

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

RAINER WERNER FASSBINDER
**TOUS
LES AUTRES
S'APPELLENT ALI**



par Cyril Béghin



Trois ans avant *Tous les autres s'appellent Ali*, Rainer Werner Fassbinder faisait dire à un personnage d'un autre film, *Prenez garde à la sainte putain*, qu'il n'y a pas d'autre sujet que la violence : « Sur quoi d'autre faire des films ? » *Tous les autres s'appellent Ali* semble tempérer ce désespoir rageur – mais il ne faut pas s'y tromper.

Histoire de violence, le film expose de la manière la plus directe le racisme qui tient encore la société allemande une génération après la chute du régime nazi, en même temps qu'il fait la description haute en couleurs d'une sorte de laideur

ordinaire, celle des visages épuisés et des décorations de mauvais goût.

Histoire d'amour, il pourrait indiquer une sortie de la haine raciste par le miracle d'une rencontre. C'est au contraire de l'intérieur que le mal va travailler, Fassbinder montrant, à même les corps des personnages, l'impossibilité douloureuse de séparer le couple du social et ultimement, l'amour de l'oppression. Entre références au mélodrame hollywoodien et didactisme brechtien, *Ali* ne choisit pas et dresse une forme inédite que ce dossier tente d'explorer.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Cyril Béghin. Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.

SOMMAIRE

Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Le mélodrame distancié	
Point de vue	6
Coups d'arrêt	
Acteurs	8
Travail de sape	
Mise en scène	10
Diviser pour mieux régner	
Analyse de séquence	12
La tristesse jaune	
Enchaînement	14
La mélancolie orange	
Figure	15
Zombies	
Point technique	16
La profondeur de champ	
Passages du cinéma	17
Warhol à Munich	
Filiation	18
Tout ce que Sirk permet	
Lecture critique	19
Une conception du mélodrame	
Atelier pédagogique	20
Portrait(s) d'immigré(s)	
Sélection bibliographique & vidéo	



« Le bonheur n'est pas toujours joyeux ».

Munich, années 70. Un soir où elle cherche à se protéger de la pluie, Emmi rentre dans un bar pour immigrés où elle rencontre un jeune travailleur marocain, Ali. Elle est veuve, déjà âgée, vit seule sans ses enfants. Le plus improbable arrive très vite : Emmi et Ali tombent amoureux et se marient. Mais entre les aigres remarques racistes de ses voisines ou collègues et le rejet total de ses enfants, Emmi s'effondre vite. Le couple part en vacances pour fuir l'hostilité générale. A leur retour, Emmi se laisse prendre aux volontés hypocrites de réconciliation des uns et des autres. Sans savoir l'exprimer, Ali a du mal à supporter cette infiltration nouvelle du racisme jusqu'au sein de leur couple et va chercher du réconfort chez une ancienne maîtresse. Il finira par retrouver Emmi et avouer son amour – avant de s'écrouler, frappé par un ulcère.

Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf) Allemagne, 1974

Scénario et réalisation : Rainer Werner Fassbinder
Chef opérateur : Jürgen Jürges
Ingénieur du son : Fritz Müller-Scherz
Montage : Thea Eymész
Décor : Rainer Werner Fassbinder (non crédité)
Maquillage : Helga Kempke
Musique : Rainer Werner Fassbinder pour
Die Kleine Liebe (non crédité)
Production : Tango Film (Munich)
Sortie allemande : 5 juin 1974
Durée : 1h33
Format : 35 mm, couleur

Interprétation

<i>Emmi Kurowski :</i>	Brigitte Mira
<i>Ali :</i>	El Hedi Ben Salem
<i>Barbara :</i>	Barbara Valentin
<i>Krista :</i>	Irm Hermann
<i>Eugen :</i>	Rainer Werner Fassbinder
<i>Albert Kurowski :</i>	Karl Scheydt
<i>Bruno Kurowski :</i>	Peter Gauhe
<i>Gruber :</i>	Marquard Bohm
<i>Angermeyer, l'épicier :</i>	Walter Sedlmayr
<i>La femme de l'épicier :</i>	Doris Mattes
<i>Madame Münchmeyer :</i>	Liselotte Eder
<i>Madame Kargus :</i>	Elma Karlowa
<i>Madame Ellis :</i>	Anita Bucher

