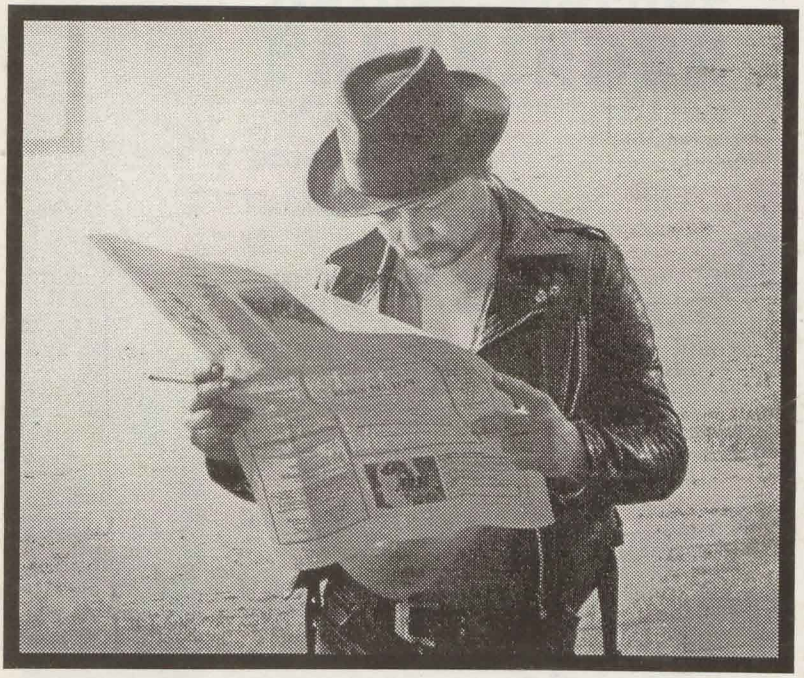
CINECRITS
atelier
A.T.P.C.C

avec le concours du Centre Culturel Allemand - Gœthe Institut



Spécial
Rainer Werner FASSBINDER

EDITION SAHAR

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

CINÉCRITS 11

Spécial Rainer Werner FASSBINDER

Ont participé à ce numéro:
Thouraya Ben Amor, Tahar Chikhaoui, Amna Guellali, Asma Hleli, Mamadou Pathé Barry, Adel Jelassi, Hassouna Mansouri

Mise en page : **Agraphes**

édito

par Tahar Chikhaoui

La solitude de l'orphelin

Depuis que nous est parvenue la nouvelle que Juliana Lorenz avait commencé sa tournée mondiale, l'idée d'une rétrospective Fassbinder a très vite occupé nos esprits. Elle est devenue pressante à la suite de l'inoubliable projection de **Berlin Alexanderplatz** qui avait eu lieu sur 3 nuits successives au Centre Culturel Allemand. Et l'on a donc pu, grâce aux responsables de Goethe Institut, suivre une manifestation sans laquelle nous aurions très mal supporté une lacune devenue, du reste, plus pesante depuis la rétrospective Pasolini. Car Pasolini appelait Fassbinder et pas seulement pour des raisons de contemporanéité, ce qui n'est pas peu de chose quand on connaît les défis que les années 70 ont fait peser sur le cinéma; mais aussi parce que chez Fassbinder, comme chez Pasolini, la marginalité, l'audace et le goût de la provocation de l'homme n'ont guère érodé la valeur du cinéaste. Mais à la différence de Pasolini, Fassbinder a eu, à lui tout seul, toute la charge du cinéma de son pays. Et c'est peut-être cela qui par-dessus tout nous a interpellés chez l'auteur des **Larmes amères de Petra von Kant**. La solitude de l'orphelin dont on connaît, pour ne pas jouer sur les mots, la nombreuse descendance dans le monde arabe.

FASSBINDER OU LA BONNE QUESTION...

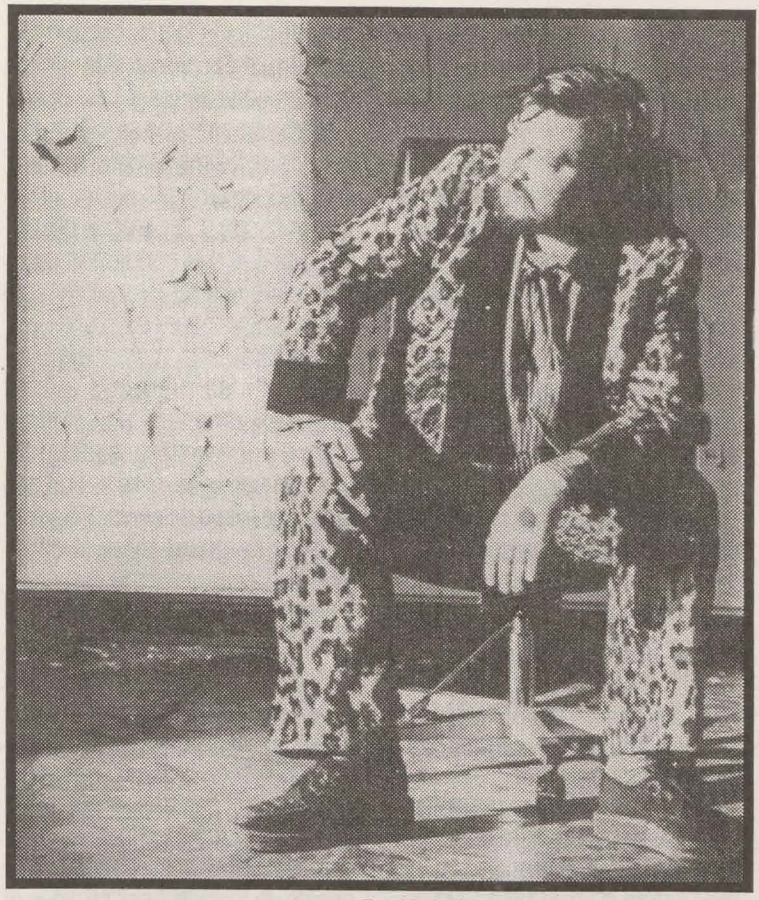
par Hassouna Mansouri

"Ce n'est pas la corruption qui est la malédiction de l'homme, mais l'amollissement et le moralisme"

Nietzsche

La génération de l'entre deux guerres qui a vécu la seconde guerre mondiale, a fait table rase du passé une fois cette dernière finie. La société allemande de l'après guerre a investi toute l'infrastructure héritée du système nazi pour construire le miracle économique qui fait la force de la génération de la deuxième moitié de ce siècle. Toutefois, il s'est créé entre les deux ères une sorte de hiatus. D'un côté la deuxième génération a reçu une structure qui a favorisé son essor économique, mais de l'autre elle a ressenti tout le poids de la responsabilité du passé, alors que historiquement et naturellement elle n'y était pour rien. Il se trouve que ce hiatus a déclenché tout un mécanisme d'occultation qui va contribuer à déterminer une structure mentale caractéristique de la génération des années soixante et soixante-dix. Conscient de la responsabilité qu'il avait envers sa génération, Fassbinder fait de son cinéma un témoignage sur "le complexe allemand". A travers des films simples comme de pures comptes-rendus d'une situation sociale ou d'un type de comportement, il plonge ses personnages dans la profondeur labyrinthique de la quête d'identité.

Sociologique est le regard de Fassbinder quand il touche aux questions les plus chaudes de son époque. Ainsi il n'a pas été insensible à l'apparition d'une nouvelle classe, la petite bourgeoisie qui a contribué à la puissance de l'économie allemande. **Le marchand des quatre saisons**, **La femme du chef de gare**, **La loi du plus fort**... En outre, son univers est construit essentiellement autour de cette zone marginale, ou plutôt marginalisée de la société : l'homosexualité (l'**Année des treize lunes**, **Les larmes amères de Petra Von Kant**),



Fassbinder à la recherche de la bonne question

la prostitution (**Lola**), le terrorisme (**Madame Kuster s'en va au ciel**), le racisme (**Tous les autres s'appellent Ali**). Cependant Fassbinder n'émet aucun jugement moral. Au contraire, il prend le contre-pied du regard moralisateur de la société et met au premier plan des situations marginales que la société ne reconnaissait pas. Cela ne veut pas dire qu'il a une attitude militantiste pour la défense de la marginalité. Ce qui l'intéresse, c'est de pouvoir voir ce que la société veut cacher. Pour cela, il va chercher ses images dans les endroits les plus enfouis, c'est parfois une gare éloignée où Elvira va chercher le plaisir avec des homosexuels, c'est une salle

de jeu et un appartement où le même personnage rencontre d'autres personnages "**anormaux**" comme lui. Ailleurs, c'est un bar fréquenté uniquement par des homosexuels dans **la loi du plus fort**. Dans **Berlin Alexander Platz** c'est dans un bordel que le regard de Frantz Biberkof se promène.

Ainsi, regarder toute la société allemande en regardant un coin, restreindre le champs de vision pour mieux voir semble être le fondement du cinéma de Fassbinder. Cela se vérifie aussi au niveau de la construction du personnage.

Le héros fassbindérien ne reconnaît aucune valeur sociale, sans pour autant être en conflit avec la société. Il ne se situe pas essentiellement par opposition au système, il se contente simplement de vivre dans le sien, son seul combat c'est de vivre comme il veut, en étant lui-même. Donner à voir la société allemande à travers le parcours d'un individu est sur le plan de la méthode une stratégie hyponymique. Celle-ci vise à centrer le regard sur la puissance de l'individu pour éclairer les complexes d'une société. Par la même, Fassbinder rend compte, à sa manière, d'une notion sociologique moderne, celle de la personne.

La singularité du rapport filial est un bon catalyseur. Le rapport à la mère met en relief l'amplification du moi chez le héros fassbindérien. Il met l'accent sur le hiatus entre les générations. Maria Braun empêche sa mère de se mêler des ses affaires sans jamais rompre complètement avec elle pour la simple raison que c'est elle qui est responsable des conditions dans lesquelles elle vit. Donc elle agit en conséquence. Lola, elle, est consciente de la distance qui la sépare de sa mère de même qu'elle exprime son inquiétude à propos de l'avenir de sa fille. La rupture avec celle-ci se traduit par l'absence totale de contact. Sa fille vit avec sa grand-mère et communique avec tout le monde autour d'elle sauf avec sa mère (**Lola**).

Dans **l'Année des treize lunes**, le rapport de parenté est doublement compliqué. D'un coté la crise d'identité semble éloigner Elvira de sa fille sociologiquement, mais évidemment pas biologiquement. De l'autre, quand celle-ci se rend chez les sœurs qui l'ont élevée elle décide de retrouver ses origines et notamment ses parents.

