

Le désespoir amoureux

Rainer Werner Fassbinder (1946-1982)

André Giguère

Numéro 112, avril 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50966ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Giguère, A. (1983). Le désespoir amoureux : rainer Werner Fassbinder (1946-1982). *Séquences*, (112), 10-17.



LE
DÉSESPOIR
AMOUREUX:

RAINER
WERNER
FASSBINDER

(1946-1982)

André Giguère

« *L'Allemagne n'est pas un modèle mais un cas limite, un cas spécial. Nos problèmes politiques ne sont pas centraux mais excentriques. Le mur ne sépare pas seulement les Allemands d'autres Allemands, il nous sépare aussi de tous les autres peuples. Il entoure notre pensée et notre imagination. Il ne barricade pas seulement une ville, mais aussi notre avenir. Il ne symbolise que nous-mêmes, ce que nous avons encore en commun. La seule chose que nous partageons encore est la séparation. C'est le déchirement (zerrissenheit) qui est notre identité.* »

Hans Magnus Enzensberger (1)

(1) *L'Allemagne entre autres*, cité par Christian Bourgois, dans la revue *Esprit*, décembre 1979, n° 12, p. 26.

Au sein de la nouvelle génération des cinéastes allemands, l'oeuvre de Rainer Werner Fassbinder est assurément la plus connue et la plus reconnue. L'étendue de son travail occupe un champ d'action dont l'espace n'a pas d'égal en Allemagne ou ailleurs.

Ce qui frappe le plus chez Fassbinder, c'est l'approche existentielle avec laquelle il regarde le monde. Sa mission cinématographique n'a de sens que dans la mesure où elle provoque chez le spectateur une inéluctable prise de conscience. À aucun moment le réalisateur de *L'Amour est plus froid que la mort*, son premier long métrage, parle de l'Allemagne; c'est elle qui parle à travers ses films. Cette Allemagne qui vit apparaître sur ses écrans dans les années cinquante, au moment du miracle économique, une orgie de mauvais mélodrames dont les plus connus sont mis en scène par Ernst Marischka et sa série des « Sissi », où les problèmes du passé sont escamotés, dégageant un optimisme naïf et forcé ou un romantisme de pacotille. Il faudra attendre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix pour assister à une relance du cinéma allemand grâce

aux ententes entre la télévision et les producteurs de film. En 1974, les jeunes cinéastes de l'Allemagne fédérale obtiennent une reconnaissance internationale. Cette année-là, le plus prolifique d'entre eux, Rainer W. Fassbinder est officiellement reconnu par la critique du monde entier qui lui accorde son prix au Festival de Cannes pour *Tous les autres s'appellent Ali*.

UN MONDE EFFONDRE AUX VALEURS ÉCLATÉES

Avant de scruter à la loupe le comportement des bourreaux et des victimes du miracle économique (*Le Mariage de Maria Braun, Lola, une femme allemande, Veronika Voss*), Fassbinder s'intéresse d'abord à l'agonie de la République de Weimar, régime politique à la veille de passer aux mains des forces hitlériennes. *Despair*, inspiré du roman de Vladimir Nabokov, *La Méprise*, se déroule à Berlin en 1932. Hermann Hermann (Dirk Bogarde), un émigré russe, est marié à Lydia (Andrea Ferreol), une femme un peu sottre qui entretient une

relation amoureuse avec son cousin Ardalion (Volker Spengler). Hermann veut fuir le régime politique qui sévit alors en Allemagne, marquée par le saccage des nazis en uniforme et par les murs tapissés des photos d'Hitler et de Hindenburg. Personnage complètement en rupture avec son environnement, Hermann subit une dissociation de sa personnalité, refuse d'accepter qu'il ne lui reste plus rien à conquérir, qu'il a atteint la sécurité émotive et matérielle, qu'il est rivé à la monotonie, à la répétition des mêmes gestes, des mêmes pensées. Prisonnier de sa dualité, il s'appelle bien Hermann Hermann, il devient un être sans identité réelle, étouffé et entassé comme les poupées de chocolat qui défilent devant lui sur un courvoyeur préfigurant les charniers des camps de la mort.

