femme sera conditionnée par la réalité historique, comme ceux et celles qui l'entourent. Une même utopie l'habitera et l'unira à ces milliers de femmes espérant le retour de leur mari.

C'est comme ça, plus je pense à lui, plus ma conviction qu'il est toujours en vie se raffermi. Je le sens. Et quand je doute, parfois, je repense à lui encore plus fort et je suis de nouveau convaincue qu'il vit, qu'il n'est pas mort. Je sais qu'il va revenir (p. 22).

À partir de là, le film visualise les contradictions intérieures de l'héroïne. Fassbinder déclare d'ailleurs dans une entrevue : « Dans mes films, dans tout ce que je fais, il est question de difficultés inhérentes aux relations interpersonnelles. »¹⁸ L'institution du mariage est pour lui le fait d'une contrainte sociale néfaste, faisant obstacle à la complicité véritable qui peut s'établir entre un homme et une femme amoureux l'un de l'autre. Cet aspect est de toute première importance, car si le

pays a pu se relever des décombres, c'est surtout grâce à ces « Trümmerfrauen » parfois oubliées, qui ont travaillé sans compter ni leurs peines ni leurs efforts. Cela fait naturellement penser à cet idéal de la femme allemande, ce modèle artistique et littéraire d'après-guerre décrit à merveille dans la chanson d'Erich Kästner — *Marschlied* 1945. Interprétée pour la première fois au printemps 1946 à la « Schaubude » de Munich par Ursula Herking.¹⁹ C'est le reflet fidèle de cette époque héroïque.

Cette vie publique, nouvelle pour Maria Braun, va sensiblement la transformer. Elle débute comme entraîneuse et gravit en quelques années plusieurs échelons pour finalement atteindre la place de fondée de pouvoir. Dans la perspective du succès matériel et financier qu'elle a librement choisi, Maria développe non plus des relations humaines, mais uniquement des rapports d'intérêts. Le processus d'autoréalisation est en marche. Pendant la période où l'homme a été au centre des préoccupations des années d'après-guerre — on accueille le soldat vaincu, on célèbre le retour du père au foyer, on l'aide à récupérer ses forces pour qu'il reprenne sa place au pouvoir²⁰ — Maria apprend à accepter et à jongler avec les lois du milieu masculin.

Le darwinisme social (base du système capitaliste et assurance de survie pour le plus fort seulement) ne valide qu'une sorte de relations interpersonnelles : celle qui mène l'un à profiter de l'autre.

Maria était sans aucun doute la plus forte des deux. Hermann était faible, sous-alimenté, son séjour dans les camps de prisonniers avait sérieusement affecté sa santé. Comment aurait-il pu s'imposer à l'extérieur, dans le monde réel ? Il en aurait été incapable. Elle, Maria, en avait la force (p. 85).

Elle apprend assez tôt que le système réduit tout être humain à l'état de valeur marchande, et non contente de le percevoir, Maria supporte ce système somme toute assez simple : patrons, subordonnés, manipulateurs, manipulés, oppresseurs, opprimés. Les hommes attendent des femmes la satisfaction sexuelle et la soumission, elles exigent en retour la sécurité matérielle. Elle le dit clairement au fabricant de textiles :

Pendant la nuit, j'étais cette Maria Braun qui voulait coucher avec eux, maintenant je suis la Maria Braun qui veut travailler pour eux (p. 76).

Fassbinder nous montre le processus de transformation d'un individu. Maria l'avait dit à Hermann : « Je vais probablement changer dans les années qui viennent » (p. 113).