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

RÉALISATEUR

Rainer Werner Fassbinder Filmographie sélective

- 1966 : *Le Clochard* (cm)
- 1966 : *Le Petit chaos* (cm)
- 1969 : *L'Amour est plus froid que la mort*
- 1969 : *Le Bouc*
- 1970 : *Les Dieux de la peste*
- 1970 : *Pourquoi monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?*
- 1970 : *Le Soldat américain*
- 1971 : *Whity*
- 1971 : *Prenez garde à la sainte putain*
- 1972 : *Le Marchand des quatre saisons*
- 1972 : *Les Larmes amères de Petra von Kant*
- 1973 : *Le Monde sur le fil*
- 1974 : *Tous les autres s'appellent Ali*
- 1974 : *Martha* (TV)
- 1974 : *Effi Briest*
- 1975 : *Le Droit du plus fort*
- 1975 : *Maman Küsters s'en va au ciel*
- 1975 : *Peur de la peur* (TV)
- 1976 : *Le Rôti de Satan*
- 1976 : *Roulette chinoise*
- 1977 : *Femmes à New York* (TV)
- 1978 : *Despair*
- 1978 : *L'Année des treize lunes*
- 1979 : *Le Mariage de Maria Braun*
- 1979 : *La Troisième génération*
- 1980 : *Berlin Alexanderplatz* (TV, 14 épisodes)
- 1981 : *Lili Marleen*
- 1981 : *Lola, une femme allemande*
- 1982 : *Le Secret de Veronika Voss*
- 1982 : *Querelle*

L'OGRE DE MUNICH

En 1965, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) a 20 ans. Il réalise à Munich ses premiers courts métrages, fables sur des personnages en perte de sens dans une violence urbaine dont ils sont les victimes (*Le Clochard*) ou qu'ils génèrent (*Le Petit chaos*), suivant un miroitement entre opprimés et oppresseurs qui marquera toute l'œuvre – que les premiers soient plus tard prolétaires, immigrés, maris ou épouses, et les seconds racistes, proxénètes ou nazis. Mais la production des films est difficile et, assistant à une représentation d'une troupe de théâtre alternatif, l'Action-Theater, Fassbinder décide d'engager ses forces pour la scène. De 1967 à 1974 il joue, met en scène, écrit un grand nombre de pièces, dont certaines (*Le Bouc*, *Le Soldat américain*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*) deviennent des longs métrages.

Le théâtre constituera un fond esthétique des films ultérieurs et le mode de fonctionnement de la troupe se perpétuera jusqu'à la fin de sa carrière, fournissant un ensemble de collaborateurs fidèles, aux fonctions multiples, et un modèle de communauté anarchique où il prend d'emblée le rôle de moteur infatigable et parfois tyrannique, jouant des liens de dépendance affective, imposant des rythmes de travail épuisants. L'Action-Theater, rebaptisé Antiteater, se transforme dès 1969 en structure de production cinématographique pour la réalisation de *L'Amour est plus froid que la mort*. Le goût de la citation, du détournement critique et des effets de distanciation qui caractérisent des pièces politiques comme *Preparadise Sorry Now* ou *Anarchie en Bavière*, créées la même année, se retrouvent dans ce film sous une forme plus accessible, à travers une parodie avant-gardiste de polar hollywoodien. Accueilli par des sifflets au festival de Berlin, il reçoit néanmoins d'excellents accueils critiques et lance la boulimie de tournage qui va faire la légende de l'ogre Fassbinder : 43 films en une quinzaine d'années, réalisés pour la plupart à partir de scénarios qu'il écrit ou coécrit.

Le Manifeste d'Oberhausen, signé en 1962 par des jeunes réalisateurs (Kluge, Straub, Herzog...), appelait à un cinéma sortant des carcans idéologiques et esthétiques de l'après-guerre pour affronter les traumatismes historiques de l'Allemagne. Fassbinder arrive dans un moment de reflux d'Oberhausen : des



Fassbinder acteur dans *Tous les autres s'appellent Ali*.

cinéastes vont s'exiler ou tourner à l'étranger (Herzog, Straub), certains adaptent la littérature (Schlöndorff), adoptent des formes monumentales et expérimentales pour évoquer l'histoire du pays (Syberberg) ou à l'inverse, de petites formes atones, attentives aux dérives de personnages sociaux (Wenders). Et peu savent, comme Fassbinder, s'intégrer à la croissance de la télévision.

