

Fassbinder

Du théâtre à un cinéma théâtral

Solange Lévesque

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16433ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, S. (1998). Fassbinder : du théâtre à un cinéma théâtral. *Jeu*, (88), 111–113.

Fassbinder : du théâtre à un cinéma théâtral

Hanna Schygulla dans *Lili Marleen* de Fassbinder. Photo : Karl Reiter, tirée du catalogue *Rainer Werner Fassbinder* (Argon, 1992), p. 206.

Photo : Sygma, tirée du catalogue *Rainer Werner Fassbinder* (Argon, 1992), p. 173.

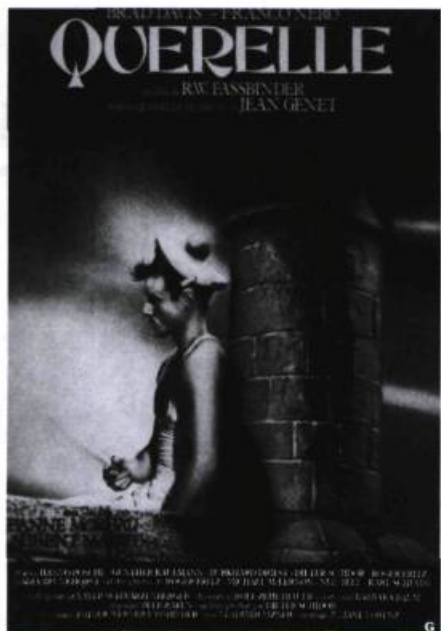
Un style

« Ne pas travailler, je ne sais pas au juste ce que cela signifie », disait Rainer Werner Fassbinder. On connaît son imposante production cinématographique : quarante-cinq films, longs et courts métrages. Le cinéma ne lui suffisait pas ; il a aussi écrit vingt-quatre pièces de théâtre et quatre pièces destinées à la radiodiffusion, en plus d'effectuer la mise en scène d'une trentaine de pièces

parmi lesquelles *Orgie Ubu*, *Iphigénie en Tauride* de Goethe, *Hedda Gabler* d'Ibsen, *Mademoiselle Julie* de Stindberg et *Oncle Vania* de Tchekhov. Comédien de surcroît, il a joué, entre autres, dans *Antigone*, dans *Mademoiselle Julie* et dans sa pièce *Du sang sur le cou du chat*. Pour finir, il a écrit treize chansons. Puisqu'il était lui-même acteur et metteur en scène, son art s'est élaboré autant sur scène que sur le plateau, jusqu'à l'amalgame unique que constitue son cinéma. Rappelons qu'il est mort alors qu'il n'avait que trente-sept ans.

Ordinairement, on parle de *réalisation* pour le cinéma et on réserve l'expression de *mise en scène* au théâtre. Dans le cas du cinéma de Fassbinder, je crois qu'on peut parler d'une véritable « mise en scène » cinématographique. Ou d'un cinéma théâtral ? Cela pose, entre autres, la question de savoir quelles sont les caractéristiques essentiellement théâtrales dans le jeu, le décor, la manière de découper les scènes, autrement dit, dans le style de l'artiste. Le style : cet ensemble de détails qui, pris individuellement, se font oublier mais qui, amalgamés, réunissent les conditions d'un certain climat, imposent une vraisemblance, déterminent une signature. Le style fassbindérien apparaît dans toutes ses productions





cinématographiques : gros plans abondants, caméra patiente et observatrice, laquelle, comme un spectateur au théâtre, peut demeurer longtemps immobile, à épier la moindre expression chez un acteur, le petit spasme dans la musculature du visage, à le laisser se déplacer en le suivant d'un point fixe.