Au début, elle prône la véritable union maritale, elle se sent liée à Hermann jusqu'au plus profond d'elle-même ; tout ce qui importe, c'est son retour du front. Cette croyance en un avenir commun pour elle et lui devient un des leitmotivs du film, jusqu'à la dernière scène. Même lorsqu'elle reçoit l'avis du présumé décès d'Hermann, l'héroïne n'abandonne pas l'idée de réalisation de leur amour. Cependant, elle choisit de remettre à plus tard cette vie sentimentale, ce temps des amours : « L'heure n'est pas aux sentiments. » (Zwerenz, p. 129) Le destin tragique de Maria est directement lié à cette décision. Néanmoins Fassbinder conçoit le choix pour son héroïne d'un principe masculin (et non féminin) comme un acte inconscient. Maria serait obligée de jouer un rôle qui n'est pas le sien ; pour elle, ce serait une question de survie. Brecht ne voit pas du tout la chose du même œil. Chez lui, quand des femmes telles que Shente/Shuita ou Grusche ont à opter pour une voie à suivre plutôt qu'une autre, elles le font en pleine conscience : c'est d'ailleurs ce qui les distingue de leurs proches. Brecht et Fassbinder se différencient à ce niveau. La structure de base (économique) façonne le comportement des personnages du premier, alors que c'est la structure idéologique-culturelle (ou super-structure) qui caractérise ceux de Fassbinder. Outre le processus économique, ils sont sous l'influence des institutions traditionnelles (l'école, l'église, la famille) qui ont intériorisé les valeurs capitalistes. Des gens de la trempe de Maria Braun, les non-privilegiés, apprennent à penser et à réagir comme leurs oppresseurs. Or que vise l'effet de distanciation de Brecht si ce n'est justement les conjonctures historico-sociales en tant que cause, ou moteur, des actes concrets de l'homme ? Le « Verfremdungseffekt » met l'accent sur les contradictions qui existent en l'homme lui-même, dans ses relations sexuelles et amoureuses. Ayant reçu la fausse nouvelle de la mort d'Hermann, Maria se lie d'amitié avec Bill, un soldat américain, qui devient son partenaire temporaire. Un enfant s'annonce de cette liaison et, au moment où Maria commence à penser à un avenir commun avec Bill, Hermann revient du camp de prisonniers. Il ne sera libre que pour bien peu de temps puisque le jour même, il s'accusera du meurtre du GI commis par Maria. L'enfant

qu'elle attend de Bill — symbole de l'espoir désormais passé — doit disparaître car Maria «doit travailler et gagner de l'argent, beaucoup d'argent.» (p. 86) «Puisque je n'ai jamais rien appris, je dois d'abord apprendre à travailler... je vais trimer et nous pourrons commencer à vivre quand nous serons à nouveau réunis.» (p. 86) Pour Hermann, qu'elle dit aimer (p. 78), Maria n'hésite pas à sacrifier Bill, qu'elle a aimé à sa façon, ainsi que leur enfant. En acceptant qu'Hermann prenne à sa charge la responsabilité du meurtre qu'elle a commis, Maria inverse le rôle traditionnel de la femme. Beaucoup de films de Fassbinder ont pour personnage principal une femme : *Effi Briest* de Fontane, *Les larmes amères de Petra von Kant*, *Martha*, *Lili Marleen*, *Veronika Voss* ; les deux derniers complètent en outre la trilogie qui commençait avec *Maria Braun*. Dans une entrevue accordée à Wolfgang Limmer, Fassbinder avoue son penchant pour les portraits de femmes :

Raconter l'Histoire avec un grand H est plus facile à travers les femmes. Je pense que les hommes ont un rôle prédestiné dans l'écriture de l'Histoire. C'est particulièrement clair dans ce fameux dialogue entre Inetten et Müllersdorf dans *Effi Briest*. L'homme a un rôle à jouer dans la société, il doit le jouer, c'est son devoir. C'est pour ça que je trouve les hommes moins intéressants en tant que personnages, parce qu'ils ne font toujours que ce qu'ils ont à faire. Alors que les femmes, dont on a affirmé qu'elles étaient prédestinées à ne remplir qu'une fonction bien précise, sont souvent capables de se libérer de ce rôle et de faire des choses que l'on n'aurait pas crues possibles²¹.