Ainsi, ce rapport, interprété sociologiquement est l'expression du hiatus entre les deux générations, hiatus à l'origine duquel il y a la deuxième guerre mondiale. Le fait est que vouloir saisir la spécificité de la société allemande passe certainement par la notion de traumatisme de la guerre. Incontournable du point de vue historique,

ce que la société allemande refuse de reconnaître. La référence à la deuxième guerre mondiale est d'une importance capitale dans le cinéma de Fassbinder. Elle peut être directe (**Le mariage de Maria Braun**, **Lili Marleene**...) Comme elle peut être allusive à travers des récits rétrospectifs (**L'Année des treize lunes**, **le Secret de Véronika Voss**, **Lola**).

Dans tous les cas, ce moment correspond à une forte tension dramatique et psychologique. Le héros fassbinderien éprouve envers ce passé un mélange de répulsion et d'attraction d'où l'absurdité du rapport. Maria Braun vit sous le joug d'un mariage non "consommé" à cause de la guerre qui lui a arraché son mari. Après un retour inespéré, et chaque fois que le couple croit à des retrouvailles, celles-ci seront gâchées pour une raison ou une autre. La dernière rencontre est fatale. Elle aboutit à un suicide camouflé en accident alors que l'Allemagne savoure la victoire de la coupe du monde de football. Véronika Voss vit avec l'obsession de son passé glorieux. Elle espérait bien retrouver sa gloire artistique, mais, d'un autre côté, le souvenir de ce même passé, qu'elle retrouve à travers sa propre mémoire ou à travers le regard des autres, la met dans un état d'hystérie. Quant à Elvira, sa crise est déclenchée par le départ de son compagnon. C'est cette séparation qui la met face à elle-même et qui la plonge dans une sorte de bilan qui couvre toute sa vie. Elle revient sur son enfance remonte jusqu'à la situation actuelle en passant par son adolescence (qui coïncide bizarrement avec l'époque de la guerre).

La particularité du cinéma de Fassbinder réside dans la possibilité de donner à voir ce qu'on refuse communément de voir. A travers la construction narrative de ses films, il pousse les personnages à voir à quel point le passé continue à germer dans le présent. Il confirme cette idée par une image récurrente dans ses films : on ne pourrait trouver de film où il n'est pas question d'un soldat noir américain. Dans **le mariage de Maria Braun** il est intégré dans la trame narrative du film puisqu'il va être l'objet d'un meurtre commis par Maria et endossé par son mari. Dans **le secret de Véronika Voss**, il est facilement repérable à cause du contraste qu'il provoque avec la blancheur qui règne sur l'hôpital psychiatrique. Lola le rencontre furtivement chez sa mère et Elvira doit lui filer le mot de passe pour pouvoir s'entretenir avec son vieil amour. D'une façon ou d'une autre, ce personnage est l'intermédiaire entre le passé et le pré-

sent. Sur le plan historique, sa présence est une allusion à la présence d'un corps étranger à la société allemande depuis la fin de la guerre. Par ce retour obsessionnel Fassbinder souligne le changement radical que la société allemande a subi.

Une autre image est révélatrice de ce côté obsessionnel comme un des aspects de l'écriture cinématographique chez Fassbinder. Non seulement par sa fréquence, mais aussi et surtout par sa gravité et sa profondeur. Quand, dans **Berlin AlexanderPlatz** Fassbinder filme des corps humains dans un abattoir, et quand dans **Prenez garde à la sainte putain**, il filme un amas de corps, mais cette fois vivants, entassés sur un radeau, il les montre sous forme de vision. Comme s'il comptait sur le flou de l'image pour atténuer le choc visuel et derrière lui, le choc psychologique que peut subir le spectateur. Les images de l'abattoir des vaches dans l'**Année des treize lunes** sont une autre figure de la même hantise. Cette fois Fassbinder a compté sur la bande-son pour atténuer la gravité de ces images. Ils les a accompagnées du récit de l'adolescence d'Elvira en voix off. Dans **la roulette chinoise** il substitue aux corps humains des poupées entassées dans le coffre d'une voiture. Ne pas reconnaître en ses images un écho aux camps de concentration leur enlève toute signification. N'en voir que cet écho est trop restrictif. En revanche, on peut voir en ces images la concentration de tout le tempérament de Fassbinder et son effort de représentation. C'est la fission des images obsessionnelles qui construit l'univers de son cinéma.

L'on comprend ainsi, la singularité du regard de Fassbinder. Ce qu'il voit (et ce qu'il donne à voir) c'est ce que la société refuse qu'on voie. Il ne vise pas à éliminer les voiles par lesquelles celle-ci cache la vérité. Son geste est monstratif et frontal. Il ne cherche pas la vérité; il l'a déjà. Sa caméra ne guide pas le spectateur dans sa recherche de la vérité, elle le met d'emblée de son côté. C'est en la côtoyant qu'il comprend le mécanisme de l'occultation, non seulement vis à vis du traumatisme de la guerre mais aussi de toute forme de vie marginale.

La question que se pose Fassbinder n'est pas : quelle est la vérité? ni comment y parvenir? Cela étant acquis c'est plutôt : comment travaille-t-on à l'oublier où à la contourner? Son problème ce n'est pas que la vérité existe ou non, c'est comment elle évolue malgré tout le poids de l'occultation imposée par l'hypocrisie sociale.■

Hassouna Mansouri

ENTRETIEN AVEC JULIANA LORENZ

Propos recueillis par :
Hassouna Mansouri et Tahar Chikhaoui

« Il [Fassbinder] voulait que tout le monde (scénariste, producteur, cameraman) soit ensemble, il voulait que tout le monde soit heureux, (faire un film) était cher, il avait une forme d'organisation qui était très allemande (rigoureuse). Ca ne marche pas quand tu changes à chaque fois l'équipe. Quand j'ai rencontré Rainer, j'étais très jeune et il n'a pas fait attention à ma jeunesse, et j'ai compris que je devais être une professionnelle comme si j'avais toujours été avec lui, je n'étais pas son fan ou son élève, il ne voulait pas que quelqu'un dise "Oh, la petite, elle ne savait rien, elle ne savait pas assez!". J 'avais une énorme responsabilité, et c'était dur, par exemple, quand je montais **Despair**, c'était à Munich, et mon professeur que j'ai assisté était très connue, elle était choquée et m'a demandé qui a fait **Despair**, j'ai dit "moi": c'était choquant qu'une élève fasse le montage avec Fassbinder. Les acteurs comme Hanna Schygulla et Harry Berk qui était acteur ensuite son collaborateur privé et son assistant, tout le monde était (apprenti), Rainer était le plus rapide. Certains s'enfuyaient parce qu'ils étaient incapables de le suivre. Quand on est en groupe, il y a beaucoup de différence au niveau de l'imagination,
Fassbinder m'a dit: "Je ne veux pas être quelqu'un qui (donne des ordres)". Il était un élève de la génération 68, il voulait que tout le monde lui ressemble, que tout le monde soit responsable de lui-même, que tout le monde pense (qu'il est) une partie de ce film. (Mais, la réalité était que) chacun voulait être la star. Fassbinder a décidé que Hanna Schygulla se-

rait sa star. Hanna voulait être professeur.
Il m'a dit que quand il l'avait vue, ils n'avaient pas beaucoup parlé et au début, il ne l'a pas aimée à cause de son signe astrologique (Capricorne). Hanna et moi n'étions pas très amies quand Rainer était vivant, maintenant on est un peu amies. Rainer était compliqué, il n'était jamais direct, il ne disait jamais "Je t'aime". Je savais qu'il m'aimait. Je sentais qu'il me respectait, mais directement, il ne le disait pas, peut-être parce qu'il était un homme, ou qu'il ne voulait pas que je pense que c'était la fin. Hanna disait la même chose: Rainer ne parlait jamais directement avec elle. Même quand on faisait un film ensemble, je l'ai vu pendant le tournage de Maria Braun, on était comme des aristocrates. Il parlait lentement et il gardait ses distances avec elle. Il l'aimait personnellement, mais pas sur la scène: il ne voulait pas être avec elle. Il l'a décidé depuis le début, peut-être parce que l'imagination s'enfuit s'il se met avec elle. Elle a respecté sa décision et elle a souffert bien sûr. Hanna était très disciplinée, elle voulait être une star.
Faire un film pour Fassbinder était un dur travail. Fassbinder faisait beaucoup de films à la fois, il n'avait pas assez de temps pour préparer les dialogues. Dans **Tous les autres s'appellent Ali**, il y a beaucoup de dialogue improvisés. Salem a dit des choses que Rainer n'a pas oubliées et il les a mises dans le film.
Pendant cette époque (après mon arrivée), Rainer était capable de ne pas s'empresser. Il savait ce qu'il voulait: un cinéma professionnel, avec un scénariste. Le scénario pouvait être son idée, mais il ne voulait pas tout faire lui-même. Il était un grand organisateur et savait exactement qui doit faire quoi. Avec sa costumière (depuis **Effi Briest**), et à partir de deux ou trois phrases qu'il a dites, il a eu tout de suite l'idée du film. Avant de faire **Lili Marleen**, on discutait beaucoup, ensuite chacun partait de son côté pour faire son travail. Quand tu as autour de toi des gens qui ont de l'expérience, il n'est pas nécessaire de parler toujours. Rainer faisait en sorte que tous ses (collaborateurs) soient dans une très haute place. Sa costumière par exemple, est maintenant l'une des plus grandes d'Europe. Elle fait aussi des films américains.
Pour Rainer, nous formions une industrie, c'est-à-dire que tout le monde a de l'expérience. Il voulait que chacun fasse son travail pour être libre, Il fallait qu'une violoniste, ou une pianiste fassent des exercices. Quand tu ne

fais rien, tu ne gagnes pas de l'expérience, tu n'es pas bon. Tu dois écrire, tu dois essayer, tu dois exercer ta profession. (Le poste que tu occupes n'est pas important:) assistante, ingénieur de son, cameraman, tout le monde pour lui était au même niveau et tout le monde pour lui était très important. Il ne disait jamais "Je suis le directeur". Il était quelqu'un qui souffrait comme les autres. Il avait un grand respect du travail, un grand respect du petit bourgeois. Un jour, il m'a dit: "On fait des films, nous sommes des privilégiés".Je voulais suivre un cours à Paris, alors il m'a donné son appartement pour un an à Montparnasse.

J'ai monté l'**Année des treize lunes** en trois jours et on a fini en quatre semaines le mixage et le tout. Il m'a dit à la fin "Tu sais, on est entrain de faire quelque chose ensemble, on est privilégié. Il y a des ouvriers qui se lèvent à sept heures et vont à un travail qu'ils n'aiment pas, puis ils retournent. Ils ont des enfants et des femmes qu'ils n'aiment pas et on est ensemble parce qu'on imagine que la famille c'est tout."