Par son décor « Art Deco », par sa mise en scène baroque, par le jeu stylisé des acteurs, Fassbinder impose au spectateur la troublante réalité d'Hermann faite d'artifices et de chimères. Hermann cherche une porte de sortie en s'inventant un double, Félix, dont il est le seul à croire qu'il lui ressemble. Plus tard, arrivé en Suisse, il



Despair

retrouve Müller (Peter Kern), son assistant qui, ayant choisi Hitler comme double, apparaît revêtu de l'uniforme des S.A., section d'assaut qui a fait de la mort son propre instrument de puissance.

Tout comme l'effondrement de Wall Street provoquait une rupture chez Hermann Hermann, l'explosion de la mairie dans la scène d'ouverture du *Mariage de Maria Braun* entraîne la rupture du couple et oblige Maria Braun, éblouissante Hanna Schygulla, à réévaluer sa condition présente pour devenir la « Mata Hari du miracle économique ». C'est dans ces décombres que Maria entreprend sa nouvelle vie, sa trajectoire, celle de l'Allemagne de l'après-guerre. Maria Braun joue le jeu des vaincus et sa force la pousse vers le vainqueur. Dans un

cabaret interdit aux Berlinoises, cette jeune femme, blonde et sensuelle, pactise avec l'occupant, s'instruit à ses côtés, apprenant la langue et l'amour afin de posséder les attributs nécessaires pour se fabriquer une nouvelle identité. C'est au moyen de la séduction la plus grossière qu'elle enjôle un industriel, Oswald (Ivan Desny) à qui elle ne tarde pas de dire : « J'ai passé la nuit avec vous. Aujourd'hui, je travaille pour vous. » Dans le lit, comme au travail, tout n'est que commerce, le commerce de la machine humaine dont nous parle Jean-Luc Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*. Le cabaret dans lequel Maria Braun s'offre en spectacle est dépouillé du faste nazi qui orne l'immense scène du théâtre de *Lili Marleen* et du kitsch flamboyant qui illumine celui de *Lola*.

Il n'en possède pas moins son côté fabriqué et théâtral, miroir d'une « imitation de la vie » devenu la vie elle-même.

L'Allemagne peinte par Fassbinder dans *Le Mariage de Maria Braun* est le portrait d'un pays qui doit comme son héroïne se rebâtir à partir de zéro. Un pays qui se soumet totalement à l'occupant. La guerre a fait plus d'un million de mutilés et pas moins de veuves. Konrad Adenauer, homme rusé et autoritaire, prend en mains les destinés du pays et proclame que la R.F.A. est la seule et véritable Allemagne, tout en faisant valoir l'idée d'une nécessaire réunification des deux Allemagnes. Fassbinder évoque magnifiquement cette volonté d'abondance par des décors qui se « construisent » et s'amplifient avec la progression dramatique. Les personnages entretiennent des liens affectifs avec leur environnement. Le cinéaste favorise les plans de grand ensemble, s'intéresse corps et âme aux déplacements de ses acteurs dans le cadre et à leurs gestes précis, figés, stylisés.

L'éclatement de la mise en scène amorcé par Fassbinder dans *Le Mariage de Maria Braun* atteint son paroxysme dans *Lola, une femme allemande*, inspiré de *L'Ange bleu* de Josef Von Sternberg. Ses tons pastels roses et mauves, si chers à Douglas Sirk, le Sirk du sublime *Imitation of Life*, confèrent au personnage de Lola, jouée par la merveilleuse Barbara Sukowa, et de l'industriel von Bohm (Armin Mueller-Stahl), image de sa propre fatalité, une aura qui à la fois les séparent et les attachent l'un à l'autre. Comme Willi, dans *Lili Marleen*, et Maria Braun, Lola participe par amour aux escroqueries de la classe dirigeante. Elle ira jusqu'à donner le nom de Mariechen (petite Maria) à sa fille illégitime.