Cette inversion des rôles traditionnels permet à Maria de s'intégrer rapidement au système. Son médecin dit d'elle, qu'elle développe un regard d'épervier (p. 93). Elle devient «homme», assume des responsabilités énormes au sein de la compagnie d'Oswald, prend part aux bénéfices, se permet des objets de luxe, des toilettes, des coiffures extravagantes et se paie enfin une villa : une prison, un asile pour elle et sa solitude qu'elle sauvegarde pour Hermann. Plus elle s'enferme dans son monde intérieur, plus elle étouffe ses sentiments et son amour : elle devient froide, calculatrice, inhumaine — elle se transforme en une «Mata-Hari du miracle économique», en une complice du capitalisme : «Je n'attends pas le miracle, je le crée.» (Zwerenz, p. 128) En affichant une attitude matérialiste issue du miracle économique, elle adopte un système de valeurs féminin modifié et s'oriente unidirectionnellement vers l'avenir. Elle ne vit que pour Hermann et projette son

espoir dans une utopie. Mais elle ne voit pas cette utopie, seulement la possibilité de l'achèvement de son amour. En fait, elle vit pour un mariage qui ne sera jamais consommé.

Her life and identity appear under the sign of a marriage whose consummation is forever postponed and deferred²².

Le film s'étend sur onze années au cours desquelles Maria ne travaille que dans un seul but que lui refuse la réalité. Elle, la manipulatrice, la femme d'affaires établie, perd son Hermann parce qu'il ne vend ni sa vie, ni sa personne (p. 161).

Finalement, tous les contacts qu'elle noue avec son entourage sont ou fêlés, ou détruits : avec sa mère, madame Ehmke, Senkenberg et Hermann.

« Tu es devenue si étrangère pour moi », dit sa mère.

« Je suis dure et froide, n'est-ce pas ? », répond Maria.

« La froideur, c'est à la mode », remarque là-dessus monsieur Wetzel (p. 172).

Le désir et la recherche d'union et d'amour aboutissent à la solitude et à l'incapacité d'aimer.

La question se pose à savoir comment la transformation de Maria Braun fut possible au long de ces onze années. Comment se fait-il qu'un monde paraisse si statique malgré le mouvement historique, les causalités sociales et la description de ces contradictions ? Un fait est certain : il n'est pas nécessaire que le spectateur s'identifie au personnage de Maria Braun. Puisque sa dimension intérieure n'est pas explicitée, il existe une barrière entre elle et le public. La caméra travaille dans un souci d'impartialité. Dans les événements auxquels les deux prennent part, on nous montre autant l'homme que la femme. Conséquemment, toute tentative d'identification avec un personnage, au détriment de l'autre, est annulée. Chez Fassbinder, on ne trouve pas de monologue intérieur, de jeux d'images prenant parti pour un protagoniste ou expliquant les raisons de ses gestes. Par une projection objective et stéréophonique, il bâtit un « phénomène de distanciation » cinématographique. Le « *Verfremdungseffekt* » à la Fassbinder est toutefois différent de celui de Brecht. Ce dernier montre les événements du point de vue d'un homme qui les comprend et les pénètre, qui connaît ses capacités. Fassbinder, lui, les montre du point de vue de l'impliqué. Il fait partie des personnages. Il s'exprime d'ailleurs sur ce sujet dans une entrevue avec Wiegand :

Fassbinder — Je connais beaucoup de réalisateurs dans ce monde qui entretiennent avec leurs personnages une relation que je trouve très belle.

Wiegand — Mais cette relation n'est possible que quand le réalisateur ne se projette pas à un niveau supérieur à celui des personnages !

Fassbinder — C'est ça.

Wiegand — Il ne les raconte pas, il les comprend, il les voit de leur point de vue à eux.

Fassbinder — Il est comme ses personnages. Il faut qu'il admette en son for intérieur qu'il est aussi concerné que les autres.

Wiegand — Ce qui n'exclut pas qu'il puisse critiquer les personnages. À ce moment-là, la critique égale l'autocritique.

