Document généré le 3 juin 2025 14:45

24 images

24 iMAGES

Douglas Sirk et Fassbinder
Tout ce que le mélodrame permet

André Roy

Numéro 103-104, automne 2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23812ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Roy, A. (2000). Compte rendu de [Douglas Sirk et Fassbinder : tout ce que le mélodrame permet]. *24 images*, (103-104), 74–75.

Tous droits réservés © 24 images, 2000

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/

érudit

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.

https://www.erudit.org/fr/

Douglas Sirk et Fassbinder: tout ce que le mélodrame permet

par André Roy

La Habanera (1937). Le cinéma de Douglas Sirk est un mélange de modernisme, d'élégance et de sentimentalisme.

Avec treize classiques de Douglas Sirk, présentés avec neuf des plus brillants mélodrames de Rainer Werner Fassbinder, le Goethe-Institut offre pour la première fois à Montréal, de septembre à décembre 2000, la chance d'apprécier la partie la plus flamboyante et la plus fascinante de l'œuvre de Sirk (de son vrai nom Hans Detlef Sierck), un auteur que Fassbinder contribua à faire apprécier pour des qualités qui auparavant parurent à la critique, sauf pour des François Truffaut et des Jean-Luc Godard, comme des défauts et des faiblesses. Ce cinéaste très cultivé fut le plus souvent méprisé, mais dans les années 70 il devint une sorte d'oracle, de figure révérée, parce que ses films avaient été de grands succès populaires malgré leur mélange ahurissant de modernisme, d'élégance et de sentimentalisme.

Rainer Werner Fassbinder était un homme qui réfléchissait avec beaucoup de précision sur ses activités de cinéaste. Ses essais et ses notes de travail, qui ont paru sous le titre *Les films libèrent la tête* (L'Arche, 1988), sont des repères qui permettent de suivre son parcours. C'est dans ce livre qu'on trouve ses commentaires sur les mélodrames de Douglas Sirk, qu'il admirait avec ferveur, car pour lui ce cinéaste avait «réussi à satisfaire aux exigences du système commercial et à faire malgré cela des films personnels». C'est chez Sirk que Fassbinder trouvera les arguments glorifiant l'attitude du cinéaste vis-à-vis des personnages. Pour R.W.F., quel que soit le type d'organisation financière d'un film, il faut que l'auteur prenne parti pour les personnages, les aime et leur confère de la grandeur.

Après sa rencontre avec Douglas Sirk en 1971, Rainer Werner Fassbinder créera son propre style de mélodrame, espérant atteindre le succès, mais il oubliera cette tendresse qu'il saluait chez Sirk, pour lui substituer une rage froide et politique contre l'Allemagne de l'Ouest, qui, enfermée dans le miracle économique, cultivait l'amnésie. On le constatera en voyant ***Tous les autres s'appellent Ali*** (1974), qui n'est certes pas une reprise de ***All That Heaven Allows*** (1956), mais dont le scénario en est proche. Fassbinder porte son attention sur la recherche des racines racistes du mépris qui entoure le couple Ali (un jeune Marocain) et Emmi (une Allemande plus âgée que lui). Son œil est clinique et sévère, alors que celui de Douglas Sirk est plutôt ironique et touchant dans la description des pressions que subit le couple formé par Carry et Ron, elle, une veuve riche qui tombe amoureuse de son jardinier, de quinze ans plus jeune qu'elle. Comme il l'écrit dans ses cahiers en 1972, Fassbinder trouve ***All That Heaven Allows*** désespéré et triste. Descriptif, il comporte peu de gros plans ; les décors, très précis, portent la marque de la situation sociale des personnages. Et le sentiment intense qu'éprouve le spectateur «ne vient pas de l'identification, mais du montage et de la musique», note-t-il. Désespoir et tristesse sont peut-être ce que retiendra principalement R.W.F. de sa perception des mélodrames de l'exilé allemand.

All That Heaven Allows est en quelque sorte une suite de ***Magnificent Obsession*** réalisé deux ans auparavant, et qui, dans la rétrospective, est accolé à ***Roulette chinoise*** (1976), un exercice de style en noir et blanc, une variation sur le motif de la haine, dont la sécheresse et le ton abrupt rappellent de loin le film de Sirk, tourné en Technicolor, sur lequel, d'ailleurs, on ne trouve aucune note dans le recueil de Fassbinder.