En Allemagne, il y a cette manière de se presser pour gagner quelque chose, une maison, une voiture, beaucoup d'argent. C'est notre société, on est très riches et ça fait mal au cœur.

Il lui est arrivé à deux reprises d'interrompre un film pour commencer un autre: c'était le cas d'**Effi Briest** parce que l'acteur principal a eu une attaque cardiaque et il devait interrompre (son travail pendant un an). La deuxième fois, c'était à cause de quelque chose qui s'est passé entre deux cameraman. Quand il interrompt un tournage, il fait toujours autre chose. Après **Effi Briest**, il a fait **Martha** pour la télévision et **Tous les autres s'appellent Ali** parce que pour lui, il n'y a pas de différence entre la télévision et le cinéma. Il disait: "Je n'ai pas la chance de faire du cinéma, je fais mon cinéma à la télévision." **Martha** est un film pour la télévision. En septembre 1995, il existera en 35 mn et on en fera de nouvelles copies parce qu'il y a eu beaucoup de problèmes avec les négatifs. Les couleurs sont parties et on devra faire beaucoup de choses pour les restituer. Dans une grande salle, vous penserez que **Martha** c'est du cinéma, il prend ça pour du cinéma, comme **Berlin Alexanderplatz**.

Il a fait du théâtre pour faire du cinéma, pour apprendre à travailler avec les acteurs. Il a fait du théâtre jusqu'en 1975. Mais après cette date, il a fait le Theater Antun (Théâtre à l'étoile) et a écrit sa dernière pièce. Mais il voulait conti-

nuer. Je me souviens qu'il avait une offre de théâtre et il voulait mettre en scène une œuvre de Virginia Woolf:
A street park mind in ...quelque chose comme A la fin de l'espoir en français. Il voulait faire ça, mais (il dut abandonner le projet). Il voulait écrire une autre pièce, de Margarette Karsen, cette fois parce qu'elle était sa muse pour le théâtre et qu'il a fait beaucoup de choses avec elle. C'est elle qui a joué dans **Les larmes de Petra von Kant** et **Liberté à Brême**. C'est elle qui l'inspirait beaucoup et il voulait faire quelque chose pour elle: écrire pour elle.
Quand il voulait écrire, il écrivait ses scénarios lui-même. A l'époque où j'étais avec lui, il a lui-même écrit **Querelle**, **Cocaïne** ou bien **L'Année des 13 lunes** dont il a écrit les dialogues pendant le tournage. Il y a quelque chose qu'il aimait beaucoup: quand une porte s'ouvre et qu'il y a un gros plan. Il aimait beaucoup les gros plans, il y a une scène dans **Berlin Alexanderplatz** où Mietze vient pour la première fois chez Franz, il y a un gros plan d'elle, A ce moment, elle se tourne vers lui il (coupe) dans le plan. On peut dire qu'il guide l'émotion. Avec ses stars, il aimait beaucoup faire des montages de ce genre. **Lili Marleen** était un film tourné à l'américaine avec des plans à plusieurs angles: j'ai eu plusieurs possibilités de couper. Par exemple, quand elle fait son disque, c'est une scène que j'aime beaucoup, j'ai eu plusieurs possibilités qui ont donné beaucoup de bobines. Mais je savais qu'il aimait l'action. Il ne s'agissait pas seulement pour lui de dire une phrase et de couper. Il voulait toujours que le montage soit quelque chose qui prépare l'émotion alors (il ménageait toujours quelques signes) pour guider le spectateur. Le montage suit l'action: je me souviens qu'à propos de **Lili Marleen**, on nous a appris que lorsqu'il y a une très belle ligne de caméra, on ne peut pas couper, il m'a dit que cela était fou, qu'on pouvait le faire mais quand c'était nécessaire. C'est pour cela que pour **Lili Marleen**, j'ai fait (un montage de ce genre), parce qu'il y avait de la musique, une musique très rythmée.
Dans **Effi Briest**, Fassbinder voulait que le spectateur attende parce qu'il n'est pas habitué à cette forme (celle d'**Effi Briest**), à ce moment là, il voulait que le spectateur pense. Mais, à la fin, il n'était plus intéressé par ça. C'était le début.
En fait, après il voulait faire d'autres expériences, mais il n'était pas conscient de cette évolution. Quand j'ai vu **Le Bouc** la première fois, à l'occasion d'une

rétrospective en Allemagne, j'ai voulu revoir la pièce. (Fassbinder ne voulait pas que je revois **Le Bouc** parce qu'il pensait qu'il était horrible.)

Je me suis quand même rendue à la projection et après la séance, je lui ai téléphoné, il m'a demandé (ce que j'en pensais), je lui ai répondu que c'était beau, mais il pensait toujours que c'était un film horrible. Il faisait la liste de ses films favoris et cette liste ne changeait pas beaucoup. Il aimait beaucoup **Despair** c'était d'après lui, son meilleurs film, ensuite **Berlin Alexandeplatz** et **L'Année des 13 lunes** parce que ce sont des films pertinents, **Despair** surtout était quelque chose parce que quand j'ai rencontré Rainer, il était "en-despair". C'était un artiste très sensuel, très intellectuel, très sensible. Bien sûr il était en désespoir dans cette société allemande, mais aussi parce qu'il y a eu ce groupe autour de lui. Il était responsable du groupe, mais il ne voulait pas être toujours avec (lui). Il s'est séparé de Hanna Schygulla. Il a cassé le contrat et il s'est séparé de beaucoup de personnes, mais ça le touchait. Il s'est séparé du groupe parce qu'il ne voulait pas être le père. Il voulait juste des expériences avec eux pour les libérer non pas pour lui, mais pour eux. J'étais jeune et je voulais être avec lui. Je n'avais pas eu un autre travail en Allemagne pendant 7 ans parce que j'étais la monteuse de Fassbinder. Il ne voulait pas que je m'en aille.

Pendant ce temps, je ne voulais pas faire autre chose. Je peux imaginer que c'était un problème pour lui d'avoir toujours les gens dont il était responsable. Il voulait toujours que les autres travaillent, gagnent de l'argent et d'un autre côté, il ne voulait pas être responsable de tout le monde. C'était vraiment une contradiction. A cette époque, je trouve qu'il était plus libre.

Ses rapports avec les autres cinéastes de sa génération n'ont jamais été un problème pour lui. Il était souvent en relation avec Alexander Kluge, qu'il admirait beaucoup. Avec lui, il avait des entretiens intellectuels. Il a vu les films des autres, il était très intéressé par leur travail plus qu'ils ne l'étaient eux envers le sien. Pour lui, faire du cinéma, c'était s'entretenir avec son temps et avec les autres. Il était aussi intéressé par d'autres films comme ceux de Bertolucci, Scorsese. Il aimait beaucoup Coppola. Il parlait de Fritz Lang." ■

Fassbinder voulait réaliser sur scène ce qui se trouvait peint sur la fresque

LES LARMES AMERES DE PETRA VON KANT : L'ETRE ET LE PARAITRE

par Adel Jelassi

L'être et le paraître est la formule qui rend compte le mieux de ce film. Tout dans **Les larmes amères de Petra von Kant** ou presque est mis par Fassbinder au service de cette idée. Le cadrage, les décors ainsi que les personnages se trouvent mêlés d'une manière habile, faisant de ce film une œuvre harmonieuse malgré la dichotomie que pourrait présenter cette formule.

Commençons par les personnages, sur ce plan, **les larmes amères**... présente une singularité qu'on ne trouve nulle part dans les autres films du cinéaste allemand. C'est qu'ici, Fassbinder ne met en scène que des personnages féminins. Les hommes quant à eux sont hors champ, même si ce sont eux qui indirectement, font avancer l'action. Objets de la discussion entre Pétra et Sidonie au début du film, les personnages masculins deviennent ensuite des actants. Le noir américain avec qui Karine avait fait l'amour n'est-il pas le premier à avoir ébranlé la relation entre celle-ci et Pétra? Le coup de téléphone de Freddi (le mari de Karine) ne vient-il pas interrompre le baiser entre Pétra et Karine et par la même occasion mettre fin à leur histoire d'amour? La seule apparition d'un homme dans le champs (Fassbinder en personne posant avec Karine et Pétra dans une photo de journal) n'est pas sans nous surprendre par la symbolique dont elle est chargée. Cette apparition malgré son aspect furtif et de par l'effet de distanciation qu'elle suggère remet en question une fois pour toute la suprématie des personnages féminins qui ont occupé la scène tout au long du film. Ainsi le jeu sur le rapport entre champ et hors champs est au service de l'être et

du paraître dont le symbole n'est autre que le personnage central du film en l'occurrence Pétra Von Kant. Celle-ci se présente comme une modéliste qui jouit d'une bonne réputation dans le monde de l'art et du show-biz.

Mais une fois qu'elle tombe amoureuse de Karine (Hanna Schygula) une femme d'une classe inférieure, Pétra se trouve emportée dans le mouvement contraire de ce qui est censé être son métier. Peu à peu, elle se livre à un travail de mise à nu de sa propre conscience. Fassbinder semble éprouver du plaisir à faire déshabiller une personne dont le métier est d'habiller les autres. Toutefois, il ne s'agit pas d'un cas de strip-tease puisque ce qui importait de dévoiler c'était moins le joli corps de Pétra que ses vrais sentiments et la répulsion qu'elle éprouvait envers les hommes. Les seuls corps nus qui existent dans le film sont ceux de la fresque murale. C'est comme si Fassbinder, à travers ce travail de dévoilement, voulait réaliser sur scène ce qui était peint sur la fresque, il n'y a qu'à remarquer l'importance qu'occupe celle-ci dans le cadre à mesure qu'on avance dans le film. Après le départ de Karine, une caméra à même le sol filme Pétra, assise par terre, une bouteille de whisky à la main, devant le téléphone et telle Anna Magnani dans **L'Amore** de Roberto Rossillini, elle guette en vain un coup de fil de la part de Karine. En arrière-plan, la fresque domine la majorité du champ filmique. On assiste, dès lors, à une inversion des rôles. Ce qui était considéré jusque là comme relevant de l'arrière plan (le tableau et les mannequins), grâce à un processus d'identification acquiert de l'importance et accède à l'avant-plan. De ce fait, le couple Pétra-Karine se trouve assimilé à un couple de mannequins (je fais allusion à la scène d'amour entre les deux statues qui ont pris place entre-temps sur le lit qu'occupait le couple amoureux tout à l'heure) De même, la poupée offerte par Sidonie à Pétra à l'occasion de son anniversaire ne ressemble-t-elle pas à Karine?