Fassbinder — Exactement.

Wiegand — Le film n'est pas tourné du point de vue de l'extérieur, comme la plupart des jeunes cinéastes allemands...

Fassbinder — mais de l'intérieur...

Wiegand — En exposant les contradictions qui habitent les personnages mêmes ?

Fassbinder — Oui. C'est un procédé dialectique, si vous voulez.

Wiegand — Les héros n'illustrent pas simplement des contradictions, ils souffrent eux-mêmes de ces contradictions ?

Fassbinder — Ils souffrent de ces contradictions, elles vivent en eux. Je l'ai déjà dit il y a longtemps : je n'ai aucune envie de faire des films axés sur un modèle ou une idéologie. Tout ce que je connais, c'est l'homme, ses problèmes, et c'est ce que je montre. Je n'ai que faire d'un modèle dans mes films, ni dans ma vie ²³.

Questionné plus loin au sujet du réalisme dans son œuvre cinématographique, Fassbinder déclare :

Le réalisme dont je parle, que je souhaite, est celui qui existe dans la tête du spectateur, et non celui qui est sur l'écran. Celui-là ne m'intéresse pas du tout, les gens le voient tous les jours. Ce que je veux, c'est un réalisme ouvert, et non un réalisme qui conduirait les gens à se refermer davantage. Quand on montre au public la même chose que ce qu'il vit, il se replie sur lui-même. On doit lui offrir l'occasion, la possibilité de s'ouvrir aux belles choses ²⁴.

Wiegand — Vous avez déjà dit : je veux mettre en scène une distanciation par rapport aux choses, pour justement pouvoir me préoccuper de ces choses. Est-ce valable pour votre œuvre en général ?

Fassbinder — Je dirais que c'est valable en général, pour tout. À mon avis, le téléspectateur ou le cinéphile devrait avoir la possibilité d'activer lui-même les sentiments et les choses en rapport avec les personnages. La mise en scène doit être telle qu'elle permette une distance nécessaire à la réflexion ²⁵.

Bien qu'il poursuive des buts similaires à ceux de Brecht, Fassbinder touche ici un point qui le sépare de son prédécesseur. Il donne à entendre qu'une perspective par trop partielle (telle que pratiquée par Brecht dans ses « Lehrstücke »), coince le spectateur, le met sur la défensive ; ce dernier se ferme alors à tout désir de réflexion.

La relation dialectique existant entre les espoirs de Maria — idéalisme — et son orientation vers le profit — matérialisme — esquissée sur une toile de fond historique, c'est-à-dire la reconstruction de la RFA, intéresse résolument davantage Fassbinder que le simple déroulement mélodramatique. Deux phénomènes filmiques précis servent ses desseins : 1) l'encadrement noir et blanc de l'image et 2) la bande sonore particulièrement impressionnante.

- 1) Puisqu'il encadre le film d'une série de photos des chanceliers (d'abord Hitler, et puis Adenauer, Erhard, Kiesinger et Schmidt), il ne subsiste aucun doute que le thème déborde largement le domaine privé. Pour signifier qui était à la tête des événements, il ajoute un montage mettant en vedette les chanceliers ouest-allemands. Quelques spectateurs attentifs ont gardé rancune envers Fassbinder, car parmi les hommes présentés, on remarquait l'absence de Willy Brandt : chancelier dit de la suppression du droit au fonctionariat* et des lois anti-terroristes. Fassbinder rétorque :

Nous avons déjà longuement discuté de ce thème. Il y en a parmi les technocrates fascistes qui se sont quasi ligüés contre lui. Mais il était quand même une des personnalités importantes rattachées aux désirs de réforme, et malgré son échec, il se distingue des autres chanceliers²⁶.