Dès son deuxième long métrage, *Le Bouc* (1969), puis la même année avec *Pourquoi monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?*, le jeune cinéaste ouvre une voie différente. Il continue, dans la lignée de *L'Amour est plus froid...*, de réaliser des films jouant avec les genres populaires, comme le western, *Whity* (1971) ou la science-fiction, *Le Monde sur le fil* (1973). Mais avec son accès au mélodrame, à partir du *Marchand des quatre saisons* (1972) et *Tous les autres s'appellent Ali*, ses personnages deviennent aussi des figures ordinaires de la petite bourgeoisie urbaine allemande, témoignant directement par leur bêtise et leurs névroses de l'impasse où s'est enfoncé le pays. Arrivisme, racisme, mépris de classe, sadisme amoureux hétéro et homosexuel ou simple enfer conjugal (*Martha*, 1974), l'état social et psychologique de l'univers Fassbinderien est en décomposition permanente et génère une violence de tous sur chacun dont il fait remonter les origines au nazisme, dans ce qui sera nommé sa « trilogie allemande » : *Le Mariage de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) et *Le Secret de Veronika Voss* (1982). La constante attention portée à cette comédie humaine a conduit de nombreux commentateurs à faire de Fassbinder un Balzac de l'Allemagne d'après-guerre. Le cinéaste a élaboré sa filmographie comme une œuvre cohérente, empreinte à toutes ses échelles d'un fort esprit de système – récurrence des types de personnage, thèmes, acteurs – qui la rend aussi unique dans le cinéma allemand. C'est ce que viendra confirmer, en 1980, le grand œuvre de Fassbinder : une adaptation en 14 épisodes, pour la télévision, du roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*.

Fassbinder meurt à 37 ans, au sommet de sa reconnaissance internationale et alors qu'il envisageait comme Wenders et plus tard, Herzog, d'aller travailler à Hollywood. Il sera resté définitivement allemand.

DES POUPÉES GIQOGNES

L'esprit de système que l'on vient d'évoquer ne consiste pas, côté récit, en une stricte reprise de personnages ou situations d'une œuvre à l'autre, même si des noms et des acteurs sont souvent identiques. Fassbinder réalise des films en plusieurs parties (*Le Monde sur le fil*, 1973 ; *La Femme du chef de gare*, 1976), des feuilletons (*Huit heures ne font pas un jour*, 1972 ; *Berlin Alexanderplatz*, 1980), mais pas de « suites ». Il s'agit plutôt d'une persistance des sujets, d'un approfondissement des types psychologiques ou sociaux, qui produisent la « comédie humaine », moins comme un roman familial que comme une sorte de jeu combinatoire, « une énorme poupée gigogne »¹ où un récit en esquisse toujours un autre, qui sera le sujet d'un film futur.

Ainsi le thème de *Tous les autres s'appellent Ali* existait dans deux films antérieurs. Ali est un travailleur immigré comme un personnage du *Bouc* (1969), Jorgos, un « vrai Grec de Grèce » (joué par Fassbinder) entré en Allemagne dans le cadre du *Gastarbeiterprogramm*, une politique gouvernementale entamée dans les années 60, favorisant la venue d'ouvriers turcs, grecs, portugais et yougoslaves dans le pays. Comme Ali, Jorgos concentre le mépris et la bêtise raciste d'un ensemble de personnages lorsqu'il devient l'amant de l'une d'entre eux. En faisant d'Ali un Marocain, Fassbinder a gommé la référence au *Gastarbeiterprogramm* qui existait dans les premières versions du récit, où le personnage était Turc – le film s'est intitulé *Tous les Turcs s'appellent Ali* (*Alle Turken heissen Ali*) avant de prendre le titre allemand *Angst essen seele Auf* (*La peur dévore l'âme*). L'une de ces versions est racontée par une femme de chambre à un client, dans une scène d'un autre film précédent de Fassbinder, *Le Soldat américain* (1970) : Emmi la sexagénaire se marie avec le Turc Ali ; un jour on la retrouve étranglée, sur son cou la marque d'une chevalière portant la lettre A. Ali est arrêté. La femme de chambre débute son histoire par la phrase qui deviendra l'exergue de *Tous les autres s'appellent Ali* : « *Le bonheur n'est pas toujours joyeux.* »

En changeant la référence à la communauté turque et la fin tragique, Fassbinder échappe au fait divers et étend la portée du récit. Cette tempérance est sans doute provoquée par sa découverte, en 1971, du mélodrame hollywoodien à travers



Alors Emmy lui propose
d'aller chez elle.