Comme pour le prouver, Marleen, en partant de chez sa maîtresse vers la fin du film, décide d'emporter la poupée avec elle. L'avait-elle fait par jalousie ou par amour? Fassbinder semble avoir choisi l'ambiguïté sur ce point-là, d'autant plus que le personnage de Marlène de par son mutisme, se prête bien à cette situation.

Par ailleurs, le choix du cadrage utilisé dans ce film, à l'instar du travail effectué sur l'espace et les personnages, est au service de la formule de l'être et du paraître. Le cinéaste allemand diversifie la

façon dont il filme ses personnages et cela dans l'espoir d'épuiser toutes les possibilités susceptibles de rendre compte de toutes les facettes que pourraient présenter (ou bien cacher) ceux-ci. Sa caméra ne se contente pas de décrire le personnage, elle veut le sonder pour aller au-delà de ce qu'il présente comme obstacle. Dépasser le paraître pour saisir l'être, tel est le but de cette caméra qui ne cesse de traquer les personnages dans leurs moindres gestes. Parfois, on a l'impression que la diversité de l'angle de vue et la multitude des personnages en contact avec l'héroïne semblent converger vers le même but: dévoiler les vrais sentiments de Pétra, chercher la vérité qu'elle cache. Chaque personnage en venant lui rendre visite et en discutant avec elle, permet en fait de jeter un nouvel éclairage et dévoiler par là-même un des aspects de la vérité de Pétra.

Si l'oubli est au centre de toute l'œuvre de Fassbinder qui a démontré que nous n'oublions que ce que nous voulons bien oublier, la question de l'être et du paraître est l'un des aspects de cette idée puisqu'on ne montre de soi que ce qu'on a bien envie de montrer. Convaincu par cette vérité, Fassbinder l'adopte en en faisant l'optique par laquelle il aborde tous les thèmes traités dans ses films. C'est comme s'il devait passer inévitablement par le côté opposé de ce qu'il veut démonter. L'Allemagne du présent n'a de sens que si elle est opposée à l'Allemagne du passé, celle du deuxième conflit mondial. La vérité d'un personnage n'est atteinte qu'après le dévoilement de son secret (notamment dans **Le secret de Véronika Voss** et **Les larmes amères de Petra von Kant**). Dans ce dernier, Fassbinder pousse cette perspective très loin jusqu'à l'appliquer à lui même. Pour atteindre la réalité, fût-ce elle personnelle, il faut bien passer par le fiction.■

Adel Jelassi

L'ANNÉE DES TREIZE LUNES : UNE CRISE À L'OBJECTIF

par Mamadou Pathé Barry

Dès que commence **l'Année des treize lunes** nous sommes installés dans une atmosphère de crise (son début étant antérieur à celui de l'histoire). Nous comprenons aussitôt que contrairement à d'autres films tels: **Le marchand des quatre saisons**, **La loi du plus fort**, **Tous les autres s'appellent Ali**, Fassbinder ne cherche pas à nous montrer le processus qui amène ses personnages à se désister de la vie et se diriger droit vers la mort. Cette fois-ci l'important n'est plus dans le comment on en est arrivé à la crise, mais la crise elle-même, son vécu ou plutôt la violence qui est immanente à son vécu.

Ainsi, dans l'**Année des treize lunes**, le principe même qui dirige l'action est cette tension intérieure dilatée dans le film suivant laquelle évoluent les personnages, en l'occurrence Elvira et ceux qui gravitent immédiatement autour d'elle. Cette tension est comme l'énergie à partir de laquelle se meut , se déploie le film, son souffle qui nous tient en haleine pour pulvériser instantanément à nos yeux des jets de sang et des amas de chair dans la scène de l'abattoir; ultime scène où la violence est surenchérie par ses mouvements vertigineux de la caméra (des travellings d'abord lents qui accélérés s'arrêtent par des coups de frein inattendus à des images particulièrement choquantes). Cette scène qui rappelons-le fait écho à l'épilogue de **Berlin Alexanderplatz**, autrement percutant et rebutant, est une véritable hystérie de la caméra fassbinderienne qui toujours, va dans la chair chercher le mal qui ronge l'être et le mène à sa perte finale. Le corps étant le lieu de prédilection pour scruter et exprimer cette blessure, le travail sur le physique du personnage est sinon le plus essentiel du moins aussi important que cette autre démarche qui

Un corps mal en point et comme grossi ou gonflé de l'intérieur jusqu'au bord de l'éclatement

consiste à creuser, bêcher dans la mémoire pour trouver l'origine de l'angoisse, dès lors Elvira apparaît comme le lien de cette investigation corporelle. Dès le début du film elle est soumise - parce que intruse dans un milieu d'homosexuels qui en sont contrariés - à une extrême brutalité physique se traduisant dans la scène qui suit par un corps à la limite de la désintégration. Elle est ainsi engagée par le metteur en scène dans une évolution de la déchéance dont le paroxysme sera le suicide. En effet, nous avons dès sa première apparition un corps mal en point et comme grossi ou gonflé de l'intérieur jusqu'au bord de l'éclatement, il arrive à peine à tenir debout, toujours chancelant. Cette meurtrissure qui est le jaillissement d'une violence, se traduit ailleurs, par la virulence dans la parole. Toutes les conversations sont embuées d'une rage de la part de chacun des protagonistes qui expriment

par là l'intensité de cet ulcère qui les travaille. Christophe criant son dépit et son mépris à Elvira le fait moins par haine que par nécessité car il faut dégueuler son mal.
Les autres personnages qui côtoient Elvira, qu'il s'agisse d'Irène son ex-femme ou de Zora la rouge, se comporteront de la même façon, même Zora la rouge, la plus compatissante à son état, ayant décidé de l'aider se rétracte. De même les multiples caprices d'Anton, notamment la curieuse scène du bureau où avec son groupe, il s'adonne à une bizarre imitation de ballet, sous-tendent à leur manière cette tension.
A ce titre, la transsexualité loin d'être un thème, n'est qu'un prétexte pour dire autrement et indirectement la douleur d'Elvira qui est liée à sa mutilation car il s'agit bien d'une mutilation (rien que le vocabulaire comme "enlever", "couper", "raser" utilisé par les autres personnages l'atteste) qui nous annonce sans nul doute le bras coupé de Franz Biberkof (**Berlin Alexanderplatz**) quoique là, la caméra ne cherche pas à nous la montrer, cela paraîtrait tout simplement naturel. Mais le fait que cette ablation, tout de même voulue par le personnage, soit en même temps l'origine ou l'expression de son mal intérieur, n'équivaut pas dans les propos de Fassbinder à une culpabilisation. Le croire serait faux puisque au même titre que ce corps boursouflé, cette parole virulente et hystérique la transsexualité participe du choix fait par le cinéaste pour évoquer la patence d'une crise soudain insoutenable et explosive à l'écran mais que la caméra, à sa manière, a choisi de montrer d'une façon bien particulière.
Non que la scène ait changé, Fassbinder continue à filmer comme il a l'habitude de le faire, des espaces intérieurs restreints et surchargés (ici l'appartement d'Elvira, là l'intérieur de la maison de jeu ou le bureau d'Anton Saitz) sombres de surcroît (l'usage de filtre bleu est systématique) correspondant dans le film à cette démarche qui essaye de rendre compte du climat presque compact et serré au sein duquel le personnage est comme une boule volcanique prête à tout moment à exploser. Mais parce que cette fois la caméra n'est pas au cœur de l'espace où se déroule l'action. Elle est souvent en retrait ou presque - par rapport à ce qu'elle filme - et se débrouille toujours à ce que s'interpose, une couverture, une porte, une fenêtre, un miroir ou tout autre objet, donnant ainsi l'impression de distanciation. Ce procédé, omniprésent dans tous les films, au cœur

même de l'esthétique fassbinderienne visant à expliciter par le mode de filmage l'instance énonciative en entraînant par la même cet effet de distanciation automatiquement ressenti par le spectateur (averti), s'il ne fonctionne autrement dans l'**Année des treize lunes** du moins ajoute-t-il cet autre effet qui est l'atténuation de la violence. En effet exceptée la scène de l'abattoir où l'objectif va jusqu'à frôler le sang et la chair percutant ainsi la sensibilité du spectateur, la caméra adopte, la plupart du temps, une attitude de repli. Dès qu'elle est aux prises avec une scène brutale (celle par exemple où Christophe tord le bras d'Elvira) il se produit un sursaut en arrière qui relègue l'action en arrière-plan, le sur-cadre derrière lequel elle est placée étant en avant-plan.

Il y a comme une soudaine timidité chez Fassbinder se refusant à traquer la douleur humaine, la violence de cette douleur jusque dans son foyer. Alors, l'on doit se tenir ni trop près ni trop loin, juste à la distance qui permet d'assister sans prendre part à la frénésie d'un trauma sans cesse grandissant. Il faut juste regarder et ne point s'apitoyer car la finalité est ailleurs.■

Mamadou Pathé Barry

BERLIN ALEXANDERPLATZ OU COMMENT MONTRER LA BLESSURE

par Tahar Chikhaoui

"Tel en chimie un élément sous l'influence de certaines radiations se transmute " (A. Döblin)

L'intérêt de Fassbinder pour **Berlin Alexanderplatz** ne s'explique pas seulement par ce qui dans la période pré-nazie l'a toujours obsessionnellement attiré, cette blessure dont on ne veut plus reconnaître que l'Allemagne en porte encore la trace vivante. La source de sa fascination tient, sans doute, à l'approche d'Alfred Döblin, cela même qui fait l'originalité du roman. La folie qui s'est emparée de l'Allemagne a été telle que même celui qui s'aviserait d'en faire le récit n'en sortirait pas indemne. Le génie de Döblin est qu'il ressentit le mal comme s'il s'était déjà accompli. Devant ce qui se préparait, le narrateur ne pouvait pas garder la froide raison, l'assurance de ses prédécesseurs déjà sérieusement mise à mal depuis la fin du siècle. Truffé de retours en arrière, d'anticipations, déchiré par une multiplicité de discours dont la détermination est incertaine, **Berlin Alexanderplatz** n'est pas un roman linéaire. Il est pour le moins déstructuré. Or, au moment où Fassbinder se mettait à adapter le roman, il avait déjà (tout se passe très vite chez l'auteur de l'**Année des treize lunes**) dépassé la temporalité dilatée de l'anti-théâtre. De son propre aveu, c'est à une forme classique de narration, destinée à un plus large public, qu'il est revenu.. Le grand risque auquel s'est trouvé confronté Fassbinder c'était l'aplatissement d'une œuvre dont la signification tient à son éclatement. Comment traduire cinématographiquement cette originalité? c'est la principale question à laquelle il fallait répondre