Moins film historique que réflexion sur le destin brisé d'une femme, ***Le mariage de Maria Braun*** (1979) accompagne ***The Tarnished Angels*** (1957), une adaptation réussie de *Pylône* de William Faulkner. Un «film incroyablement pessimiste», selon Fassbinder, qui se déroule dans le monde des aviateurs et ne «montre que des désastres». Ses différentes amours ne conduisent-elles pas Maria Braun au désastre, également? Œuvre profonde sur la

Ci-dessus, Fassbinder et Rosel Zech dans ***Le secret de Veronika Voss*** (1982) et, ci-contre, ***Les larmes amères de Petra von Kant*** (1972).

solitude et la peur, ***The Tarnished Angels*** est très proche de ***Written on the Wind*** (1956), ne serait-ce qu'à cause de la présence des deux mêmes comédiens, Rock Hudson et Robert Stack. Baroque et rigoureux, appelant constamment le deuxième, voire le troisième degré, Sirk y raconte l'histoire d'une famille enrichie par le pétrole, et la relation entre deux amis opposés dans leur caractère, qui rencontrent l'amour en la personne de Lucy (Lauren Bacall). «Tout y est mouvement et couleurs», souligne R.W.F., avec une «lumière aussi peu naturaliste que possible»; ***Written on the Wind*** est justement un de ces films qui libèrent la tête, note encore l'auteur des ***Larmes amères de Petra von Kant*** (1972), ce mélodrame de l'illusion tragique de l'amour, théâtral, au kitsch expressionniste, dont l'exaspération des sentiments des personnages et le choix des couleurs anti-naturalistes rappellent que Douglas Sirk adoptait de semblables partis pris esthétiques et plastiques dans sa mise en scène.

Longtemps invisible, ***A Scandal in Paris*** (1945) est une évocation presque surréaliste de la vie de l'escroc Eugène Vidocq, mais où une finesse ironique se déploie partout, dans le scénario et les dialogues, sous forme de blâme des institutions comme la police et la justice. Ce regard ironique, on le retrouve cette fois teint d'un noir pessimisme dans ***There's Always Tomorrow*** (1956), un mélodrame émouvant sur l'hypocrisie et l'égoïsme rongeant une famille bourgeoise. On ignore ce qu'en pensait R.W.F. puisqu'on ne trouve dans son livre aucune remarque sur ces deux films. Il parle toutefois de ***Imitation of Life*** (1959), dernier film de Sirk tourné en Amérique: «Un grand film fou, de vie et de mort. Et un film d'Amérique.» L'œuvre sera boudée par la critique qui y voyait une apologie du mariage aux dépens de la femme qui, sans époux, ne peut réussir dans la vie. On y trouve certes un sentimentalisme qui paraîtrait outré s'il n'était transmuté par le lyrisme et la grande intelligence d'une mise en scène qui réussit à nouer deux histoires parallèles.

Un «film d'Amérique», note pertinemment R.W.F. Sa prédilection pour les intrigues sentimentales et les passions excessives permet à Douglas Sirk de devenir un ingénieux critique de la classe moyenne américaine en mettant à nu les rapports sociaux et en centrant son attention sur la femme. Rainer Werner Fassbinder sera comme son prédécesseur le peintre de la femme, mais de la femme marginale, prostituée ou homosexuelle, épouse mal-aimée ou divorcée, nouvelle sainte désaxée, cernée par ses contradictions, ne sachant faire la différence entre la réalité et les faux-semblants que cette réalité lui propose en guise de consolation. Fassbinder, comme Sirk, ne tombe jamais dans le vérisme ou la lourdeur explicative en démontant les tragédies humaines. Contrairement à Sirk toutefois, son monde est sans espoir (sauf, peut-être, dans ***Les larmes amères de Petra von Kant***). Fassbinder s'est réapproprié le mélodrame, l'a métamorphosé en le réinscrivant dans cette Allemagne de la glaciation des cerveaux de l'après-guerre, l'Allemagne de l'oubli et du spectacle de l'économie avancée. Pas de clins d'œil complaisants chez lui aux maîtres cinéastes comme Sirk, dans sa vision hallucinée des pouvoirs de l'amour détruits par les pouvoirs de l'argent et de l'idéologie, comme on le constatera dans ***Effi Briest*** (1974), ***Le droit du plus fort*** (1975), ***La femme du chef de gare*** (1978), ***L'année des treize lunes*** (1978), ***Lili Marleen*** (1980) et ***Le secret de Veronika Voss*** (1982), également projetés (avec sous-titres français pour la majorité des films).

Terminons cet article en priant les lecteurs de ne pas rater cette double rétrospective où le mélodrame se permet tout, d'autant que quatre opus de Douglas Sirk, rarement vus parce que invisibles depuis longtemps, y seront présentés. Il s'agit de ***Schlussakkord*** (***Accord final***, 1936), ***La Habanera*** (1937), ***Paramatta, bagne de femmes*** (1937), les trois premiers mélodrames de Sirk réalisés en Allemagne, et de ***Hitler's Madman*** (1943), sa première œuvre américaine. ■