Le Soldat américain – Carlotta.

l'œuvre de Douglas Sirk, et notamment de *Tout ce que le ciel permet* (1955 ; cf. Filiation). Quelques éléments du récit de Sirk s'apparentent à l'ébauche d'Ali que Fassbinder avait écrite avant de voir le film : dans une petite ville américaine, une veuve âgée (Jane Wyman) et un jeune célibataire (Rock Hudson), dont elle loue les services comme jardinier, tombent amoureux. Ils doivent faire face aux jugements de la famille, des amis et voisins de la femme. *Tout ce que le ciel permet* mêle un récit sentimental poignant et la critique sociale selon une combinaison que Fassbinder va radicaliser : « D'après les films de Sirk, l'amour me semble être davantage encore le meilleur, le plus insidieux et le plus efficace instrument de l'oppression sociale. »²

Fassbinder ne fait pas tout de suite le lien entre l'histoire d'Ali et sa volonté de rendre hommage au mélodrame sirkien. Il écrit d'abord un synopsis, *Des Menschen Himmelreich* (*Le Ciel des hommes*), où une veuve s'éprend de son jeune chauffeur ; il envisage la star hollywoodienne Lana Turner, actrice du dernier film américain de Sirk, *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959), pour le rôle principal – mais Turner demandant trop d'argent, le projet est abandonné. Il engage Brigitte Mira et à ses côtés, El Hedi ben Salem. La première « s'est très fortement identifiée à son rôle car elle a, dans la vie, des relations comparables avec un homme plus jeune »³. Le second avait été l'amant du cinéaste et une personnalité importante de sa vie : il lui dédiera son dernier film, *Querelle* (1982).

Tous les autres s'appellent Ali est tourné en un mois, sans remords – les dialogues sont restés très proches du scénario – mais avec beaucoup de prises, Fassbinder en évoquant jusqu'à vingt par plan. Sélectionné au festival de Cannes 1974, il y obtient le prix du jury oecuménique. C'est la première récompense internationale pour Fassbinder, et le début d'un succès public et critique pour le film.

1) Cf. Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », p.122-125.

2) *Les Films libèrent la tête* [1984], L'Arche, 1989, p. 22.

3) R. W. Fassbinder, « Il faut, à un moment ou à un autre, que les films cessent d'être des films », *L'Anarchie de l'imagination*, L'Arche, 1987, p.29.

Document



Atelier Klaus Wagner/BiFi/DR.

L'affiche du film entretient avec celui-ci des rapports contradictoires. Créée à partir d'une photographie de plateau en noir et blanc, elle est forte d'une picturalité tenant à la fois à la simplicité de la pose du couple, à la colorisation ostentatoire, aux forts contours produits par les ombres sur l'abstraction du fond comme sur le visage d'Emmi – le profil d'Ali évoque une sorte de bas-relief étrusque, ce qui lui imprime une noblesse impressionnante. La typographie, jouant sur les codes populaires de l'enfantin et du conte, reprend le jaune fatidique qui marque la seconde moitié du film.

1. Générique

(00 :00 :00 – 00 :01 :19 – chapitre 1)
Sur fond de musique arabe et d'une flaque d'eau, au bord d'une route, s'inscrivent l'exergue du film (« *Le bonheur n'est pas toujours joyeux* »⁴) et le générique.

2. Le bar

(00 :01 :20 – 00 :08 :30 – chapitre 1)
Une femme d'une soixantaine d'années, Emmi, se protège de la pluie en rentrant dans un bar pour immigrés. On la dévisage. Provoqué par une prostituée, Katharina, l'un des clients, Ali, invite la femme à danser puis la raccompagne chez elle.

3. « Peur dévorer l'âme »

(00 :08 :31 – 00 :21 :20 – chapitre 2/3)
Dans l'entrée de son immeuble, Emmi se confie : elle est femme de ménage, veuve, ses trois enfants vivent loin. Elle se sent seule. Ali monte pour un dernier verre – deux voisins en parlent déjà. Emmi raconte : son père membre du parti nazi, son mari ouvrier polonais. Lui évoque son père berbère et l'appartement où il vit avec cinq autres immigrés. C'est l'heure du dernier tramway, mais Emmi veut qu'il reste. Plus tard, il la rejoint dans sa chambre : « *Ali pas sommeil, beaucoup pensées dans tête (...). Peut-être Allemands pensent la vérité, Arabes pas être hommes.* » Thème musical *Die Kleine Liebe*, fondu au noir. Le lendemain matin, Ali se réveille nu dans le lit d'Emmi. Il se montre tendre alors qu'elle n'ose croire à cette rencontre et s'avoue à la fois remplie de bonheur et de peur. « *Peur dévorer l'âme* », répond Ali. Ils se séparent timidement en bas de l'immeuble, observés par une voisine.