Les décors et les éclairages, on s'en doute, occupent une place de choix dans l'établissement du climat inimitable et troublant de ses films. Qu'on pense, par exemple, aux décors et à la lumière de *Querelle*, violemment colorés ; à la lumière tour à tour crue et claire-obscur de *l'Année des treize lunes*. Sauf exception, jamais Fassbinder ne tente de créer l'illusion de la réalité comme la majorité des cinéastes ; toujours, le spectateur d'un de ses films sait qu'il se trouve face à une œuvre tournée dans un studio, sait qu'il participe, par sa présence de spectateur, à un art qui s'appelle le cinéma. Cette volonté de signer, de signaler l'opération de l'art, on la retrouve en particulier dans plusieurs films comme *l'Année des treize lunes*, *Lili Marleen* et *Lola, Fox et ses amis*, un peu moins dans le *Fontane Effi Briest*, adapté du roman de Fontane, dans *Veronika Voss* et dans *le Mariage de Maria Braun*.

Un sommet : *Berlin Alexanderplatz*

Son œuvre la plus colossale est sans conteste la scénarisation et la réalisation de *Berlin Alexanderplatz* à partir du roman-fleuve d'Alfred Döblin, écrit en 1929. Il a



Jeanne Moreau dans *Querelle* de Fassbinder, d'après *Querelle de Brest* de Jean Genet. Photo : Barbara Baum, tirée du catalogue Rainer Werner Fassbinder (Argon, 1992), p. 128.

transposé ce grand roman en treize épisodes d'une heure chacun tournés pour la télévision, mais qui se reçoivent fort bien au cinéma. Dans cette saga qui met en vedette l'acteur exceptionnel qu'est Günter Lamprecht, le génie cinématographique de Fassbinder atteint un sommet. Outre Lamprecht, on peut y voir évoluer de nombreux comédiens et comédiennes fétiches de l'artiste, avec lesquels il avait déjà travaillé au théâtre. Entre autres fidèles, mentionnons Hanna Schygulla, collègue et collaboratrice de la première heure, Barbara Sukowa, Gottfried John, Juliane Lorenz, Elizabeth Trissenaar et la mère de Fassbinder, Lilo Pempeit, qui joue dans quelques-uns de ses films. (Comme dans plusieurs autres de ses films, il s'y est donné un petit rôle.) L'œuvre est tournée majoritairement dans des lieux naturels et, ici, tout est mis en branle pour rendre l'atmosphère du Berlin de l'entre-deux-guerres où le chômage engendrait une misère si omniprésente qu'elle finissait par corroder la morale et l'espoir de tous, chacun travaillant à sauver sa peau.

Ce film en treize volets montre bien les racines du mal qui allait ronger l'Allemagne dans les quinze années suivantes : la montée du National Socialisme, puis la prise de pouvoir du parti sous la direction d'Adolf Hitler. C'est surtout dans les nombreux *flash-back* (Fassbinder aime bien s'approcher de son objet par des détours, par des va-et-vient dans le temps, par cercles concentriques) et dans le treizième et dernier épisode que se manifestent l'influence de la scène sur le travail du cinéaste et sa volonté manifeste de théâtraliser l'action. Ce dernier épisode constitue une sorte d'épilogue personnel du cru de Fassbinder, qui s'intitule d'ailleurs : « *Mon rêve du rêve de Franz Biberkopf* ». Il s'agit d'une mise en scène d'images oniriques évoquant, en les amalgamant avec une grande liberté, le questionnement métaphysique de Fassbinder et les fantasmes érotiques sado-masochistes qu'il prête, non sans raison d'ailleurs, à Franz Biberkopf, le héros de *Berlin Alexanderplatz* qui vient d'être broyé sous nos yeux par son époque dans les douze épisodes précédents.

Dans cette série comme dans les œuvres plus brèves, Fassbinder dirige ses comédiens de manière bien personnelle : le jeu, tout en étant toujours plausible, pas nécessairement naturel, n'est, en tout cas, jamais naturaliste. C'est l'esprit du film qui semble le déterminer, et l'esprit d'un film, c'est celui qui l'a rêvé, puis pensé ; qui l'a dirigé et réalisé. **J**



Berlin Alexanderplatz
de Fassbinder. Photo :
K. H. Vogelmann, tirée du
catalogue Rainer Werner
Fassbinder (Argon, 1992),
p. 234.