Si *Lola, une femme allemande* s'inspire du scénario de *L'Ange bleu* et de la texture visuelle des plus beaux films de Sirk, *Veronika Voss* nous renvoie directement à *Sunset Boulevard* de Billy Wilder par son récit et à *Tarnished Angels* (Sirk) par ses intérieurs étouffants. L'action du film se situe à Munich en plein miracle économique. Veronika Voss, bouleversante Rosel Zech, joue le personnage d'une vedette décadente qui nie jusqu'au plus profond d'elle-même l'outrage de ne pas être reconnue, par un journaliste sportif, Robert Krohn (Hilmar Thate), comme étant la grande star du cinéma qu'elle fut jadis. Elle tente l'impossible pour le séduire. Veronika Voss et Robert Krohn deviennent amants. Après avoir fait l'amour, manquant de drogue, elle tombe en crise. Robert découvre qu'elle est encouragée à la fois par un médecin, un fonctionnaire au service de la santé et un G.I. Ces derniers la confinent dans un appartement, l'alimentent de morphine, diminuent ses capacités d'un éventuel retour au cinéma. Comme la pathétique Norma Desmond de *Sunset Boulevard*, c'est en vain que Veronika Voss réussira à affronter à nouveau la cruelle lumière blanche des projecteurs, l'oeil indiscret et inquisiteur de la caméra, les terribles exigences du métier de comédienne. La géniale photographie de Xaver Schwarzenberger, la brutalité du blanc mêlée à la douceur du noir et du gris, les lents mouvements d'appareils opposés aux nombreuses coupes sèches et la nervosité du montage accentuent l'aspect claustrophobique et lyrique de ce film, véritable testament cinématographique de Fassbinder. *Veronika Voss*, c'est la fin d'une époque, la fin du délire qui donne à rêver et procure les souffrances de la prémonition du vide spirituel. Le dernier film en noir et

blanc de Fassbinder.

L'humiliation à laquelle est soumise Veronika Voss par ses trois bourreaux rappelle, par son cynisme, le personnage de M.R. (Kurt Raab) dans *Pourquoi M.R. est-il atteint de folie meurtrière?* prototype parfait de l'ouvrier qui joue le jeu du miracle économique. M.R. a intériorisé les valeurs d'abnégation et les espoirs de vivre dans le confort et la sécurité de la petite bourgeoisie. Mais le prix qu'il doit payer est l'humiliation quotidienne au travail, à la maison et jusque dans un magasin de disques où l'on se moque de lui.

M.R. est incapable de communiquer avec autrui. Lorsqu'il fait des efforts, à l'occasion d'une fête organisée par les employés du bureau où il travaille, la tentative s'avère désastreuse. Cette difficulté de vivre, il la transmet à son fils qui éprouve des problèmes d'élocution. Conscient de

son esclavage et de son aliénation, son agressivité grandit. M.R. s'empare alors calmement d'un chandelier, tue sa femme et l'amie de celle-ci qui discutaient entre elles sans se soucier de son existence. Le lendemain, on trouve M.R. pendu dans la toilette de la firme où il est employé. Ce thème de la folie meurtrière nous renvoie au crime et au suicide du mari de maman Kusters dans *Maman Kusters s'en va au ciel* où le cinéaste montre comment la société actuelle utilise à ses fins un geste désespéré qui devrait la mettre en cause. Les enfants de maman Kusters et un minable journaliste qui devraient s'interroger au lendemain du geste fatidique de monsieur Kusters profitent ignoblement de sa mort pour atteindre leur propre gloire.

Si le destin de M.R. ou de celui de monsieur Kusters conduisent au meurtre et au suicide, celui de Hans Epp (Hans Hirshmueller) dans *Le*

Veronika Voss





Le Marchand des quatre-saisons

Marchand des quatre-saisons le pousse jusqu'à l'autodestruction. Oppressé et écrasé, Hans s'enferme dans sa propre violence, se séquestre en lui-même et se saoule jusqu'à ce que mort s'en suive. Ce geste désespéré le libère de sa condition aliénante et permet à sa femme et à son amant d'officialiser leur relation amoureuse. La misère morale d'une société vivant dans l'opulence matérielle qui sera menacée d'éclatement, la misère de vivre de Hans et son manque d'amour sont les conséquences logiques des suites du miracle économique où, en 1950, tout se transige, s'échange et se monnaie par un appauvrissement du cœur et de l'esprit. Enfin, la misère de Hans c'est aussi un présage à la révolte étudiante en Allemagne, à la formation de la bande à Baader, à la prise d'otages de Mogadiscio, au meurtre du patron des patrons Carl Martin Schleyers et au « suicide »

d'Ulrike Meinhof et d'Andreas Baader, dans la prison de Stammheim en 1977.