- 2) Dans la scène finale des retrouvailles, Fassbinder se révèle le véritable héritier de Brecht : par la pauvreté de la communication verbale ; par le choix significatif des accessoires et des lieux ; et par l'économie de mouvement qui aide Fassbinder à mettre à nu ses protagonistes, psychiquement et physiquement. Le montage sonore souligne d'erechef que la réunification de l'Allemagne vit à travers Maria Braun jusqu'à la toute fin. Un élément

* Berufsverbot : interdiction de pratiquer une fonction attachée à l'État si l'on est officiellement actif dans un parti communiste ou si l'on adhère à un mouvement jugé subversif (N.d.T.).

capital s'intercale dans le tableau : la retransmission du match de football qui oppose la Hongrie à la R.F.A., le 4 juillet 1954. Le score final de trois à deux en faveur de la R.F.A. la proclame championne du monde et offre au peuple allemand un sentiment nouveau d'appartenance, de nationalité. L'enregistrement original du reporter Herbert Zimmermann, son cri de soulagement, d'exaltation et de fierté conjugué à ceux de la foule : « C'est fini... c'est fini... L'Allemagne est championne du monde ! » enterre littéralement le dialogue du couple réuni. « L'Allemagne est redevenue quelqu'un ! » hurle Zimmermann à travers le haut-parleur, alors que sa voix se perd dans celle de la foule. C'est à ce moment précis que Maria s'effondre. Juste auparavant, elle avait demandé à Hermann : « Est-ce que tu dois écouter ça maintenant ? » (p. 187) et il avait répondu : « C'est quand même important, le match final de la Coupe du monde ! » (p. 187). À l'instant où l'Allemagne renaît et redécouvre une unité nationale, la force de Maria se détraque. Le film finit par l'explosion d'une cuisinière à gaz ; il avait commencé par des explosions de bombes : symbole de la destruction tout court des hommes, des femmes, de leurs valeurs, de leur dignité, de leur monde. Parallèlement à l'émancipation nationale, à un désir renouvelé de suprématie, il y a la solitude suprême et Fassbinder nous pose la question suivante : est-ce qu'un pays qui s'est bâti un royaume matérialiste en désapprenant les valeurs humaines et individuelles peut prétendre à nouveau au trône ? Les dirigeants ouest-allemands ont-ils le droit de se considérer les défenseurs d'une nouvelle humanité ? De toute évidence ils n'ont pas été à la hauteur pour Maria Braun, puisqu'elle et son espoir en l'amour vrai n'ont pu survivre dans ce pays. Par l'écroulement symbolique de leur univers intérieur et extérieur, Fassbinder montre aux spectateurs que la dimension idéaliste et morale n'est pas viable dans un système où le matérialisme étouffe la véritable humanité.

On peut de nouveau se poser la question, aujourd'hui, en 1985 : qu'ont-ils fait les chanceliers, depuis 1949, depuis la destruction du monde occidental, les Adenauer, Erhard, Kiesinger et Schmidt, pour garantir aux femmes, aux hommes et aux enfants ouest-allemands l'application de l'article I de la loi

fondamentale ? « La dignité de l'homme est inviolable. Le devoir de toute autorité étatique est de la respecter et de la défendre. » (Constitution de la République fédérale d'Allemagne, Schwann, Düsseldorf, p. 4).

Rainer Werner Fassbinder nous présente un univers qui prétend s'affairer principalement au « changement », mais son film-miracle de la femme-miracle semble être davantage une critique sévère adressée à l'immuabilité du système de valeurs de son pays.

Maria Braun est un personnage de la mythologie populaire dans un film emblématique traitant de l'Allemagne d'après-guerre, où la reconstruction fut réalisée au prix de l'anéantissement des sentiments, où la prospérité florissante tira sa source des âmes desséchées, où une femme demeura fidèle à ses grands et petits sentiments, à son grand amour et à ses aventures. Maria Braun a dilapidé ses forces dans la construction d'une société dont la loi de survie exige l'arrêt de mort de l'amour et de la dignité²⁷.

