

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Réflexions en instantanés sur le cinéma de Fassbinder

Jean-Philippe Gravel

Volume 17, numéro 2, été 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/34360ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J. (1998). Réflexions en instantanés sur le cinéma de Fassbinder. *Ciné-Bulles*, 17(2), 22-25.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1998

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/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Réflexions en instantanés sur le cinéma de Fassbinder

par Jean-Philippe Gravel

Filmographie de Rainer-Werner Fassbinder

- 1965: *le Clochard* (cm)
- 1966: *le Petit Chaos* (cm)
- 1969: *l'Amour est plus froid que la mort*
- 1969: *les Dieux de la peste*
- 1969: *Katzelmacher*
- 1969: *Pourquoi monsieur R est-il atteint de folie meurtrière?*
- 1970: *Rio des mortes*
- 1970: *Whity*
- 1970: *Der Amerikanische Soldat*
- 1970: *Prenez garde à la sainte putain*
- 1971: *le Marchand de quatre saisons*
- 1972: *les Larmes amères de Petra von Kant*
- 1972: *Gibier de passage*
- 1973: *Tous les «autres» s'appellent Ali*
- 1974: *Effi Briest*
- 1974: *le Droit du plus fort*
- 1975: *Maman Kü s'en va au ciel*
- 1975: *Fox et ses amis*
- 1976: *le Rôti de Satan*
- 1976: *Roulotte chinoise*
- 1977: *Despair*
- 1977-78: *l'Allemagne en automne* (film collectif)
- 1978: *le Mariage de Maria Braun*
- 1978: *la Femme du chef de gare*
- 1978: *l'Année des treize lunes*
- 1979: *la Troisième génération*
- 1980: *Berlin Alexanderplatz* (série télévisée)
- 1980: *Lili Marleen*
- 1981: *Lola, une femme allemande*
- 1982: *le Secret de Veronika Voss*
- 1982: *Querelle*

À l'occasion de la rétrospective Rainer-Werner Fassbinder présentée l'hiver dernier et offerte conjointement par la Cinémathèque québécoise et le Goethe-Institut, nous avons entrepris de répertorier quelques variables de l'œuvre fournie et multiple de cet imposant cinéaste. Les entrées de cet abécédaire, essentiellement thématique, s'offrent ici comme des repères à partir desquels le spectateur pourra entamer une réflexion personnelle.

Actrices: On peut les diviser sommairement en deux groupes: Hanna Schygulla et les autres. Bien que Fassbinder, dans son premier long métrage (*l'Amour est plus froid que la mort*, 1969) la fasse déambuler seins nus sans aucune raison apparente (si ce n'est d'offrir un reposoir au regard du public), Schygulla occupa toujours une place à part de par la nature des rôles qu'il lui réservait. De la première sœur du **Marchand des quatre saisons** (1971) à **Lili Marleen** (1980) et **le Mariage de Maria Braun** (1979), elle sera la star et l'oracle, la Femme Forte et l'ensorceleuse d'hommes. Naturellement, ce statut implique quelque déférence: pas question pour elle de lécher le plancher ou se tortiller toute nue comme Y Sa Lo dans **la Troisième génération** (1979), ou d'incarner, en général, des femmes qui perdent les pédales, aussi grandes soient-elles dans leur désespoir (Veronika Voss, Petra Von Kant). C'est dire que les rôles que Fassbinder confia aux autres actrices jouent la plupart du temps avec la rapacité, l'hystérie ou un certain ridicule opéré parfois aux dépens de l'actrice, en des scènes souvent très crues. Au fait, Irm Hermann gagna un prix d'interprétation pour un rôle où elle était successivement battue, surprise en pleine fornication, pleurnicharde en général et particulièrement perfide, du genre «la vaine colère des pauvres» — soit la femme du **Marchand de quatre saisons**. La qualité de son jeu augmentant, d'après Fassbinder, en proportion des

humiliations qu'il lui infligeait sur les tournages, celui de ce film dût être particulièrement éprouvant (voir aussi **Mira**).