On peut même avoir l'impression que le film est tombé dans le piège classique de l'adaptation, le mépris, souvent inavoué mais parfois conscient, de la valeur (éthique et idéologique) ajoutée par la littérarité du roman. Cet ostracisme à l'égard de la spécificité du code romanesque se traduit classiquement par le maintien de la seule trame dramatique. Le risque était tellement important que l'adaptation était destinée à la télévision dont la spécialité consiste, en raison même de l'absence de point de vue qui la caractérise, à toujours aplatir. Contrairement au roman, les unités séquentielles sont, dans le film, très serrées. Emil est un homme à Pums que Frantz secourt lors d'une bagarre et remplace, sans s'en rendre compte, dans un cambriolage à la suite duquel il est amputé d'un bras ; Schreiber, un autre homme à Pums est envoyé par celui-ci proposer une indemnité à Frantz, en guise de réparation. Dans le film, les deux hommes sont remplacés par un même et seul person-

nage, appelé Bruno. Le cas le plus flagrant est, sans doute, celui de Charlot Matter qui est remplacé dans le film par Meck, aussi bien lors de l'épisode de la forêt, qu'au cours du cambriolage. Cette économie par *condensation des personnages* s'opère également par *contraction de l'espace* : Eva annonce à Frantz la nouvelle de la mort de Mieze chez lui et non pas, comme dans le roman, dans l'appartement de la grosse Toni où il se cache. De cette économie dans la construction dramaturgique découlent une plus grande lisibilité de l'action et, pourrait-on penser, une altération de la polyphonie du roman. On pourrait craindre que le désarroi du narrateur devant la montée de l'horreur se transforme en froide analyse clinique d'un phénomène politique. En réalité, cette « mise à plat » est loin d'être une concession à la tradition du cinéma conventionnel. Elle s'inscrit, au contraire, au cœur même de la logique fassbinderienne. A l'éclatement extérieur de l'espace littéraire du roman d'Alfred Döblin, Fassbinder a substitué une tension intérieure. Il n'a pas agi sur le montage, comme on aurait pu s'y attendre, le roman étant construit sur le mode du collage. Il a, au contraire, agi sur le cadrage, renouant, pour ainsi dire, avec l'expressionnisme cinématographique.

La surcharge exprimée dans le roman à travers la diversité des voix dont l'incursion est inopinée (récits bibliques, faits divers journalistiques, discours scientifiques etc...), la pluralité des personnages, la multiplicité des lieux de l'action, est « traduite » par une surcharge à l'intérieur du cadre. Le fait que ce procédé ne soit pas créé pour la circonstance, comme une astuce technique, mais se trouve être un trait caractéristique du cinéma de Fassbinder explique que la rencontre avec Döblin n'est pas artificielle. C'est par le biais de cette surcharge du cadre que Fassbinder rejoint *esthétiquement*, et naturellement l'auteur de Berlin Alexanderplatz.. Car l'objectif de l'un et de l'autre est le même Ce que Döblin a *prédit* (le roman est écrit en 1929) avec un étonnant brio, Fassbinder l'a *redit* 50 ans plus tard. Döblin enregistrait, avant même que cela ne se produisît, le bruit de la machine infernale qui s'approchait, à un moment où personne ne *pouvait* l'entendre venir. Fassbinder, lui, montrait, ce que 40 ans plus tard plus personne ne *voulait* voir.

Les personnages semblent pris, coincés, comme dans une jungle, dans les entrelacs du monde, entraînés dans la logique infernale de l'horreur. L'espace vital est réduit à peu de chose et la sur-

charge, souvent matérielle, notamment dans les intérieurs, prend parfois une forme végétale, comme dans la forêt de Freienwalde, lieu du crime, mais aussi, plus rarement et paroxistiquement, une forme animale, comme la fabuleuse scène du bétail, concentrée dans la 3ème partie, et, exceptionnellement, une forme humaine telle, à la fin du film, l'hallucinante scène fantasmatique de cette masse de corps nus, suppliciés, mutilés, hachés, entassés les uns sur les autres. Mais, indépendamment de ces exceptions qui fonctionnent comme des métaphores aiguës, la surcharge n'est pas un simple effet de style. Ce qui était porté par la voix est transposé sur le regard. Frantz est, chez lui, entouré d'objets, de plus en plus nombreux à mesure que le film avance et que le personnage sombre dans la déchéance. La caméra est placée toujours tellement près -voire au milieu- de ce décor dense, que l'ensemble dégage une impression d'épaisse intériorité, renforcée par un usage de la lumière obsessionnellement clignotant et une bande son polyphorme. En somme, Fassbinder a renversé le système du roman pour être plus fidèle à son esprit : la dispersion des éléments énonciatifs, dus au « désarroi » du narrateur, sont ramassés, contenus, enserrés, toujours multiples mais enfouis dans les profondeurs d'un même espace. Si la structure du roman fonctionne sur le mode de l'explosion, celle du film fonctionne sur le mode de l'implosion. Ce n'est pas tant la structure qui compte que la matière. L'essentiel de la signification du film tient moins à la spatialité qu'à la corporéité. On sait que l'espace romanesque est abstrait tandis que l'espace filmique est concret ; alors que l'évolution du roman est allée toujours vers plus d'abstraction, vers plus de conscience de la nature de sa matière signifiante, l'évolution du film est allée vers plus de concrétisation, sa matière signifiante étant la réalité même.

La modernité de Fassbinder, cinéaste, consiste précisément dans la place qu'occupe le corps, matière humaine, dans ses films. C'est pourquoi, du point de vue du récit, le film est, contrairement au roman, linéaire, voire conventionnel. La grande majorité des instances narratives qui, en survenant d'une manière inattendue créent, dans le roman, une polyphonie énonciative, sont ramenées, dans le film, à la diégèse. Tout le récit sur Job, placé sous le titre « *entretien avec Job c'est ta faute, Job, tu ne veux pas* » et inscrit dans le tissu énonciatif sur le mode du collage (« *Job, ayant*

tout perdu ce que les humains peuvent perdre, ni plus ni moins, gisait dans son potager ») est tout simplement attribué, dans le film, à deux joueurs de cartes. Tel est également le discours sur le soleil, situé immédiatement après la chute de Frantz de la camionnette, projeté violemment dans la rue par Reinhold et un autre complice de la bande à Pums, après le cambriolage, accident qui va lui coûter un bras:

> *La chasse continue à travers neige et rafale.*
> *Réjouissons-nous quand le soleil se lève, apportant la bonne lumière. Le gaz, l'électricité peuvent alors s'éteindre. Les hommes se lèvent à l'appel de leur réveil, une nouvelle journée a commencé. Après le 11 avril, le 12, lundi après dimanche. Aucun changement ni quant au mois, ni quant à l'année, et pourtant, il y a un changement. Le monde a roulé. Le soleil s'est levé. La substance de ce soleil n'est pas identifiée avec certitude. Les astronomes s'occupent beaucoup de cette question. Ne faudrait-il pas s'attrister (au lieu de se réjouir) quand le soleil se lève, le soleil qui a 300 000 fois le volume de notre terre?*

Dans le film, cela devient l'expression du délire de Frantz, après qu'il a été recueilli par un couple en voiture (deux hommes dans le roman), ce qui est de nature à resserrer la diègèse et transférer sur Frantz, donc sous une forme plus concrète puisqu'on le voit - les attributs du narrateur qu'on ne voit pas -. « L'excentricité » de celui-ci fait, entre autres, la modernité du roman et lui fait dire en s'adressant directement au lecteur des choses du genre

> *Il n'y a pas de raison de se livrer au désespoir. Cette phrase, je la prononcerai encore maintes fois au cours de ce récit*

ou encore

> *Tel autre narrateur, en cette occurrence, aurait réservé tel châtiment à Reinhold. Mais rien de ce genre n'advint : ce n'est pas ma faute.*

Cette fantaisie est portée sur le personnage, ce qui transforme la légèreté de ton (forme paradoxale de la gravité du propos) qu'elle introduit dans le récit en pathos, alimentant, à l'occasion, le mélodrame (forme encore plus paradoxale) cher à Fassbinder. Mais en même temps qu'il resserre l'univers diégétique en « absentant » le narrateur, le transfert ramène l'essentiel sur Frantz. D'abord, ce qui est produit dans

le roman par le déploiement des signes verbaux est donné *d'emblée*, dans le film, dès l'apparition du personnage. C'est cette brutalité du cinéma qui déçoit les lecteurs devant l'adaptation. Mais c'est ne pas comprendre le code du film.

Prenons le rictus de Frantz ; il me parait essentiel dans la définition du personnage. Ni tout à fait un sourire, ni tout à fait une grimace, le rictus de Frantz Biberkopf est un amalgame des deux ou quelque chose entre les deux, près à se transformer, selon les circonstances, en expression de bonheur ou de douleur et celles-ci sont multiples et variables. Parce que Frantz Biberkopf est ainsi fait. Il est malléable. Dans le roman, il est traversé par toutes sortes de contradictions. En somme, ce qui a été enlevé à la polyphonie du narrateur a été rajouté, pour ainsi dire, à la polymorphie du personnage. Physiquement, Frantz Biberkopf est situé à mi-chemin entre Eva et Reinhold. Eva est irréelle, angélique; elle est cadrée, éclairée comme si elle était à chaque fois une apparition, comme si elle venait du ciel. Reinhold, lui, a le visage osseux, il est grand et rigide comme s'il sortait du fond du sol. De ce point de vue, Fassbinder n'a pas trahi Döblin :

> *Il représente la froide brutalité qui, dans ce monde, ne varie jamais. vous le verrez dur comme pierre, jusqu'au dernier instant immobile. Tandis que Frantz Biberkopf s'incline et (tel en chimie, un élément sous l'influence de certaines radiations se transmute), change de nature.*

Eva tient de l'air, Reinhold tient du fer alors que Frantz est un mélange d'eau et de terre. Trapu, plutôt dodu, il subit physiquement les transformations de l'action. Il est le baromètre qui mesure la pression atmosphérique de la société. De ce point de vue, le fait qu'il a été amputé d'un bras est fondamental dans la dramaturgie du film. Au début de la 9ème partie, Reinhold demande à frantz de montrer son bras, « *Je veux voir ta blessure* ». La caméra s'approche et le bras apparaît, en gros plan, amputé. Dans le roman, cette représentation ne s'exprime que par son effet :

> *Alors Frantz Biberkopf déboutonne son veston pour montrer le moignon dans la manche de sa chemise. Reinhold fait une grimace, ça a l'air dégoûtant. Frantz rajuste son veston.*

