

R.W. Fassbinder aurait eu 75 ans en juin 2020, et il tournerait encore des films

Un pacte faustien avec le diable?

Yves Laberge

Numéro 322, avril 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93596ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laberge, Y. (2020). R.W. Fassbinder aurait eu 75 ans en juin 2020, et il tournerait encore des films : un pacte faustien avec le diable? *Séquences : la revue de cinéma*, (322), 38–40.



R.W. Fassbinder aurait eu 75 ans en juin 2020, et il tournerait encore des films

Un pacte faustien avec le diable ?

YVES LABERGE

« J'espère vivre assez longtemps pour réaliser une douzaine de films qui recomposeraient l'Allemagne dans sa globalité, telle que je la vois. Chacun représenterait une étape même si l'ordre chronologique n'est pas respecté. *Lili Marleen* est mon premier sujet sur le IIIe Reich, ce ne sera pas le dernier. *Berlin Alexanderplatz* et *Despair* se situent avant, *Le mariage de Maria Braun* et *Lola* après. Je vais poursuivre jusqu'au temps présent, pas à pas.. »

Au début de sa vingtaine, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) répétait à qui voulait l'entendre qu'il réaliserait 30 longs métrages avant ses 30 ans. Pas des courts métrages ni des épisodes télévisés ou des publicités, mais bien des longs métrages sur pellicule. Et il a accompli son grand rêve. Pour ce faire, il a travaillé sans relâche : tournant le jour, faisant du montage du film précédent durant ses soirées, et écrivant le scénario de son prochain projet durant la nuit. Certaines années étaient plus fastes : il a sorti 5 films rien qu'en 1970. Mais règle générale, il poursuivait sa production à un rythme soutenu de trois films par an. Si bien qu'en 1977, Fassbinder avait réalisé 30 longs métrages juste avant de célébrer son 31^e anniversaire. Toutefois, pour parvenir à cet objectif titanesque, il a dû mentir un peu sur son âge et déclarer être né en 1946 (au lieu de 1945).

Rétrospectivement, la filmographie de Fassbinder semblera inégale, surtout à ses débuts. Ce n'était pas un Orson Welles ou un François Truffaut, qui ont tous deux commencé leur carrière par un chef-d'œuvre; et, de plus, Fassbinder avait été refusé à l'École de cinéma de Munich pour « manque de talent ». Son passage dans le théâtre expérimental

aura été pour lui une manière de contourner le système artistique ouest-allemand afin d'acquérir l'expérience de la mise en scène et la reconnaissance du milieu des acteurs; il en retiendra un penchant pour la distanciation brechtienne et ce goût de montrer les classes populaires. Il a surtout constitué une équipe de collaborateurs qui ont su l'assister en harmonisant ses projets et en leur assurant une unité thématique, formelle et visuelle. Ainsi, son décorateur et inséparable assistant Harry Baer savait que Fassbinder adorait inclure des miroirs, des vitrages et des reflets; son directeur photo Michael Ballhaus et plus tard Xaver Schwarzenberger ont créé successivement une grammaire visuelle efficace et fluide, pouvant tour à tour devenir flamboyante ou plus discrète; son compositeur et orchestrateur Peer Raben a su composer des musiques postmodernes, à la fois inspirées des mélodies populaires germaniques, mais capables d'évoquer un passé indiscernable et nostalgique au moyen de quelques traits d'harmonica ou de trompettes à l'unisson. Et c'est sans parler de son « écurie » d'acteurs et d'actrices : l'inoubliable Hanna Schygulla, bien sûr, mais aussi Irm Hermann, Margit Carstensen, Volker Spengler, Gottfried John, le réalisateur Hark Bohm qui interprétera plusieurs

rôles secondaires pour Fassbinder, mais aussi le géant noir Günther Kaufmann, ou encore Brigitte Mira, alias « Maman Kuster » (actrice qui vivra jusqu'à 100 ans!). En outre, Fassbinder accordait régulièrement un petit rôle à sa propre mère, Lilo Pempeit : la secrétaire dans *Despair* ou encore une vendeuse de bijoux dans *Le Secret de Veronika Voss*.

Il faut bien admettre que même animé de la meilleure volonté du monde, les premiers longs métrages de Fassbinder semblent parfois pénibles à regarder et s'éternisent en longueurs ; il est influencé par les films de série B, les premiers opus de Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et Jean-Pierre Melville ; il vénérât les œuvres des années 1950 de Raoul Walsh et de Howard Hawks pour leur homophilie subtile dissimulée par une camaraderie masculine chargée de machisme. Mais ce n'était que les années d'apprentissage.