4. « Ce sont des porcs. »

(00 :21 :21 – 00 :30 :00 – chapitre 3/4)
Lors d'une pause avec ses collègues, dans l'escalier d'un immeuble cossu, Emmi évoque sa rencontre et provoque des réactions violentes, qui l'attristent. Plus tard : sa fille, Krista, et son beau-fils, le grossier Eugen, semblent ne pas bien s'entendre – mais face à l'annonce d'Emmi, ils s'accordent dans une

même incrédulité railleuse. Plus tard, elle retourne au bar, pensant y voir Ali. La patronne, Barbara, lui fait comprendre qu'elle est indésirable.

5. Avec Ali

(00 :30 :01 – 00 :36 :15 – chapitre 4)
Nuit, Emmi trouve Ali devant son immeuble. Ils montent, émus. Plus tard, peut-être un autre soir, ils dînent dans la cuisine d'Emmi. Ali veut donner de l'argent, qu'elle refuse catégoriquement. On sonne : c'est le fils du propriétaire venant prévenir qu'elle ne peut sous-louer son appartement. « *Mais... Ali n'est pas un sous-loucaire. Ali et moi... nous allons nous marier !* » Ali la prend au mot : pourquoi ne pas se marier ? Ils vont fêter leur décision impromptue au bar avec des amis d'Ali, sous le regard haineux de Katharina. Le couple danse.

6. Le mariage

(00 :36 :16 – 00 :41 :23 – chapitre 5)
Ils sortent de la mairie, Emmi a un nouveau nom : « *Emanuela ben Salem M'Barek Mohammed Mustafa.* » Elle téléphone à ses enfants, auxquels elle n'a rien dit, pour les inviter. Le couple prend son repas de noces dans le restaurant favori d'Hitler avant son accession au pouvoir, où Emmi a « *toujours eu follement envie d'aller* ». La mariée est maladroitement dans ses commandes à un garçon hautain.

7. La haine

(00 :41 :24 – 00 :48 :23 – chapitre 5/6)
Emmi présente Ali, « *mon mari* », à ses enfants qui gardent un silence glacial avant de se lever – un casse le poste de télévision, un autre lance : « *Maintenant tu dois oublier que tu as des enfants. Je ne veux plus rien avoir à faire avec une putain.* » Krista et Eugen partent avec un même mépris. Emmi est effondrée. Fondu au noir. Un autre jour, Ali affronte la mauvaise foi de l'épicier du quartier. Emmi, furieuse, descend protester : l'épicier la met dehors. Dans l'escalier, les voisines se plaignent de « *la saleté qu'il y a dans cette maison, depuis peu* ». Fondu au noir.

8. « Heureux ? »

(00 :48 :24 – 00 :55 :05 – chapitre 6)
Ali revient du travail avec sa paye, Emmi fait les comptes. Une collègue sonne à la porte – et repart sans un mot dès qu'elle voit Ali. Emmi propose d'inviter les amis d'Ali chez eux. Il va au bar les chercher mais n'y trouve d'abord que Barbara, qui lui fait des avances. Plus tard, chez Emmi, la fête est interrompue par la police, appelée par les voisines.

9. « Ça c'est mon mari ! »

(00 :55 :06 – 01 :00 :19 – chapitre 6/7)
Dans l'escalier de la séq. 4, Emmi est ignorée par ses collègues. Plus tard, alors qu'Emmi et Ali passent, le fils du propriétaire les défend face aux voisines acariâtres. On retrouve le couple à une terrasse déserte, observé de loin par serveurs et clients. Emmi pleure, tout en affirmant son amour : « *Je n'arrive plus à supporter tout ça. Cette haine des gens.* » Ali la console tendrement. Ils décident de partir en vacances. Fondu au noir.

10. Nouvelle époque

(01 :00 :20 – 01 :07 :46 – chapitre 7)
Dès leur retour, tout semble changé : les voisines, l'épicier et l'un des fils cherchent successivement à se réconcilier avec Emmi, chacun pour son profit. Emmi en est heureuse et visiblement ragaillardie, mais Ali reste sombre. Elle ne veut pas lui cuisiner un couscous, il sort seul.

11. Barbara

(01 :07 :47 – 01 :12 :41 – chapitre 8)
Le bar est fermé. Ali monte chez Barbara, ils s'enlacent. Plus tard, Ali s'écroule, saoul, devant la porte d'Emmi. Le lendemain matin, ils ne se parlent pas.