En réponse aux événements qui entourent la mort de Baader et de Meinhof, Fassbinder réalise l'un des volets de *L'Allemagne en automne*. Le cinéaste joue son propre personnage en compagnie de celui qui a partagé sa vie pendant plusieurs années, Armin Meier, et de sa mère, Lilo Pempeit, qui interprète des rôles de second plan dans presque tous ses films. Essentiellement autobiographique et claustrophobique, cet émouvant court métrage tourné entièrement en intérieur, sans la moindre parcelle d'un rayon de soleil, nous révèle un Fassbinder violent, exacerbé, débordé de travail qui s'interroge sans répit sur l'avenir politique de son pays, tantôt avec sa mère, tantôt avec son amant. Découragé, meurtri, humilié par Armin, qui s'accommode, dans l'in-

différence, de la position (hégélienne) du gouvernement social-démocrate à l'égard de la bande à Baader, le cinéaste boit sans retenue, se drogue, pleure et rage. Rarement un réalisateur-interprète ne s'est révélé avec autant d'émotion et d'audace éclaté, se livrant nu et sans fard devant et derrière la caméra comme le fit Chantal Akerman dans *Je, tu, il, elle*.

Si *L'Allemagne en automne* est la réaction troublée au suicide ambigu des terroristes, *La Troisième Génération* est la virulente critique du terrorisme. Réalisé en 1979, ce film présente un groupe de terroristes comme étant une bande de petits bourgeois frustrés qui utilisent la même violence que les agents du pouvoir pour réaliser leurs objectifs. Ces terroristes ont comme mot de passe *Le Monde comme volonté et représentation* emprunté au livre de Schopenhauer du même titre. Schopenhauer affirme que le réel n'est pas rationnel et la volonté est une force aveugle semblable à ce que Freud appelle la pulsion. Selon lui, nous concevons le monde à travers la représentation, ainsi rangeons-nous les phénomènes d'après l'importance qu'ils ont pour nous et notre réflexion devient donc une représentation de la représentation.

L'AMOUR HUMILIÉ

L'humiliation, thème fassbindérien par excellence, se présente, depuis son premier film *Der Stadtstreicher* (1965) jusqu'à *Querelle* (1982), sous la forme du rejet, de l'amour trahi, du sado-masochisme. Ses personnages sont presque tous des victimes des structures sociales et économiques, de la xénophobie, de la domination. Ce thème obsessionnel de l'humiliation atteint sa puissance d'évocation avec *Tous les autres s'appellent Ali*, peut-

être l'un de ses plus beaux films. L'artiste qu'est Fassbinder et ses interprètes, El Hedi Ben Salem (Ali) et Brigitte Mira (Emmi), nous racontent l'histoire déchirante d'un étranger devenu, malgré lui, un citoyen de deuxième classe, brutalement rejeté parce que différent au sein d'une société qui ne pense qu'à se protéger. Emmi, une veuve dans la cinquantaine, fait la connaissance d'Ali, un jeune émigré marocain. Malgré la différence d'âge, ils s'aiment puis se marient. Les collègues de travail d'Emmi la méprisent et la trouvent perverse. Ses enfants en ont honte. Le couple, rejeté de toutes parts, éclate. Plus tard, Emmi retrouvera Ali. Anéanti, il s'écroule. Les médecins diagnostiquent un ulcère à l'estomac causé par une tension psychologique trop forte. Emmi décide alors de prendre soin d'Ali. Comme dans *Le Faiseur de chats* (1969), *Tous les autres s'appellent Ali* lève le voile sur les obstacles qui s'interposent entre les êtres qui s'aiment et le monde extérieur, tandis que *Les Larmes amères de Petra von Kant*, sextuor pour voix de femmes, montre la souffrance d'une femme incapable d'aimer et de donner généreusement. Petra von Kant (Margit Carstensen) aime possessivement Karin (Hanna Schygulla) et domine sa secrétaire Marlene (Irm Hermann). Karin refuse de se laisser exploiter par Petra et n'hésite pas à la quitter. Désespérée, Petra prend alors conscience de son rôle de dominatrice qu'elle a exercé à la fois auprès de Karin et de Marlene. Afin de se racheter, Petra offre à Marlene sa liberté et lui propose de devenir sa partenaire plutôt que sa secrétaire. Trop tard. Marlene fait sa valise et abandonne Petra.