LE CHEMIN DE DAMAS DE FASSBINDER

Tout changera lors de sa découverte des films de Douglas Sirk, le maître du mélodrame hollywoodien ; ce sera pour Fassbinder une révélation, un peu comme Saül sur le chemin de Damas avant de devenir saint Paul : car il réalisera subitement que le mélodrame n'est pas mauvais en soi, qu'il s'agit d'un genre qui peut être respecté et donner des chefs-d'œuvre. Il comprendra alors qu'il peut exister de bons mélodrames et de mauvais mélodrames, et que ceux de Douglas Sirk sont la quintessence de ce genre mal aimé, car ils contiennent sous leur esthétique débordante de couleurs une implacable critique de la société étatsunienne, de ses conventions et de son racisme envers les Noirs et les exclus. Dès 1970, il voudra tourner des mélodrames grandioses et flamboyants en les ancrant dans le contexte ouest-allemand, sans craindre de frôler le kitch. Par la suite, les films de Fassbinder pourront se subdiviser en deux catégories distinctes : ses mélodrames étincelants, d'une part, et d'autre part ses films réalistes tournés avec des budgets

restreints. Parmi la première catégorie, on trouve entre autres *Effi Briest* (1974), *Roulette chinoise* (1976), *Lili Marleen* (1981), *Lola, une femme allemande* (1981).

C'est vraiment à partir des *Larmes amères de Petra von Kant* (1972) que Fassbinder intègre et se réapproprie — thématiquement et visuellement — les enseignements des films de Douglas Sirk ; il les adapte à l'Allemagne de l'Ouest contemporaine et il transpose au féminin sa propre relation amoureuse, possessive et destructrice. Son goût pour le rétro ajoute une dimension *campy*, presque parodique, qui veut revaloriser ce qui semblerait démodé ou anachronique, par exemple en incluant dans une scène statique des *Larmes amères de Petra von Kant* un vieux succès des Platters, *Smoke Gets In Your Eyes*.

Il ne mettra pas systématiquement en scène des mélodrames ouvertement kitschs et distanciés, retournant régulièrement à un matériau brut, par exemple dans *Le droit du plus fort* (parfois nommé *Fox et ses amis*, 1975), qui montre le snobisme et l'élitisme à l'œuvre entre les classes sociales, même dans les milieux homosexuels. Le thème de l'exclusion sociale sera doublement repris dans *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), qui dénonce le racisme ordinaire. Sa volonté de prendre parti pour les ouvriers et les gens ordinaires reviendra dans *Maman Küsters s'en va au ciel* (1975), davantage réaliste. Mais cette dichotomie entre les deux styles est parfois malaisée ; ainsi, dans *L'année des treize lunes* (1978), Fassbinder oscille entre les deux tendances et sera par ailleurs parmi les premiers cinéastes à montrer la métamorphose d'un homme désespéré qui, par amour, choisit de devenir transgenre pour séduire celui qu'il aime. Pour ce long métrage tourné avec peu de moyens, il tiendra lui-même la caméra en plus de superviser le montage, tout comme il le fera pour un projet subséquent, *La troisième génération* (1979).

L'art de Fassbinder culmine avec *Despair* (1978), véritable poème visuel, spectacle envoû-

1. Rainer Werner Fassbinder. En plus de réaliser et de scénariser la plupart de ses longs métrages, il veillait au montage et s'accordait parfois un rôle comme acteur

2. Dans *Les Larmes amères de Petra von Kant* (1972), le mélodrame et le kitsch sont revendiqués, magnifiés, sublimés

3. Dans *L'année des treize lunes* (1978), l'acteur Volker Spengler (1939-2020) interprète un transgenre



2



3



4. Dick Bogarde sur le plateau de tournage de *Despair*

Notes

¹ Michael Töteberg, 4^e de couverture du scénario original de Peter Märthesheimer et Pea Fröhlich, *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Munich, Belleville, 1998.

² Robert Fischer (dir.) [et Rainer Werner Fassbinder], *Fassbinder par lui-même*, Paris, G3J éditeur, 2010, p. 508.

³ Colette Godard, « Rencontre avec le réalisateur [Fassbinder]. L'Allemagne, œuvre complète », dans *Le Monde*, 17 avril 1981. https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/04/17/rencontre-avec-le-realisateur-l-allemande-oeuvre-complete_3044807_1819218.html
Propos repris dans le livre de Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*. Paris, Robert Laffont, 1999, p. 588.

⁴ Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder. Un cinéaste d'Allemagne*. Traduction en français de Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch et Jean Bernard Torrent. Paris, Centre Pompidou, 2005.

tant sur la quête de l'identité et sur les thèmes du double et du dédoublement, déjà omniprésents dans les films expressionnistes des années 1920. Adapté de *La méprise*, roman méconnu de Vladimir Nabokov écrit en 1934, *Despair* montre dans un style presque viscontien la chute d'un misanthrope égocentrique interprété par Dirk Bogarde. L'action se situe autour de 1930 et relate le malaise existentiel d'un industriel allemand qui ne se reconnaît plus dans une Allemagne en transition. La mise en scène est inégalée : décors flamboyants et surchargés, mouvements de caméra fluides sans être excessifs ni gratuits, omniprésence de miroirs et de cloisons vitrées. Et on retrouve cette distanciation chère à Brecht dans cette séquence de la discussion à bâtons rompus sur le crime parfait, juste avant le dénouement, comme un moment de pause dramatique où les personnages échangent brièvement sur leur situation avant de se replonger dans l'action. Ce chef-d'œuvre avait été diffusé au Québec (et sur Radio-Québec, dans le temps) dans une magnifique version doublée en français, où Andréa Ferréol se doublait elle-même (puisque ce film avait été tourné en anglais); malheureusement, on ne trouve plus de nos jours sur DVD que la version originale en anglais ou avec sous-titres. Avec les films de Fassbinder, le doublage en français est préférable, car il permet au spectateur de se concentrer sur la mise en scène et les éléments visuels plutôt que sur les sous-titres en ayant peur de rater une réplique.