Malgré son caractère « destructeur », on trouve dans cette œuvre une alternative, même si elle n'est pas explicite. Fassbinder dit à ce sujet :

[...] tous les éléments qui alimentent un combat [...] la contre-partie les possède en elle [...] en s'y opposant. C'est aussi comme ça dans mes films. Quand ils se terminent mal, les gens disent : c'est affreux, pourquoi ça ne finit pas bien ? Pour moi, c'est de la foutaise. Quand un film finit mal, tristement, les gens doivent justement se rendre compte qu'il devrait y exister une autre conclusion. Quelque chose d'autre ne peut naître que si le désir profond pour cette autre chose existe²⁸.

La question du « comment » s'impose et rappelle la comparaison Brecht-Fassbinder. Une différence primordiale s'établit entre les deux. Chez Brecht, le pouvoir n'est jamais représenté d'une manière impersonnelle ou abstraite. Au contraire, le pouvoir sert directement les intérêts de groupes d'individus bien concrets. Brecht montre les rapports existant entre l'exploitation culturelle, idéologique et économique de l'homme ; ce faisant, il mise principalement sur le « pouvoir de la raison ». Par contre, lorsque l'on prend en considération l'ensemble de l'œuvre de Fassbinder (*Maria Braun* en particulier), on soupçonne qu'il semble attendre plus du « pouvoir des sentiments ». Si l'on pousse cet argument plus loin, on s'aperçoit que Fassbinder procède par voie dialectique : en niant le modèle Maria Braun, il permet au spectateur de se représenter lui-même une contre-figure. En montrant l'homme

dans ses faiblesses et dans son incommunicabilité, il provoque le besoin de communication. Par l'absence d'amour, de dignité, de relation véritable, Fassbinder amène les spectateurs dans la lignée de son message : « Quelque chose d'autre ne peut naître que si le désir profond pour cette autre chose existe. »²⁸

Ce phénomène nous mène à la réévaluation du « *Verfremdungseffekt* » de Brecht à travers Fassbinder. À l'instar de Thomas Elsaesser, on peut se demander, s'il s'agit d'un « *V-Effekt* » émotionnel :

Le spectateur est invité à s'identifier au personnage, mais également à identifier les situations psychologiques et les conflits sociaux. Aucun procédé habituel — distanciation comique ou implication dramatique — ne peut réellement s'ajouter à ces films. Ce phénomène de désajustement, ou distanciation, est considéré comme le brechtianisme de Fassbinder : une sorte de V-Effekt émotionnel²⁹.

Dans un autre contexte, Fassbinder déclare au sujet du réalisme qui apparaît dans ses films : « Il est tout à fait possible que les éléments "irréels" de mes films puissent rapprocher les spectateurs de leur réalité, et par-delà vers une utopie »³⁰.

Nous pouvons déduire de cette réponse que Fassbinder n'entend pas procéder à une analyse directe des relations politiques au niveau interpersonnel. Elsaesser soutient cette idée à travers son interprétation des théories du réalisme chez Fassbinder :

Dans sa recherche du réalisme non provocatif conduisant à l'identification avec le personnage, Fassbinder a fait une découverte capitale pour le cinéma allemand : il a su mesurer l'importance d'être artificiel pour paraître réaliste. Tant au point de vue du décor que des dialogues, les effets sont pensés de façon à amplifier la force des personnages et leurs émotions. À travers ce phénomène précis, les lieux réalistes gagnent un symbolisme prodigieux. De par son caractère « artificiel », l'Allemagne de Fassbinder est historiquement plus récente que dans bien des films documentaires³⁰.

Cependant, si la seule solution réside en une utopie imaginée, le spectateur n'a pas, à mon avis, beaucoup de ressort. Si on se permet une fois encore la comparaison avec Brecht, on dira que Fassbinder est demeuré à mi-chemin, en omettant d'unir la base à la superstructure. Cela tient sans aucun doute à des raisons pratiques. Soit qu'il n'ait vraiment pas cru que le changement puisse s'opérer à partir d'une sensibilisation ; ou qu'il ait craint les retombées qu'elle aurait pu avoir sur sa vie

d'artiste en R.F.A. Il aurait pu arriver qu'il subisse les représailles de l'État, d'un côté, et l'opposition du public, de l'autre.