Amérique: À la question de l'Amérique, Fassbinder offre une réponse divisée. Historiquement, l'emprise des États-Unis sur les marchés européens, son aide apportée en particulier à l'Allemagne fédérale durant le renouveau économique, fait presque croire qu'elle bénéficia plus que tout autre des retombées de la guerre. Fassbinder interroge ce phénomène en un climat économique (et de passation des biens en général) où la présence étatsunienne n'est jamais trop loin — ne serais-ce que par le *dealer* G.I. partageant la table du docteur Katz (Gunther Kaufmann) dans **le Secret de Veronika Voss** (1982).

Ce climat d'infiltration auquel Fassbinder était sensible ne l'empêcha pas d'espérer fabriquer un jour des films possédant la même efficacité narrative que le cinéma américain. Cependant, ses emprunts les plus manifestement «américanistes» jalonnent surtout ses films des débuts: la gestuelle empruntée de **l'Amour est plus froid que la mort**, l'atmosphère nocturne et enfumée des **Dieux de la peste** (1969) relèvent, avec distanciation (et un occasionnel sens du pastiche), du film noir. Représentant par excellence de cette bizarrerie, **Whity** (1970), western et drame incestueux apparemment érigé à la gloire de Gunther Kaufmann, confine presque, grâce à cette alliance dissonante, au cinéma naïf qui fait les délices de la mode psychotronique.

Amour: Attachement incompréhensible d'un naïf individu pour un autre (par exemple le tandem Biperkopf-Reinholdt) qui n'effectue aucun effort pour être aimable, vouant l'amant à une perte de volonté, à des actes-limites comme le meurtre ou le suicide. Au bout du processus qui tend à l'aliéner de plus en plus à lui-même, l'amoureux se réduit à l'état de déchet ostracisé, de «bête qu'on mène à l'abattoir» (voir l'emploi de cette métaphore dans **Berlin Alexanderplatz** [1980] et **l'Année des treize lunes** [1978]). Non dépourvue d'apitoiement, la représentation des vicissitudes de tels attachements chez l'amoureux/se trouve sa figure emblématique dans la toxicomanie: dans les deux cas, l'individu semble complètement vendu à son objet (*cf* - voir **désir et pouvoir**).

Apitoiement: La cause de l'apitoiement sur soi du personnage fassbindérien (spécialement celui du type Biperkopf, voir ce terme) se résume à ce qu'en révèle le pendu de **l'Année des treize lunes**: son désir



Rainer-Werner Fassbinder lors du tournage de *Lola, une femme allemande* en 1981 (Photo: Süddeutscher Verlag)

de vivre et sa bonne foi se heurtent aux règles du monde extérieur, qu'il refuse, et devant lesquelles il se trouve désarmé.

Biperkopf, Franz: Plus que le héros du roman-fétiiche de Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, Franz Biperkopf désigne, dans son œuvre, un véritable type socio-psychologique dont les incarnations variées puisent à même certains aspects du drame du personnage original. Sommaire-ment, la tragédie de Franz Biperkopf se résume aux malheurs que lui attirent son inexplicable attachement pour un petit brigand rapace, Reinholdt (voir ce terme), qui le jettera notamment sous une voiture et assassinera sa petite amie. Personnage d'origine ouvrière, non exempt de défauts qui peuvent entraîner sa déchéance (alcoolisme, homicide involontaire), le «type Biperkopf» se place sous le signe d'une volonté de rachat qui le rend vulnérable, à la merci de toutes les trahisons. Il y a de lui dans le Hans Epp du *Marchand de quatre saisons*, dans le prolétaire nouveau riche (également nommé Biperkopf et joué par Fassbinder), plumé par son amant bourgeois dans le *Droit du plus fort* (1974), (voire dans la transsexuelle Elvira de *l'Année des treize lunes*, qui sacrifie une part d'elle-même pour l'amour d'un industriel sans scrupules).