12. « Celui-là, il se lave. »

(01 :12 :42 – 01 :16 :27 – chapitre 8)
Emmi est réconciliée avec ses collègues et c'est une nouvelle employée, yougoslave, qui devient le sujet de conversation. Plus tard, Emmi leur présente Ali comme un objet de curiosité ; elles tâtent

ses muscles : « *Et il est encore si jeune. Mais c'est un brave garçon.* » Il quitte l'appartement sans un mot.

13. Séparés

(01 :16 :28 – 01 :21 :39 – chapitre 9)
Emmi pleure sur son palier, tandis qu'Ali et Barbara font l'amour. Fondu au noir. Le lendemain, Emmi se présente au garage où il travaille. Un contre-maître s'esclaffe : « *C'est ta grand-mère du Maroc ?* » Ali sourit, elle s'en va.

14. « Toi, noir bohémien »

(01 :21 :40 – 01 :26 :51 – chapitre 9)
Dans le bar, un Ali mélancolique perd sa paye au poker. Il envoie un ami chercher de l'argent chez Emmi et pendant ce temps, va aux toilettes où il se donne des claques devant un miroir. L'ami revient avec l'argent, puis c'est Emmi qui rentre et demande à Barbara de mettre un vieil air au juke-box : « *Toi, noir bohémien* ». Ali invite Emmi à danser, et alors qu'ils se disent leur amour, Ali est terrassé de douleur et s'écroule.

15. L'hôpital

(01 :26 :52 – 01 :29 :18 – chapitre 9)
A l'hôpital, le médecin informe Emmi qu'Ali a un ulcère à l'estomac. « *On voit ça assez fréquemment chez les travailleurs étrangers.* » Le mal reviendra, mais elle répond que non « *si... je me donne la peine...* ». Ali, sous perfusion, est endormi. Emmi lui tient la main en sanglotant. Fondu et noir final avec *Die Kleine Liebe*.

⁴ Les traductions des titres et dialogues que nous donnons dans ce dossier ne sont pas celles des sous-titres du film mais de l'édition française de sa transcription, plus précise : R. W. Fassbinder, *La Peur dévore l'âme*, trad. Michel Deutsch, L'Arche, 1992 (cf. Bibliographie).

LE MÉLODRAME DISTANCIÉ

Dans un entretien réalisé en 1969 après la projection de *L'Amour est plus froid que la mort* au festival de Berlin, Fassbinder explique que s'il utilise très peu « d'effets de caméra » comme les zooms ou les mouvements à l'épaule, c'est que « la technicité de la caméra détruit une dramaturgie limpide et qu'elle nuit à la pureté du film »⁵. *Tous les autres s'appellent Ali* est dans sa filmographie un exemple éclatant de cette « limpidité dramaturgique » ; du coup de foudre de la première scène jusqu'au coup à l'estomac de la dernière, le film va à l'essentiel et bat nettement la mesure de son avancée. Concentration sur les deux protagonistes, dialogues parcimonieux, gestes courts, décors déserts, il n'y a pas d'informations inutiles, tout est concentré, ponctué, pour atteindre une « limpidité » qui rime avec une forme de schématisme général des situations et des personnages : une clarté narrative. En quoi cette clarté s'accorde-t-elle à l'histoire d'Ali ? Le film mêle sans relâche deux niveaux : la pureté sentimentale de l'amour entre la vieille Allemande et le jeune Marocain est inséparable de la caricature agressive des relations sociales. A la simplicité émouvante d'une déclaration amoureuse – le simple « oui » qu'ils échangent à l'entrée de l'immeuble, au début de la séquence 5 – répond la crudité des insultes jalouses ou racistes – Katharina crache et traite Emmi de « sale vieille putain », à la fin de la même séquence. En reconduisant cette alternance jusqu'à la fin, le film raconte l'impossibilité d'y échapper, ce qui



est son principal point d'opposition avec *Tout ce que le ciel permet* (cf. Filiation) où persistait l'utopie d'un lieu défilé du social et habitable par le couple. La pureté dramaturgique est ici au service d'une « impureté » fondamentale des relations humaines. C'est la première manière dont le mélodrame, chez Fassbinder, a souvent été qualifié de « distancié ».

Il n'existe jamais seul et doit devenir la manifestation d'une inébranlable dialectique : pas d'amour sans oppression.