L'impuissance amoureuse et ses conséquences amorcée par Fassbinder dans *Les Larmes amères de Petra von*

Kant réapparaît dans *Effi Briest* qu'il réalise entre 1972 et 1974. Effi (Hanna Schygulla) épouse le baron von Innstetten (Wolfgang Schenck). Mais bientôt la vie conjugale d'Effi devient ennuyeuse et presque sans intérêt. Son mari, un homme ambitieux et rigide, ne lui porte aucune marque d'affection. Aussi Effi sera-t-elle bouleversée par sa rencontre avec le major Crampas (Ulli Lommel). Quelques années plus tard, le baron apprendra la liaison entre sa femme et le major. Il provoque celui-ci en duel et le tue. Effi, se sentant profondément coupable, se laisse mourir quelques mois plus tard. Des longs plans fixes, des intertitres, un commentaire en voix hors champ dit par Fassbinder, révèlent au spectateur jusqu'à quel point Effi, le baron et le major sont piégés, en plein cœur du romantisme allemand, par leur contexte social, par la bourgeoisie. Le baron von Innstetten comme Petra von Kant entretiennent avec les autres personnages des rap-

ports de pouvoir. Ils connaissent les bonnes manières et savent ce qui est beau. Ils se définissent sous le mode de l'avoir et de la possession matérielle. Toute leur vie, ils ne seront que de vils exploités. Dans *Effi Briest*, adapté du roman de Theodor Fontane, Fassbinder accorde au miroir une fonction primordiale. Il nous offre à maintes reprises une double image d'Effi, souligne sa déchirante ambivalence: ses désirs affectifs et ses obligations sociales. Les jeux de miroirs et fenêtres, (*Despair, Lili Marlene, Lola, Petra von Kant*), deviennent, dans *Effi Briest*, un projet privilégié de la bourgeoisie pour laquelle il ne s'agit pas de se définir selon ce que nous sommes, mais par la manière avec laquelle nous apparaissons à l'autre, puisque pour les bourgeois ce qui compte, c'est comment l'autre nous voit.

Fox et ses amis, l'un des films les plus connus de Fassbinder, analyse encore une fois les rapports d'explo-

Tous les autres s'appellent Ali



tation et de domination auprès de deux homosexuels de classes sociales différentes. Comme dans *Prenez garde à la sainte putain*, Fassbinder joue le personnage principal du film: Franz Biberkopf (nom du héros de *Berlin Alexanderplatz*, le roman d'Alfred Döblin, adapté par Fassbinder pour la télévision en 1979-80. Biberkopf signifie tête de castor, c'est-à-dire, un animal exploité pour sa fourrure). La séquence entre Franz et sa soeur et celle du dîner chez les parents d'Eugen (Peter Chatel), l'amant de Biberkopf, soulignent l'opposition irréconciliable entre deux mondes. L'appartement de la soeur de Franz, une prostituée alcoolique, est dans un désordre total et possède tous les éléments de la prolétarisation, tandis que la maison des parents d'Eugen respire par son organisation quasi maniaque la bourgeoisie la plus criarde. L'amour trahi, l'humiliation, la domination, les rapports sado-masochistes, ces thèmes, qui sous-tendent *Fox et ses amis* (1974), éclatent dans *Le Rôti de Satan* (1976) et *L'Année des treize lunes* (1978).

Par sa forme déroutante et son sujet scabreux, *Le Rôti de Satan* est un film dur et provocateur. Walter Kranz (Kurt Raab) est un poète révolutionnaire déchu et raté qui se croit l'incarnation de Stephan George, un écrivain allemand qui vécut à Paris dans l'entourage de Verlaine et de Mallarmé. Le contenu nationaliste de son oeuvre piqua vivement la curiosité des nazis.

Walter vit avec une femme aigrie qu'il ne désire plus et avec son frère fou, collectionneur maniaque de mouches. Ces insectes sont le dernier contact qui lui reste avec le réel. *Le Rôti de Satan* dévoile plusieurs perversions sado-masochistes: une femme atteint l'orgasme en signant un chèque et en implorant la mort; un homme rece-