Sous cet angle, l'attitude adoptée par Fassbinder peut se concevoir comme un compromis. C'est ce que Brecht a maintes fois conseillé. Elsaesser admet cette possibilité à plusieurs reprises; il insiste sur le fait que Fassbinder a sciemment opté pour un genre de divertissement populaire plutôt que pour la leçon politique :

Fassbinder semble accepter ses limites, ou plutôt est-ce le prix à payer pour son « libéralisme » avant qu'il ne dépasse le point d'irresponsabilité [...]; cela peut représenter dans son cas le point névralgique où il devient plus important pour un cinéaste indépendant d'être « populaire » dans son médium de travail (ce que le théâtre de Brecht ne fut jamais) plutôt que de se montrer politiquement explicite.³¹

En résumé, l'œuvre cinématographique de Fassbinder montre qu'il croit en la possibilité de transformer. Son « modèle » filmique appelle une contreproposition. En s'attardant sur une minorité, sur Maria Braun — femme parmi les hommes — Fassbinder veut montrer de quoi est capable un tel système social. Le destin effrayant et si réel de Maria nous confronte avec la réalité, nous invite à un engagement, une VITA ACTIVA, envers notre semblable. Le film nous enseigne à regarder le partenaire, homme ou femme, avec des yeux nouveaux, à le saisir avec ses forces et ses faiblesses. Cette vision différente pourrait être la source d'une énergie capable d'orienter les relations interpersonnelles vers la construction significative d'une société digne de l'être humain.

Mes films gravitent autour du problème des relations que les gens entretiennent nécessairement entre eux. Qu'ils soient homosexuels, ou normaux, ou lesbiennes, peu importe, dans les films et dans tout ce que je fais, il est question des difficultés que les gens ont dans leurs rapports.³²

(Fassbinder)

Chaque fois qu'il existe une lueur d'espoir dans ses films, c'est la femme qui en est l'annonciatrice. Il inverse carrément la distribution des rôles traditionnels. Ses personnages féminins vivent du refus émouvant et obstiné de s'incliner devant tout type de situation. Que leurs entreprises soient vouées à l'échec les rend d'autant plus héroïques.

Inattendue, bien que plusieurs l'appréhendaient, la mort de Rainer Werner Fassbinder fit l'effet d'un choc. Le cinéma allemand a perdu un de ses « visionnaires », un artiste qui avait

su dans ses œuvres enregistrer avec la précision d'un sismographe ce qu'il exprimait dans l'avant-propos de son film *Effi Briest*. Ce film se voulait un témoignage sur :

Effi Briest et sur ceux qui sont conscients de leurs possibilités et de leurs besoins et qui pourtant acceptent le système dominant par leurs actes, et qui, de cette manière, le renforcent et l'approuvent³³.

Université McGill

(Traduit de l'allemand par Dany Bentz.)