Le schématisme narratif prend deux grandes formes. Il est celui des personnages surtypés, mêlant les effets d'une sorte de théâtre social brechtien au naturalisme cinématographique ordinaire. Dans certaines de ses pièces (par exemple *Anarchie en Bavière*), Fassbinder identifiait strictement les rôles à des fonctions socio-psychologiques simplifiées. C'est ce qui se passe dans *Ali* : épiciériste raciste, voisines médisantes, tenancière du bar désabusée et maternelle ne sortent

pas de leurs habits. Le conformisme social semble directement traduit en une charge dramaturgique qui ne laisse pas indemne les deux personnages principaux : Ali et Emmi sont aussi saisis dans l'épaisseur de clichés qu'ils transportent avec eux ou projettent l'un sur l'autre. Lorsqu'Emmi veut manger dans le restaurant favori d'Hitler avec Ali et que celui-ci ne réagit pas (séq. 6), lorsqu'elle invite ses collègues à tâter les muscles d'Ali (séq. 12) ou encore lorsqu'elle demande à entendre une vieille chanson, *Toi, noir bohémien*, pour leurs retrouvailles



(séq. 14), on comprend que les personnages n'ont aucune idée de la brutalité des signes dans lesquels ils sont pris et qu'ils perpétuent. Le mélodrame est ainsi doublement distancié, par la violence et la caricature quasi satirique de ceux qui s'opposent à l'histoire d'amour, mais aussi par l'adhésion réitérée des protagonistes à ce qui entrave leur histoire.

L'autre schématisme est celui des situations et de leurs articulations. A l'image de la manière de parler d'Ali, resserrée par sa méconnaissance de la langue, le film ne s'embarrasse pas de détails : l'amour se déclare le premier soir, la demande en mariage semble faite dès le lendemain. Voisines, collègues, enfants affichent sans détours leur mépris, et Emmi y réagit immédiatement. Musiques et lieux se répètent et assurent de fortes symétries et ponctuations : le bar, qui accueille différents stades de l'histoire, du début à la fin (séq. 2, 4, 5, 8, 11, 14), ou bien l'escalier où Emmi prend sa pause (séq. 4, 9, 12). Les nombreux fondus au noir marquent moins la chronologie exacte de l'histoire, peu claire, que ses articulations essentielles. Là encore jusqu'à un excès : l'ellipse sur les vacances du couple et les changements radicaux qui les accueillent à leur retour (séq. 9-10) est une autre procédure de distanciation du mélodrame, l'une des plus fortes du film, aux effets simultanément didactiques et bouleversants. La ponctuation donne ici l'impression d'un coup de force qui tord le film sur lui-même, exagérant les transformations des comportements pour montrer à quel point le racisme ambiant peut-être accepté par une Emmi qui va en relayer les multiples signes. Le récit est alors si limpide qu'il en devient effrayant (cf. Analyse de séquence et Enchaînement).

⁵ Cet entretien, filmé, se trouve dans un intéressant documentaire sur *L'Antiteater, Ende Einer Kommune* (Joachim von Mengershausen, 1970), inclus en bonus de l'édition DVD des *Dieux de la peste* (1969, éd. Carlotta, 2005).



Coups d'ARRÊT

Le double jeu de la clarté narrative et du mélodrame distancié se noue dans le rapport final entre la scène du bar, où Emmi et Ali se redisent leur amour en dansant, et celle de l'hôpital, où Ali a été transporté, terrassé par un ulcère (séq. 14-15). L'effet de reprise de la scène d'ouverture, où le même couple dansait dans le même bar (séq. 2), est brisé par la manifestation inattendue d'un mal qui couvait depuis longtemps dans le corps d'Ali. Plutôt que de conclure le récit avec la netteté de la symétrie dramatique, le film fait un pas de côté dont le résultat n'est pas seulement de casser, avec autant de netteté, le retour de l'idylle, mais aussi de séparer les corps des amants et de les isoler dans leurs douleurs, juste après les avoir réunis par la danse. Ali dans sa maladie, Emmi dans ses pleurs, chacun est victime de ce qui excède leur amour. « *On voit ça assez fréquemment chez les travailleurs étrangers* », commente le médecin à propos de l'ulcère d'Ali, ramenant son cas au symptôme d'un problème plus vaste : le stress des travailleurs immigrés, l'impossibilité d'expulser cette charge psychique et la somatisation qui en résulte. L'amour n'a pas vaincu cette fatalité socio-psychologique parce qu'il l'a intégrée, acceptant le racisme jusqu'à le reproduire dans le couple. Si Emmi pleure, c'est autant par compassion que par déception envers elle-même, en sentant que son amour n'a pas libéré Ali, bien au contraire. Le mélodrame est alors distancié comme de l'intérieur, suivant une prise de conscience muette qui est d'abord un moment où les corps sont diversement saisis, par l'abatement de la tristesse ou l'immobilité de la maladie. Ces états corporels concentrent une forme de compréhension de la situation, alors même que les personnages hébétés semblent n'y rien comprendre.