Ce plan dépasse les strictes limites de sa fonction illustrative. C'est l'expression à la fois allé-

gorique et synecdotique de la Blessure historique de l'Allemagne de l'époque. Cette plongée dans l'intériorité à travers la chair atteint son paroxysme dans l'épilogue fantasmatique. Elle permet à Fassbinder de conjurer son angoisse, d'exprimer ses désirs mais à travers cela, sonder l'âme d'un peuple, les démons qui s'y cachent et qu'on a vite oubliés. L'apparition qu'il fait à cette occasion souligne assez son statut de témoin *oculaire*. Situé tout à fait à gauche du cadre, presqu'à la limite du champ et du hors-champ, il occupe à peu près la place de la caméra ; à cet instant précis, il est l'incarnation humaine du témoin impliqué qu'a toujours été sa caméra Car si le témoignage de Döblin est à la fois scripturaire et anticipé, celui de Fassbinder est scopique et mnémonique.■

Tahar Chikhaoui

L'ERE DE LILI MARLEEN

par Thouraya Ben Amor

Plusieurs cinéastes allemands ont cherché à illustrer ou à analyser par leurs films la période de la guerre et de l'après-guerre et ses répercussions sur la mémoire collective germanique. La particularité de Fassbinder dans **Lili Marleen**, l'un de ses films les plus directement lié à l'histoire récente de l'Allemagne est le traitement de cette lourde période qui a pesé comme une chape de plomb sur tout un peuple. Afin de fissurer le tabou, Fassbinder cultive le paradoxe : Il préfère la musique au discours, la chanson Lili Marleen est le véritable héros de ce film. Elle joue le rôle vedette grâce à ses neuf occurrences. L'omniprésence de cette chanson à succès structure le film dans la mesure où chaque séquence acquiert une nouvelle signification. Néanmoins, par ses paroles qui racontent la difficulté d'une sentinelle en faction à rejoindre la caserne et son désir de vaincre le temps pour profiter encore de la présence de sa bien-aimé et par la prestation d'Hanna Schygula qui rappelle la grande Diva: Marlène Dietrich, cette chanson est foncièrement romantique. Cet air nostalgique semble jurer avec tout objectif de dénonciation. Le spectateur est désarçonné.

On peut penser que Fassbinder résout le paradoxe en faisant en sorte que ce tube d'époque devienne une chanson de contestation pour les soldats du Front-est qui chahutent le discours propagandiste de leur officier pour revendiquer le retour de Lili Marleen. Ainsi, le régime nazi voulant exploiter le succès de cette chanson comme support populaire à son idéologie s'est vu pris au piège. La mobilisation de la chanson de la "sentinelle en faction" devient dans ce cas si proche de celle d'un contre pouvoir que devant la déroute, le régime se rétracte et décide tout net de la porter sur la liste noire. Son

Le parcours de la carrière de Willie, chanteuse de cabaret est aussi opportuniste que la montée, l'installation et l'expansion de l'Etat nazi

arme se retournant contre lui, il s'assure un ridicule certain lorsque les soldats allemands partant au front par centaines scanderont ses paroles "antimilitaristes" à tue-tête sur un quai de gare bondé malgré la sommation de censure.

On peut aussi penser qu'au lieu d'un discours idéologique qui marque l'engagement, Fassbinder choisit un air qui, malgré sa beauté, fonctionne comme une rengaine qui martèle à coups de refrains les mémoires. La musique, cet art transcendant a le pouvoir de lever tous les interdits même ceux qu'on s'impose consciemment ou inconsciemment. Le spectateur qui fredonne l'air de Lili Marleen aussi nostalgique qu'il puisse être, est obligé de revivre toute cette ère avec l'intégralité de ses souvenirs fatalement douloureux mais assurément salutaires. Fassbinder fait passer le moment de vérité par la compassion ce qui expliquerait peut-être le choix du genre mélodramatique tout aussi paradoxal que celui de la musique comme axe et moyen de dénonciation.

Il ne dénigre pas la composante mélodramatique. Il semble exploiter le large public qu'elle est réputée toucher afin que la Rédemption soit collective. L'histoire d'amour entre Willie, l'interprète de Lili Marleen et Robert fait que le ressort sentimental soit omniprésent. Ce ressort est quelquefois poussé à son extrême quand Willie se trouve en possession d'un film compromettant sur l'extermination des juifs et les sévices perpétrés par les tortionnaires et qu'elle est sauvée in extremis, en toute galanterie par Eric, un officier allemand. Toutefois, ce mélo comme la mélo-die de Lili Marleen ne manque pas d'aspects subversifs. L'opportunisme de l'État nazi est transposé au sein de la diérèse mélodramatique à travers le parcours qu'a suivi la caméra de Willie, chanteuse de cabaret à ses débuts, ayant les ambitions de midinette internationale. Rien ne prévoyait son ascension, surtout après sa première prestation qui a fait de Lili Marleen au refrain banal aux "reflets pâles" et aux rythmes langoureux aboutissant à une rixe entre soldat. Seul un concours de circonstance a permis à cette chanson d'être plébiscité. Elle doit son succès à la vacuité du champ sur les ondes radio. La grande musique étant écartée parce que interdite.

Soif collective de nouveauté et de changement d'air (et d'ère). Lili Marleen a été conduite au sommet de la gloire tel un chef plébiscité régnant sur un empire. C'est dans ces circonstances que les 6 millions de soldats ont pris

l'habitude pendant la trêve quotidienne de trois minutes d'écouter pieusement cet air ensorcelant et on constitué un public acquis et fidèle à la «cause». Le mélodrame ne cache pas la vérité même s'il adoucit ses contours : Nous voyons les journalistes allemands ne s'interroger que sur la déportation de Willie et non sur celle massive des Juifs. Le mélodrame en tant que genre accessible et volontairement conciliateur participe à la dissolution du tabou nazi, il conjure le non-dit complexe de cette guerre : la mauvaise conscience d'avoir eu si facilement bonne conscience. Le dernier paradoxe fassbinderien réside dans le choix du héros. Dans une logique de résistance à la française, Robert le ressortissant juif-suisse — qui appartient à un réseau de résistance ourdissant de faux papiers d'identité aux citoyens juifs qui essayent de préserver leurs fortunes — aurait été le héros idéal. Mais chez Fassbinder, ce type d'héroïsme n'est pas valorisé outre mesure d'abord parcequ'il est de source plus helvétique que germanique ensuite, parce qu'il est démystifié par Robert lui-même qui répond sur un ton agacé à un résistant allemand, qui remerciait sa famille de lui avoir payé ses études, que venant d'une famille riche l'aide matérielle n'avait rien d'exceptionnel.

Fassbinder choisit un héros «problématique»: Willie. Elle se donne d'une part, bonne conscience en avouant ignorer les monstruosités du régime nazi au moment où elle profite des privilèges qu'il lui accorde. D'autre part, elle n'hésite pas à courir de gros risques quand il s'agit de sauver Robert des mains de la Gestapo alors qu'elle pourrait continuer à bénéficier des précieux avantages que lui procure son vedettariat. En évitant tout manichéisme, Fassbinder donne un visage «humain» à des souvenirs jusque-là qualifiés «d'innommables». Willie ne correspond ni à la figure du héros ni à celle de l'antihéros. Contrairement à Robert qui est pris en charge par son milieu familial bourgeois, elle n'a curieusement aucune ascendance et aucune descendance. Si Lili Marleen a une histoire, l'amour impossible voué simultanément à deux femmes Lili et Marleen, Willi en est privée. Parce qu'elle échappe à certains moments du film à tout ancrage sociologique, elle se présente comme une femme déifiée, un être aussi transcendant que la musique. Ce personnage qui puise son charisme dans ses prouesses vocales est censé agir à la manière d'un couteau qui remuerait délicatement une plaie,

celle de la mémoire allemande avec l'efficacité d'un scalpel.
Choisir la période nazie pour un cinéaste allemand, c'est aller assurément au devant des prises de position. Fassbinder ne se dérobe pas. Il fait à la difficulté en se dédoublant : Fassbinder l'interprète se donne idéologiquement le «beau rôle», il est à la tête d'un groupe de résistants en quête de preuves de l'Holocauste, mais on comprend à travers son jeu (la manipulation des accessoires tels que le chapeau et les lunettes qui lui garantissent l'anonymat) que son passage dans **Lili Marleen** est plutôt un clin d'œil franchement ironique par rapport à un type d'héroïsme qu'il ne partage pas ou du moins qui ne répond pas à ses préoccupations. Fassbinder l'interprète sert le rôle de Fassbinder le réalisateur. L'attention de ce dernier est focalisée sur la prise en charge du traumatisme de l'agresseur. Il ne s'agit pas de jouer aux résistants, s'il y a un héroïsme possible pour les Allemands, c'est bien après la guerre qu'il pourra se réaliser par l'aveu et le dépassement du défaut de mémoire. Tel un juge, Fassbinder accorde à ses concitoyens le droit à l'erreur, mais il est intransigeant quant au devoir de ce souvenir de cette erreur. Dans **Lili Marleen**, il donne l'impression de traiter des sujets graves et sérieux sur un ton léger et quelque peu désinvolte. En réalité, le regard de Fassbinder est d'autant plus contestataire qu'il emploie afin de briser cette bonne conscience collective des moyens aussi peu conventionnels que le mélodrame et la musique.
Aujourd'hui, 50 ans après la guerre, si toutes les tentatives de briser ce tabou idéologique ne sont toujours pas arrivées à leur fin, Fassbinder aura eu le mérite il y a 15 ans déjà de contribuer par des choix cinématographiques qu'il a adoptés pour leur impact émotionnel à le fissurer.■

Ben Amor Thouraya

UNE FEMME SOUS INFLUENCE

par Amna Guellali

Le secret de Véronika Voss retrace la descente aux enfers d'une ex star du cinéma allemand, dont les années de gloire se situaient pendant la 2ème guerre mondiale, lorsqu'elle était la "protégée" de Gœbbles. "Ombres et lumières" Cette expression dite par Véronika est la métaphore de tout le film. Celui-ci est construit en une multitude de contrastes qui s'interpénètrent pour tisser autour des personnages un entrelacs de fils ténus, une forme parfaitement asymétrique qui les enferme dans son labyrinthe.

Son univers est fait de passerelles entre deux mondes bien distincts et opposés dans leur forme et leur sens : ses personnages ne cessent d'osciller du présent au passé, de la vérité au mensonge, du noir au blanc.

Le premier contraste, à l'origine de tous les autres, c'est le contraste entre le passé et le présent. Les flash-backs qui ponctuent le film paraissent encerclés, enclavés entre deux plans qui nous montrent la réalité, nous faisant ainsi ressentir, avec plus d'acuité, l'atrocité du présent qui naît ce cette confrontation.

Fassbinder épouse le point de vue de son héroïne en découpant dans le tissu de sa mémoire des souvenirs, des images qui sont l'antithèse de sa vie présente. Il nous montre le passé en insistant sur sa totale distorsion par rapport au présent.