Brillant esthétique: Nom générique désignant le vernis visuel particulier aux derniers films de Fassbinder, alors épris de l'emploi de filtres à lentilles dont l'effet se reconnaît par l'adoucissement du rayonnement des sources d'éclairage direct (halo de bougies, d'ampoules électriques, etc), et l'allègement des couleurs et des contours de l'image en général. Son emploi se remarque particulièrement dans les souvenirs de plateau de la pauvre Veronika Voss, où il traduit la nostalgie de l'actrice pour son passé prestigieux de vedette du cinéma du troisième Reich. À l'inverse, son emploi généralisé prête à croire que des films comme *Lili Marleen* — le seul que Fassbinder ait situé pendant la Deuxième Guerre mondiale — pose un regard biaisé sur cette époque en n'en montrant que l'aspect grandiose. On peut alors parler d'un véritable problème de «flou artistique»: à ce propos, un développement de son intrigue gravitant autour de la circulation clandestine d'un film relatant les exactions nazies prête à croire qu'en cette bobine volante réside le film que Fassbinder n'aura pas fait. Travaillant en ce sens de concert avec les autres cinéastes de la génération d'Oberhausen, c'est toujours de manière oblique que le cinéaste traitera de questions concernant des abus de pouvoir qui trouvent leur écho dans cette époque troublée (voir **pouvoir**).

Rétrospective: Fassbinder

Désir: Dans l'échelle des rapports humains, il se situe entre la volonté de pouvoir, qui se découvre parfois à sa source, et l'amour — sur le manque (récent) duquel le désir s'érige parfois. L'amour étant ce à quoi le héros fassbindérien ne peut avoir accès, il tend à être supplanté par des formes d'attirance plus brutale. Désir de possession, attraction sexuelle: les personnages qui ont franchi le cap de la quête d'amour tendent plus souvent qu'autrement à concevoir autrui en objets qu'ils voudraient mettre au service d'une quête de revalorisation personnelle (Petra Von Kant). À partir de quoi la disponibilité des corps (car il n'est plus question de celle des âmes), leur valeur d'échange se joue déjà sur un terrain gagné par la volonté de pouvoir (voir ce terme). Lorsque cette dimension désirante devient le principe exclusif d'un film, cela donne **Querelle** (1982), qui, au-delà de son esthétique gaie où se croisent des figures relevant autant de Tom of Finland que des Village People, fait du port de Brest un micro-univers dont les couleurs chaudes, la gestuelle des corps et la dépravation que traduisent autant la bande-sonore que l'abondance des motifs phalliques du décor (tours, vitraux et graffitis obscènes), distillent un climat onirique et captivant, où le désir

fonctionne comme principe actif et premier, le reste (libertinage, crime) venant à sa suite. C'est ce qui permet à un film aussi radical que celui-ci de constituer un morceau de pur cinéma érotique, tant le lien étroit qu'il dessine entre le désir et la transgression paraît plus proche de l'univers pulsionnel de **l'Empire des sens** que de David Hamilton et autres fadaïses.

Écriture et parole: L'abondance de son usage croît avec la maîtrise de Fassbinder comme écrivain et metteur en scène. Au fil de son évolution, son cinéma devient littéraire à un point parfois extrême. Ainsi **l'Année des treize lunes** semble s'adresser à l'écoute plus qu'au regard, tant le portrait qui s'y effectue de ses personnages principaux passe par de longues tirades parlées (narration d'une nonne concernant la jeunesse d'Elvira, ou témoignage de cette dernière quant aux motifs justifiant son changement de sexe). Par la suite, la présence de longs intertitres et d'une abondante narration en voix *off* tant dans **Berlin Alexanderplatz** que dans **Querelle** tend à charger les images hypnotiques de ces films d'un surplus de sens qui distancie parfois le spectateur de l'action.

Mira, Brigitte: Figure d'exception dans le bréviaire des rôles féminins de Fassbinder (voir **Actrices**). Les rôles importants qu'il lui a réservés sont ceux d'une femme d'origine modeste et relativement naïve — un certain type, version ouvrière, de la «femme âgée», encore en mesure de lutter pour certaines causes ou de combattre des préjugés: femme de ménage tombant amoureuse d'un immigré plus jeune dans **Tous les «autres» s'appellent Ali** (1973), ou mère qui cherche à comprendre les motifs de la mort de son fils ouvrier (**Maman Küsters s'en va au ciel** [1975]). Ces films sont essentiellement à tendance humaniste.

Nudité: Chez Fassbinder, elle est présentée crûment. Dans ses scènes d'amour ou ce qui en tient lieu, il préfère surprendre les amants sur le fait, sans afféterie et sans transition. Exception notoire à cette approche frontale et déconfortante: la «défloraison» de **Querelle** (Brad Davis) par Nono (Gunther Kaufmann), qui érotise davantage la scène.