Notes

- ¹ Voir Robert Fischer/Joe Hembus, Préface de Douglas Sirk, *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*, Citadel Filmbücher, München, Goldmann éd. 1981, p. 163.
- ² À ce sujet, voir l'étude de Hans-Jürgen Greif, *Zum modernen Drama, Walser, Fassbinder, Bauer, Lenz, Hildesheimer*, Bonn, Bouvier, 1973.
- ³ Wolfgang Limmer, *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*, Dokumentation Rietzler, Spiegel-Buch, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2^e éd., 1982.
- ⁴ Limmer, p. 16.
- ⁵ Limmer, p. 26.
- ⁶ Limmer, p. 17.
- ⁷ Voir à ce propos H.-B. Moeller. « Das destruktive Ideal? Fassbinders Leinwand-Nationalcharakterologie in *Die Ehe der Maria Braun*, (L'idéal destructif: Une caractérologie nationale telle que portée à l'écran par Fassbinder dans *Le mariage de Maria Braun*), in *German Studies Review*, Vol. V, Number 1, 1982, p. 57-66. En ce qui touche le problème de la « version imprimée », voir p. 61.
- ⁸ Comparer avec Gerhard Zwerenz, *Die Ehe der Maria Braun* — Filmbuch mit Fotos, Collection Goldmann, tb 3841 (München Goldmann éd., 2^e édition, 1979), scénario du film. Références ultérieures tirées directement de ce texte dont les pages seront indiquées.
- ⁹ Voir Moeller, références en 7.
- ¹⁰ Thomas Elsaesser, « A Cinema of Vicious Circles » (and Afterword), in *Fassbinder*, Tony Rayns éd., London, British Film-Institute, 1980, p. 24-53. Th. Elsaesser, « Fassbinder and Germany », *Ciné-Tracts*, Vol. 3, n° 3, automne 1980, p. 43-52.
- ¹¹ Limmer mentionne que la tournée internationale du film aura rapporté environ 20 millions de marks (p. 12).
- ¹² Limmer, p. 13.
- ¹³ Limmer, p. 14.
- ¹⁴ Fassbinder, cité par Limmer, p. 38.
- ¹⁵ H.G. Pflaum : « Frauen haben in dieser Gesellschaft mehr Freiheiten » (Les femmes ont plus de libertés dans notre société), *Film-Korrespondenz*, n° 6/16, mars 1982.

Fassbinder déclare ici qu'à son avis, les femmes jouissent de plus de libertés dans notre société: «Même si l'on ne peut généraliser cette affirmation, je pense que les hommes ont davantage de rôles prédéterminés à jouer que les femmes, et qu'elles arrivent à se libérer de leurs rôles à elles. C'est pour ça que je les trouve plus intéressantes que les hommes».

¹⁶ Moeller, p. 57.

¹⁷ Limmer, p. 183-184; les coordonnées du film sont :
1978

Die Ehe der Maria Braun

Réalisateur: Rainer Werner Fassbinder. — Scénario: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, d'après une idée originale de R.W. Fassbinder. Caméra: Michael Ballhaus. — Montage: Juliane Lorenz. — Musique: Peer Raben. — Assistante à la régie: Helga Ballhaus.

Producteur: Michael Tengler

Production: Albatros. — Coûts: 1.975.000 DM. — Durée de tournage: 35 jours (janvier à mars 1978). — Première: 20.2.1979 (Berlin, festival du film). — 35 mm, couleur. — Durée: 120 min. — United Artists.

Interprètes: Hanna Schygulla, Hans Löwitsch, Ivan Desny, Gottfried John, Gisela Uhlen, Günter Lamprecht, George Byrd, Elisabeth Trissenaar, Isolde Barth, Peter Berling, Liselotte Eder, Volker Spengler, Hark Bohm et autres.

¹⁸ Limmer, p. 83.

¹⁹ Voir texte et commentaire dans W.V. Ruttkowski, *Das literarische Chanson*, Collection Dalp, vol. 99, Bern et Munich, Francke, 1966, p. 136-138.

²⁰ H.-J. Siedler, «Die Kunst der Stereophonie» (L'art de la stéréophonie), dans *St.Z.*, 30.3.1979; cité par Limmer, p. 185.

²¹ Limmer, p. 88.

²² Elsaesser, voir référence 10, *Ciné-Tracts*, p. 49.

²³ Wilfried Wiegand, «Interview», dans «*Rainer Werner Fassbinder*», Collection Film 2, Munich, Vienne, Hanser, 1975, p. 82-83.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ Fischer/Hembus, voir référence 1, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

²⁸ Fassbinder, cité par Limmer, p. 84.

²⁹ Elsaesser, «A Cinema of Vicious Circles», p. 28-29.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ Elsaesser, «A Cinema of Vicious Circles», p. 34.

³² Cité par Limmer, p. 82-3.

³³ *Ibid.*, p. 167.