La consécration internationale survient avec *Le mariage de Maria Braun* (1979), qui raconte l'américanisation de l'Allemagne défaits, et de ce fait sa dénaturalisation. Sous un nom amplement répandu (le nom de ce personnage fictif est l'équivalent de Marie Lebrun ou de Marie Tremblay), la splendide Hanna Schygulla y incarne à elle seule toute la nation allemande dépossédée et presque désincarnée à la fin de la guerre. Ce succès sera réitéré pour un autre summum du mélodrame flamboyant, *Lili Marleen* (1981).

Le chant du cygne a lieu avec *Le secret de Veronika Voss* (1982), primé au Festival de Berlin de 1982. Selon Michael Töteberg, ce film magnifique dont l'action se situe en 1955 est un peu comme le *Sunset Boulevard* de Fassbinder : un beau film — avec des passages durs — sur le déclin implacable d'une vedette déchue du cinéma hitlérien, une *has been* qui ne trouve plus d'engagements après la défaite allemande, car elle s'était compromise avec le pouvoir¹. La mise en scène est raffinée et les dominantes du blanc sont rehaussées par le retour assumé au noir et blanc. Tout allait pour le mieux pour Fassbinder qui avait plein de projets en tête.

UNE VIE POSTHUME

Lorsqu'on découvrit le corps inanimé de Rainer Werner Fassbinder dans la nuit du 10 juin 1982, il était chez lui, devant ses cahiers ouverts, justement en train d'écrire le scénario de son film à venir, *Je suis le plus heureux des hommes*. Le téléviseur était encore ouvert devant lui. Difficile de croire que ce créateur infatigable pouvait un jour s'arrêter de travailler. Malheureusement, Fassbinder a vécu dangereusement.

Un film posthume et baroque, *Querelle* (1982), d'après le roman *Querelle de Brest*, de Jean Genet, sera lancé quelques mois après son décès. Dans un entretien enregistré la veille de sa mort, il déclarera que sa version de *Querelle* n'est pas un film sur l'homosexualité, mais sur la quête d'identité. Mais ne pourrait-on pas appliquer cette étiquette de la quête d'identité à tous ses films?²

Dans un entretien antérieur paru dans le quotidien *Le Monde* et partiellement cité par Jean Tulard, Fassbinder expliquait sa volonté de raconter l'histoire de l'Allemagne en juxtaposant ses longs métrages, non pas de façon chronologique, mais en reliant les époques ayant servi de toiles de fond à ses différentes fictions, allant du passé plus ou moins récent (*Effi Briest*) jusqu'au présent, voire au futur (pour son film futuriste *Le monde sur le fil*, 1973). Fassbinder exprimait ainsi sa vision très personnelle du cinéma à la journaliste Colette Godard : « J'espère vivre assez longtemps pour réaliser une douzaine de films qui recomposeraient l'Allemagne dans sa globalité, telle que je la vois. Chacun représenterait une étape même si l'ordre chronologique n'est pas respecté. *Lili Marleen* est mon premier sujet sur le III^e Reich, ce ne sera pas le dernier. *Berlin Alexanderplatz* et *Despair* se situent avant, *Le mariage de Maria Braun* et *Lola* après. Je vais poursuivre jusqu'au temps présent, pas à pas (...). Je cherche en moi où je suis dans l'histoire de mon pays, pourquoi je suis Allemand. » (*Le Monde*, 17 avril 1981)³.

Il nous reste une quarantaine de films à redécouvrir; certains sont introuvables et beaucoup sont envoûtants. Plus on voit ses films, et plus on apprécie l'ensemble de son œuvre, car on y trouve une grande cohérence. Lorsque je donnais mon cours sur Fassbinder à l'Université Laval, mes étudiants se rencontraient en dehors du cours pour visionner entre eux certaines de ses œuvres que je n'avais pas mises au programme. Ils avaient très bien saisi le mode d'emploi.

La postérité de Fassbinder se retrouve en Allemagne, mais aussi dans les premiers films de Lars von Trier (*Élément du crime*, et surtout *Europa*), de Wong Kar Wai ou dans le côté kitsch de Pedro Almodóvar (*Femmes au bord de la crise de nerfs*). De nombreux écrits lui ont été consacrés, et la somme de Thomas Elsaesser publiée par le Centre Pompidou est de loin la meilleure étude sur son œuvre⁴.