vant des oeufs en plein visage est au comble du bonheur. Tout le film respire la misanthropie, la décadence et l'horreur. La mise en scène se veut agressive, les décors sont volontairement laids, les personnages vont et viennent sans arrêt, sans but, sans raison apparente et Walter tient un discours digne d'un nazi obsédé par l'élimination des faibles. La lumière est crue. Le montage hachuré. Il n'y a plus d'amour possible. Tout n'est que rapport de violence, d'humiliation. Chaque être marque l'autre de sa domination. Une robuste « comédie » tragique et désespérante qui s'enfonce en nous comme la lame glacée d'un glaive. Printemps 1978. Armin Meir se pend dans l'appartement qu'il partage avec Fassbinder. Quelques mois plus tard, le cinéaste met en scène, avec toute l'audace qu'on lui connaît, *L'Année des treize lunes* où chaque

plan est marqué au fer rouge par le souvenir d'Armin. La première scène est un hommage à Luchino Visconti. On entend les premières mesures de la *cinquième symphonie* de Malher, souvenir émouvant de *Mort à Venise*. Elvira/Erwin, interprétée magistralement par Volker Spengler, un transsexuel habillé en homme, qui refuse sa nouvelle condition, est racolé(e) par un dragueur. Celui-ci la déshabille et prononce des mots incompréhensibles. Un deuxième dragueur se pointe et lui demande ce qui se passe. Un troisième déclare: « Il dit qu'il n'est pas un homme mais une femme. » Les trois tabassent alors Elvira, la déshabillent, ne lui laissant que son slip et ses bas. Complexe et déconcertant, *L'Année des treize lunes* aborde les problèmes d'identité, de destruction et d'autopunition dans une atmosphère tendue où le désespoir, la soli-

L'Année des treize lunes



tude et la mort hantent chaque image.

Dès les premières minutes du film, Elvira condamnée, réduite au néant, marginalisée est en complète distortion face aux conventions sociales. Afin de retrouver son identité, Elvira fouille son passé vécu dans un corps aux attributs masculins et retourne à l'abattoir où elle travaillait avant son opération. Elle assiste à toutes les étapes du dépeçage des boeufs et évoque ses souvenirs à sa copine Zora, en voix hors champ, alors que la caméra effectue un lent travelling latéral sur les carcasses ensanglantées où s'entrecroisent la vie et la mort.

À l'orphelinat, refuge de son enfance, Elvira fait la rencontre d'une religieuse (Lilo Pompeit) qui prit soin d'elle jadis. Elvira veut connaître les raisons qui ont poussé sa mère à l'abandonner. Elle est alors confrontée à une terrible évidence: celle de son

rejet original. Plus tard, en présence d'un mystérieux individu qui dira: « Je ne veux pas que les choses existent parce que je me les représente », en préparant, tel un rituel, sa pendaison, Elvira sera mise en présence de sa propre destinée. Encore une fois, l'image d'Elvira au chevet de cet inconnu renvoie à Schopenhauer pour lequel le monde est et demeure représentation. Le personnage d'Elvira, couvert de souffrances intériorisées par les cinq dernières journées de sa vie, correspond en tout point à l'analyse sartrienne du masochisme. Pour Sartre, le masochiste est celui qui s'assume comme coupable, se reconnaît comme un objet. Il est coupable face à lui-même parce qu'il accepte son aliénation et il est coupable face à l'autre parce qu'il force l'autre à l'exploiter et donc à être coupable en lui refusant de lui reconnaître sa liberté.

Le masochiste est fondamentalement et par principe un échec.

* * *

L'oeuvre de Fassbinder en est une de représentation: représentation de l'Allemagne de l'après-guerre et représentation des rapports d'humiliation entre les individus. Son oeuvre met en parallèle l'échec de la société allemande et l'échec de ses personnages qui se débattent dans un monde dur et sans amour. M.R., Hans, Petra von Kant, Ali, Effi Briest, Franz, Maman Kusters, Walter, Hermann Hermann, Maria Braun, Elvira, Willi, Lola, Veronika Voss sont quelques uns des personnages d'un univers riche et fascinant, l'univers d'un seul homme, visionnaire génial, mort le 10 juin 1982 à l'âge de 36 ans, Rainer Werner Fassbinder.

OFFRES SPÉCIALES

SÉQUENCES

nos 1 à 5 (groupés) 15 \$ (une série)

nos 1 à 13 (reliés) 40 \$ (un exemplaire)

nos 14 à 29 (sauf no 28) (reliés) 40 \$ (un exemplaire)

À NOTER

L'abondance des critiques de films nous oblige à reporter au prochain numéro

l'article intitulé *Une ultime rencontre avec Henry King (1896-1982)*.