L'image de Véronika subit un éclatement dans ce tiraillement infernal entre le passé et le présent.

A travers les flash-backs, on découvre une star mythique, pleine d'éclat, de beauté et de talent.

Mais cette image disparaît aussitôt et fait place au corps de Véronika, recroquevillé sur lui-même, secoué de spasmes, qui se convulse sous l'effet du manque. Sa voix suave et langoureuse se transforme en un cri effroyable et strident, et son visage autrefois

radieux n'est plus qu'une face blême aux yeux révulsés de douleur.
Entre ces deux images qui se superposent, nous révélant les deux facettes d'un même visage, son pan lumineux et son pan obscur, se glisse une question insidieuse et pressante: quel mal ronge cette actrice pour qu'elle se réfugie ainsi dans la drogue? Que cherche t-elle à fuir avec tant de frénésie dans les limbes éthérées de la morphine?
Ce mal intérieur, que Véronika ne cesse de fuir, est celui de la mémoire, thème central dans l'œuvre de Fassbinder qui a tenté de déterrer tout au long de ses films toutes les couches qui l'ont ensevelie.
Dans **le secret de Veronika Voss**, le thème de la mémoire n'apparaît pas de façon directe et évidente. En effet, le film ne fait pas allusion directement à la société allemande, sauf sous forme de dénonciation du trafic de drogue et de la corruption qui sévit dans les institutions de l'Etat. Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que le destin de cette héroïne symbolise ce qu'il y a de plus enfoui dans la société allemande d'après-guerre.
Il n'est pas anodin que Fassbin-

Veronika se trouve prise au piège dans sa chambre exigüe qui ressemble à une cellule ou un purgatoire

der ait choisi pour héroïne une actrice dont la gloire est liée au régime nazi, et à un de ses noms les plus évocateurs. Il fait ainsi une référence directe à la part la plus ténébreuse de l'histoire de l'Allemagne, cette histoire que la société entière veut occulter en rejetant dans l'oubli ses représentants les plus symboliques parmi lesquels se trouve Véronika, qui est acculée à la mort lente, ne trouvant plus de place dans ce monde nouveau qui se reconstruit à ses dépens, qui lui tourne la face et refuse de la reconnaître. Veronika est en fin de compte une inadaptée sociale, un de ces personnages marginaux qui sillonnent les films de Fassbinder, ceux qu'on tente de reléguer dans l'ombre parce qu'ils renvoient à la société une image peu glorieuse d'elle-même, l'image d'êtres incurables, que le miracle économique et la reconstruction fragile des façades a laissé en marge, parce que leur fêlure est trop profonde pour être comblée par une simple cimentation de surface.

Les tentatives répétées de Véronika de retrouver un semblant de dignité humaine échouent sans cesse devant le refus des autres et leur mépris.

Même le rôle insignifiant de mère vieillissante qu'elle décroche au prix de maintes humiliations, elle n'arrive pas à le jouer convenablement, parce qu'elle a été trop longtemps mise en quarantaine, et que son corps et son esprit sont désormais détruits par la drogue. La seule solution que le metteur en scène diégétique offre à Véronika pour qu'elle puisse jouer son rôle, ce sont les larmes artificielles! C'est toujours l'apparence glacée qui compte et non l'authenticité des sentiments.

Lorsque Fassbinder fait s'écrouler Véronika sur le plateau de tournage, avec ce hurlement abominable, ce râle presque animal d'une bête blessée à mort, c'est pour déchirer tout ce tissu de sentiments édulcorés, d'artifices et de faux- semblants.

Véronika ne peut se résoudre à accepter sa condition présente. Elle se réfugie dans l'affabulation qui lui permet de ne pas voir sa réalité en face. Mais, elle le fait non pas lucidement, à la manière d'un jeu dans lequel on s'engage de sa propre volonté. Ses mensonges, son imposture deviennent pathologiques et relèvent plus de la mythomanie que d'une simple forme ludique de jeu avec l'apparence. C'est une femme enfermée dans sa propre image, dans la représentation qu'elle se fait d'elle-même. Elle se cherche une identité de substitution parcequ'elle a perdu la sienne en cours de route. Elle s'est trop en-

tourée d'un glacis extérieur, comme le disait son mari, elle était toujours en "représentation", n'étant jamais elle-même mais jouant constamment le rôle d'une autre, moins par déformation professionnelle que par une atrophie de l'être, parce qu'elle a simplement désappris à être elle-même, parce que seule avec soi, sans les multiples éclats, sans la musique, la lumière tamisée, l'alcool et les barbituriques, bref sans tout ce jeu de mise en scène de l'apparence, c'est toute son image qui se serait écroulée, l'image d'une star mythique, d'une actrice talentueuse et d'une femme amoureuse et comblée.

En fait, tout le mal présent de Véronika trouve ses racines dans les fondations sur lesquelles elle a construit toute sa vie. Il naît du simulacre insoupçonnable sur lequel elle a bâti toute son existence.

On retrouve dans ce film la démarche privilégiée de Fassbinder, qui ne se contente pas dans ses films de lever le voile sur une réalité malade. Il fait remonter vivement à la surface des mémoires les racines du mal, l'image originelle qu'on tente d'oblitérer par des faux-fuyants. Ce qui l'intéresse, ce sont les soubassements de l'être, toutes ces strates enfouies dans les entrailles, tous les courants insidieux qui traversent le monde des souterrains sombres.

Dans **le mariage de Maria Braun**, l'héroïne meurt à la fin du film sans que le spectateur ne comprenne immédiatement les causes de sa mort, qu'elle soit accidentelle ou volontaire. Cette mort a quelque chose d'irrémédiablement incongru, de révoltant, car elle est inexplicable étant donné que le rêve de Maria de vivre enfin heureuse avec son mari vient de se réaliser.

Pourtant, en revoyant toute la trajectoire de cette femme, on comprend qu'elle aussi a tenté de masquer un vide intérieur par le mirage de la réussite sociale.

Elle aussi a vendu son âme et son idéal d'amour pur en échange d'une image faussée d'elle-même. Fassbinder fait du destin de Véronika et de Maria la métaphore de la société. Tout comme ces deux héroïnes, la société allemandes s'est entourée d'apparat pour tenter d'oublier ce qu'il y a de plus enfoui en elle, une vérité trop dure à reconnaître.

Mais Fassbinder, dès les premières images du film, jette à la figure du spectateur le vrai visage de l'Allemagne. Dans la première séquence, Véronika est assise dans une salle de cinéma qui passe un de ses vieux films. Curieusement, les images que l'on voit sur l'écran représentent la

scène primitive mais elliptique du film : C'est celle où Véronika, telle Faust, conclut le pacte diabolique avec le médecin, lui vendant ses biens mais aussi son âme en échange d'une piqûre de morphine.
Fassbinder en ayant recours à ces images de film dans le film, à voulu élargir leur signification aux dimensions de symbole.
En plaçant son héroïne face à cet écran démoniaque qui lui restitue avec une perfection hallucinante toute la trajectoire de sa vie, il en fait une allégorie vivante, l'image même de cette société qui cherche l'oubli contre ses démons intérieurs. Il fait du cinéma, en tant qu'art, le miroir dans lequel Véronika regarde sa vérité en face, et derrière elle tout un peuple de spectateurs silencieux et anonymes, engloutis par les ténèbres mais fédérés par ces images qui dépassent la simple histoire individuelle pour les renvoyer à leur propre histoire.
Le premier plan qui entame le film, est celui de la vérité individuelle et sociale révélée par la fiction, celui du cinéma comme catalyseur de la réalité.
Ces contrastes entre le passé et le présent, le mensonge et la vérité, l'être et le paraître, trouvent leur illustration et atteignent leur paroxysme dans une deuxième forme de contrastes:
Celle des lieux: On remarque deux espaces complètement opposés dans le film : l'espace du cabinet du médecin, dominé par une couleur blanche aveuglante.
L'autre espace est celui des intérieurs, notamment l'intérieur des maison de Véronika et du couple de rescapés des camps de concentration nazis. Dans ces lieux traîne une ombre fatiguée, un éclairage terne qui les plonge dans une atmosphère crépusculaire.
Dans l'espace du cabinet, la couleur blanche renvoie non seulement à la morphine qu'on injecte dans les veines de Véronika, mais à la substance de ce lieu, qui est un endroit d'annihilation de l'être, où la conscience se décompose et la mémoire s'évanouit, engloutie peu à peu dans les vapeurs blanchâtres de la drogue.
Dans cet espace clos et morbide, Véronika et ses semblables viennent se débarrasser de leurs oripeaux pour s'offrir à la lumière crue qui les dévore. Fassbinder donne ainsi une couleur à la vérité. Le cabinet du médecin est l'endroit où l'on découvre la réalité atroce de Véronika, qui se retrouve face à elle-même, prise au piège dans sa chambre exigüe qui ressemble à une cellule ou à un purgatoire, lieu de passage de la vie à la mort, de l'être humain à une autre forme de survivance.

Dans cet univers étrange, les personnages qui viennent s'inscrire dans cet amas de blancheur opaque n'ont plus de consistance réelle. Leurs traits, leurs mouvements se perdent dans la blanc uniforme qui les entoure et les cerne.
On dirait que ce lieu efface leurs contours pour n'en faire que des silhouettes schématiques, des ossatures d'êtres humains, décharnés, sans épaisseur, comme si Fassbinder, en les plaçant dans ce cabinet qui est peut-être le décor le plus étrange de tous ses films, voulait par là les traquer, pousser leurs corps jusqu'à leurs derniers retranchements.
Véronika et avec elle tout le passé, non seulement le sien mais aussi celui de l'Allemagne, seront sacrifiés dans cette antichambre de la mort. ■

Amna Guellali

Bavardage autour de Fassbinder

Faire du cinéma c'est s'adonner au simple jeu de dévoiler ce qu'on veut oublier...
Après tout ce qui a été dit on trouve le moyen de dire encore quelque chose. Mais cette fois on va plus loins, plus profondément... Avouer l'inavouable...
Souffrir en donnant à voir la soufrance des autres...
Se sentir responsable de ce qu'on n'a pas fait...
Braquer sa caméra là où il faut...voir au delà du bandeau...
Interpeller sa mémoire pour voyager à l'intérieur des images qui font mal...
Notre histoire nous fait, on ne peut que la reconnaitre...
Dans le présent il ya le passé... dans le calme, la révolte ... dans soi, l'autre...
Entre le passé et le présent, soi et l'autre, il n'y a qu'un simple déclic...
Revoir les images qui font mal demande beaucoup de courage... affronter son propre reflet...