Pouvoir (volonté de -): Terme vers lequel aboutit la non-réciprocité des rapports amoureux et le commerce narcissique du désir. Il apparaît surtout lorsque le rapport entre deux êtres s'avère profiter, à l'insu de l'un d'eux, à un tiers. Ainsi ce n'est pas pour rien que Fassbinder incarne les problèmes inhérents



Le Secret de Veronika Voss
(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

à la période du renouveau économique par le biais de tels rapports, qui resituent dans un contexte intime ses enjeux fondamentaux et l'échec, la récupération des éléments qui auraient pu engager un véritable renouveau. C'est cette logique qui fait en sorte que l'ascension de Maria Braun, qui prend le relais d'une population masculine défaite et affaiblie par l'échec de la guerre, se termine abruptement lorsqu'elle comprend avoir été, à son insu, «prêtée» par son mari (Klaus Löwitsch) à l'homme d'affaires secrètement mourant qui l'a prise sous son aile (Ivan Desny). Également, dans **Lola, une femme allemande** (1981), c'est par l'intermédiaire de Lolo (Barbara Sukowa) que Schuckert, le requin de la finance, parvient à neutraliser les désirs de «nettoyage» de Von Bohm, le nouveau chef du service de la construction de la ville de Coburg. Dernière incarnation — et non la moindre — de cette corruption, le Dr Katz qui, dans **Veronika Voss**, assujettit ses patients à la morphine qu'elle leur fournit en échange de leurs biens. Tirant profit de la gamme complète des victimes et des résidus de la guerre, elle compte autant parmi sa clientèle la star déchue du cinéma nazi qu'un couple d'antiquaires juifs victimes des camps de concentration.

Prolétaire: D'après ce qu'on peut notamment conclure du meurtre de la gardienne muette de **Roulette chinoise** (1979) (qui est d'ailleurs le seul élément concluant de ce film structuré comme un jeu irrésolu de possibles), c'est toujours lui, qu'importe sur qui pèse le poids réel de la culpabilité, qui finit par pâtir pour les autres.

Reinholdt: Comme type de personnage, il est à la cruauté et l'indifférence ce que le type Biperkopf est à la fragilité et à la «demande» d'amour. Bien que présenté sous les couleurs d'un exploiteur repoussant, le «type Reinholdt» demeure constamment l'objet des attentions serviles du «type Biperkopf», dont l'aliénation n'en paraît que plus dépourvue d'objet. Au-delà de l'original, ses incarnations sont notamment l'Anton Saitz de **L'Année des treize lunes** (incarné par le Reinholdt de **Berlin Alexanderplatz**, Gottfried John), le Eugen du **Droit du plus fort** (Peter Chatel), voire l'industriel corrompu Shuckert (Mario Adorf dans **Lola**).

Simulation: «Et moi je vous dis que je suis fatigué que je suis las à mourir de toujours représenter ce qui est humain sans y prendre part moi-même». Cette citation de Thomas Mann qui conclut **Prenez garde**

à la sainte putain (1970) semble donner la note d'un désespoir persistant dans le cinéma de Fassbinder qui, dès **L'Amour est plus froid que la mort**, semblait vouloir traduire l'existence robotisée de petits pégreux qui n'avaient comme modèle que les gangsters des films américains. Mais que l'on passe de ce groupe de criminels sans but paraissant mimer leur conduite sur des modèles désincarnés au personnage complexe de Petra Von Kant, cette espèce de paragon de la culture élevée qui s'effondrera devant nous, en passant par les rebelles sans cause de **la Troisième génération** au poète raté et visqueux du **Rôti de Satan** (1979), on trouve toujours ce regard cruel qui semble se poser sur des personnages réduits à n'être que l'ombre d'eux-mêmes (et du système ruiné de valeurs qu'ils incarnent), comme si le mal dont ils sont frappés et que Fassbinder accuse relevait d'une imparable vacuité. Et ce scepticisme, apparemment, ne connaît aucune limite: il y a même Anton Saitz, victime des camps de concentration, qui reprend à son compte les méthodes dictatoriales de ses tortionnaires pour gérer ses affaires et une vie personnelle marquée par le simulacre: d'où les attentats-bidons qu'il s'amuse à contrer chaque fois qu'il sort de son lieu de travail. ■



Querelle
(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)