Hassouna Mansouri

ماضي، حاضر، فاصلا وحدًا يكسر شخصية Elvira الي جزئين رجل و امرأة. وغالبا ما تحمل الشخصية (جرحا) من هذا الآخر المختبئ في ماضيها فـElvira حولت جسمها الرّجالي الى جسد نسائي هكذا تنوء شخصية الفرد تحت وطأة تاريخه الفردي وتمثل علاقته بذاته من خلال علاقته بماضيه، اول مظهر من مظاهر فقدان التوازن في الحاضر، فعودة هذه الشخصيات المتكررة الى الماضي (عودة Elvira الى مكان طفولتها، او عودة ذكرى الحرب) تصور عملية البحث التي اشرنا اليها اي البحث عن الذات وكأن الشخصية قد فقدت ملامحها فنراها تحاول من خلال النظر في المرآة (ذلك المشهد المتكرر في شريط Lola) او النظر في وجوه اخرى، ان تستعيد ذاتها.

لا تتوقف عملية بناء الهوية على مساءلة الذات ومساءلة الماضي الذي راينا انه يمثل جزءً آخر من الذات بل يمتد البحث الى مساءلة الآخر ومحاولة العثور في وجهه عن ملامح الذات، فجميع الشخصيات في سينما فاسبندر روافد تصبّ في نهر واحد هو الفرد الباحث عن هويته. على هذا النحو بنيت مسيرة شخصية (لولا) في شريط (لولا إمرأة المانية) وكانت شخصية Von Bohm الغريب الدخيل على البلدة المرآة التي من خلالها تكتمل صورة (لولا) ولئن كان المستوى الخارجي السطحي للفيلم، ملودراميًا بسيطا فان علاقة (لولا) بـVon Bohm هذه العلاقة المخصوصة المحكومة بمحنة البحث عن الذات، احدثت في الفيلم مستوى ثان اكثر تعقيدا يجعل من المستوى الاول الملودرامي مجرد غلاف للصورة. وقد شاركت الاضاءة في تحديد خصوصية هذه العلاقة بين الشخصيات فقد بنيت الاضاءة على اختلاف الالوان المضيئة لكل شخصية مما يجعل تحركها في فضاء المشهد وخاصة تبادلها الاماكن مؤكدا للفكرة الاساسية التي اشرنا اليها وهي ان اختلاف هذه الشخصيات يخدم صورة شخصية واحدة ذات وجوه عديدة او لنقل ذات وجه واحد متلون وليس تلونه سوى تعبيرا عن عدم قرار هويته، فهي هوية تجد تحققها في هذه الحركة المستمرة، حركة البحث عن ذات متفجرة تسعى الى تاصيل كيانها من خلال حركة ثلاثية اطرافها الأنا والآخر والأنا الآخر.

الأنا والآخر والأنا الآخر

اسماء الهلالي

لعل الحديث عن واقعية سينما فاسبندر اضحى اليوم من الامور المتفق عليها، فهاجس المخرج الالماني واقع المانيا بعد الحرب، والمقصود بالواقع هنا الحياة الاجتماعية اليومية او لنقل الشارع الالماني بكل ما يميزه من ازمة قيم وازمة علاقات وازمة هوية. هو ذلك الواقع الحائر بين وطأة الذاكرة وضرورة التجاوز. ويعتبر الفرد مرصدا هاما في هذا الاتجاه الواقعي، ففي الفرد تلتقي مختلف الصراعات الدائرة في المجتمع، ومن خلال الفرد تظهر صورة لنظام القيم السائد ومدى نجاحه في استيعاب بعض الافراد وفي تهميش البعض الآخر، وعن هذا الانقسام او لنقل الانفصام تبرز اهم أزمة محدّدة للفرد في سينما فاسبندر وهي ازمة الهوية.

يتواتر في افلام فاسبندر حضور فضاء الهامشيّين، كوسط الشواذ جنسيا، او العلب الليلية، او فضاء الخلق والابداع بصفة عامة (الوسط الفنّي) Les larmes amères de PetraVont Kant" فكانت هذه الفضاءات موضوع تصوير وموضوع بحث ومساءلة، ولا شك ان حضور ازمة الهوية بشكل واضح وملموس في هذا الفضاء من شأنه ان يفسر حضوره المكثف في افلام فاسبندر.

لا تكمن مقاربة فاسبندر لازمة الهوية في قضية نبذ المجتمع للهامشيين وفقدانهم للمشروعية والمصداقية بين سائر الناس فمن شأن مقاربة مماثلة ان تبسّط النظرة الفنية التي بدت لدى فاسبندر بعيدة عن الابتذال ذلك ان بحث الفرد عن تحديد لشخصيته وبناء لتفرّده لم يكن قائما على صراع مع الاخر من اجل اثبات الأنا وانما كان هذا البناء قائما على بحث عن الأنا من خلال الآخر فلم يكن الآخر آخرا بقدر ما كان جزءً من الأنا.

تعيش اغلب الشخصيات علاقة معقدة مع جزء من ذاتها، مع ماضيها مثلا وتظهر هذه العلاقة بوضوح في شريط "L'année des 13 lunes" حيث يمثل مقياس الزمن:

FILMOGRAPHIE

1966	THIS NIGHT, CM
1966	LE CLOCHARD, CM
1967	LE PETIT CHAOS, CM
1969	L'AMOUR EST PLUS FROID QUE LA MORT,LM
1969	LE BOUC, LM
1969	LES DIEUX DE LA PESTE, LM
1969/70	POURQUOI M.R. EST-IL ATTEINT DE FOLIE MEURTRIERE? LM
1970	RIO DAS MORTES, LM
1970	WHITY, LM
1970	DIE NIKLASHAUSER FART, TF
1970	LE SOLDAT AMERICAIN, LM
1970	PRENEZ GARDE À LA SAINTE PUTAIN, LM
1970/71	PIONNIERS A INGOLSTADT, TF
1971	LE MARCHAND DES QUATRE SAISONS, LM
1972	LES LARMES AMERES DE PETRA VON KANT, LM
1972	GIBIER DE PASSAGE, LM
1972	HUIT HEURES NE FONT PAS UN JOUR, SERIE TV
1972	WELT AM DRAHT, TF
1973	TOUS LES AUTRES S'APPELLENT ALI, LM
1973	MARTHA, TF
1972-74	EFFI BRIEST, LM
1974	LE DROIT DU PLUS FORT, LM
1975	MAMAN KUSTER S'EN VA AU CIEL, LM
1975	ANGST VOR DER ANGST, TF
1975/76	JE VEUX SEULEMENT QUE VOUS M'AIMIEZ, TF
1975/76	LE ROTI DE SATAN, LM
1976	ROULETTE CHINOISE, LM
1976/77	LA FEMME DU CHEF DE GARE, LM
1977	FRAUEN IN NEW YORK, TF
1977	DESPAIR, LM
1977/78	L'ALLEMAGNE EN AUTOMNE, LM
1978	LE MARIAGE DE MARIA BRAUN, LM
1978	L'ANNEE DES TREIZE LUNES, LM

1978/79	LA TROISIEME GENERATION, LM
1979/80	BERLIN ALEXANDERPLATZ, TF
1980	LILI MARLEEN, LM
1981	LOLA UNE FEMME ALLEMANDE, LM
1981	THEATER IN FRANCE, CM
1981	LE SECRET DE VERONIKA VOSS, LM
1982	QUERELLE, LM

SYNOPSIS DES FILMS ANALYSÉS:

● LES LARMES AMERES DE PETRA VON KANT

124 min, 35 mm, couleurs, S: Fassbinder. C: Michaël Ballhaus. A: Margit Carstensen, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Eva Mattes. P: Tango Films

Styliste de mode très cotée, Petra von Kant s'est séparée de son mari pour vivre en femme libre et indépendante. Le jour où son amie, Sidonie, lui présente Karine, une fille d'origine prolétaire, elle en tombe follement amoureuse. Très vite, la passion se transforme en possession. Lorsque Karine part pour rejoindre son mari, Petra sombre dans le désespoir.

● BERLIN ALEXANDERPLATZ

Téléfilm en 13 parties, n°1: 81 min, 2 à 13 : 59 min, 16 mm, couleurs. S: Fassbinder, d'après le roman d'Alfred Döblin. C: Xaver Schwarzenberger. A: Günter Lamprecht, Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Brigitte Mira, Karin Baal. P: bavaria/RAI pour le compte du WDR

A sa sortie de prison où il a passé 4 ans pour le meurtre de sa femme, Franz Biberkopf tente de gagner sa vie en travaillant honnêtement. Mais il retombe malgré ses efforts dans la voie du crime, sous l'impulsion de son double, Reinhald.

● LILI MARLEEN
120 min, 35 mm, couleurs, S: Manfred Purzer, Fassbinder, d'après l'autobiographie "Der himmel hat viele Farben" de Lale Andersen. C: Xaver Schwarzenberger. A: Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, karl-Heinz von Hassel, Christine Kaufman, Hark Bohm. P: Roxy/Rialto/CIP, Rom/BR

Zurich, à la fin des années 30, Willie, une chanteuse de beuglant, et Robert, un pianiste juif qui participe à un réseau de résistance, s'aiment. Mais Willie est expulsée de Suisse. En Allemagne, elle réussit à faire carrière dans la chanson grâce à "Lili Marleen" qui fait un tabac sur le front et devient un symbole du régime nazi.

● LE SECRET DE VÉRONIKA VOSS
*104 min, 35 mm, n/b, S: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich. C: Xaver Schwarzenberger. A: Rosel Zech, Hilmar Thate, Cornelia Froboess, Annemarie Düringer, Doris Schade, Armin Mueller-Stahl. P: Laura / Tango /*Rialto / Trio / Maran

Munich 1955, Robert Krohn, un chroniqueur sportif rencontre par hasard, à la sortie d'un cinéma, Véronika Voss, une fameuse star de l'UFA d'avant la guerre.
Véronika vit dans la clinique d'un psychiatre, le docteur Katz. Celle-ci approvisionne ses patients en morphine jusqu'à ce qu'elle les ait dépouillés de tous leur biens.

● L'ANNÉE DES 13 LUNES
*124 min, 35 mm, couleurs, S & C: Fassbinder. A: Volker Spengler, Ingrid caven, Gottfried John, Elisabeth Trissenaar. P: Tango /*Project

Erwin est devenu Elvira pour l'amour d'Anton Seitz, un ancien tenancier de bordel, devenu promoteur immobilier. Mais Anton aimait Erwin en travesti et non en transsexuel ...
Pendant cinq jours et cinq nuits, sans autre soutien que Zora la rouge, son amie prostituée, Elvira poursuit son errance au bout du désespoir dans la jungle bétonnée de Francfort. ■

Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Principale
Janvier 96

Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Principale
Janvier 96

Rainer Werner FASSBINDER

CINECRITS 11

Publication de l' **A.T.P.C.C.**
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis
ISBN : PRIX : 1,200 DT