Statismes, absorptions

L'ulcère d'Ali n'en est que la manifestation la plus évidente : ce saisissement des corps est partout dans le film. Les personnages en disent souvent plus par leurs visages, postures, attitudes et vêtements que par les dialogues, les séquences sont trouées de moments muets où ce qui ne peut se formuler en paroles se concentre dans des expressions corporelles figées, accumulant sur place les sentiments bons ou mauvais engendrés par une situation. Tout le monde est littéralement ulcéré par l'histoire d'Emmi et Ali, racisme et jalousie transforment en statues de haine les voisines, collègues, enfants, ou Katharina qui crache debout, presque sans bouger (séq. 5). La patronne du bar, Barbara, avec ses postures alourdies, son visage morose au maquillage défilé, impose le poids d'une mélancolie aigre dont on ne connaît pas toutes les raisons. Ces blocages concernent aussi Emmi, engoncée dans ses blouses ou perchée sur des talons trop hauts (séq. 12), stupéfaite devant Ali au lendemain de leur première nuit (séq. 3) ou tétanisée par la tristesse derrière le surcadrage d'une vitre, lorsqu'elle doit faire face à ses collègues (séq. 4).

Ali, muré derrière les approximations de la langue, semble d'abord à part : son corps est fort d'une tranquillité et d'une charge sexuelle qui en font un centre d'attention des regards et des plans, il irradie bien plus qu'il n'absorbe, crée des liens – c'est lui qui traverse le bar pour inviter Emmi à danser, lui qui va dans sa chambre, l'étreint à la sortie de la salle de bains (séq. 3), étend un bras pour la consoler (séq. 9). Mais cette force de liaison se renverse à partir de la séquence 10, l'abatement gagnant son corps et le fixant sur place à la manière d'une chose morte, dans des surcadrages toujours plus marqués.





Chez Barbara, il est une masse triste, voûtée, qu'elle déshabille (séq. 11, 13). Pour faire ressentir le poids physique de ces diverses suspensions, Fassbinder conjoint plusieurs moyens. Le choix et l'interprétation des acteurs sont bien sûr décisifs (Cf. Acteurs) ; ils sont appuyés par le travail des cadrages et des durées, le statisme des corps n'allant pas sans la fixité et la longueur inhabituelle de certaines images. Régulièrement, les plans s'attardent, durent « trop longtemps » sur des visages ou des silhouettes qui n'en disent pourtant pas plus ; c'est le temps du saisissement qui se déploie, ouvrant des moments suspendus, dangereux, où le film semble s'arrêter et ne plus vouloir repartir. On commence alors à saisir l'étrange rythme d'Ali et la véritable profondeur du mélodrame distancié : à la clarté narrative que l'on évoquait plus haut, le film oppose en effet ces zones de torpeur des personnages qui produisent autant de ralentissements et d'embourbements. La douleur y est elle aussi très claire, mais suivant des temporalités différentes : non plus ponctuée, articulée comme le récit, elle est faite d'attentes, de délais d'absorption.

Distanciation, subjectivation

Il en résulte une contradiction, que formulait par exemple le critique Louis Skorecki à propos de l'une des dernières œuvres de Fassbinder, *Lili Marleen* (1981) : « Ce film n'avance pas, il a toujours l'air de faire du sur place. L'histoire qu'il raconte – le fascisme envisagé comme décor, prétexte à une chanson – est trop incroyable, historiquement, pour ne pas laisser transparaître la seule préoccupation constante de Fassbinder : la non-évolution radicale des personnages. »⁶ C'est bien ce qui frappe, par exemple, dans la scène du repas de noces dans le restaurant d'Hitler (séq. 6) : l'histoire allemande transformée en décor, le couple comme idiot, insensible au scandale qu'il y a à fêter leur mariage dans ce lieu, et l'expression suspendue de ce scandale dans les longs plans fixes où ils restent immobiles, sans rien dire. La scène mêle alors deux distanciations : celle, cynique, qui transforme les personnages en sujets abêtis, incapables de faire

de leur amour exceptionnel une machine de guerre contre les racismes ; mais aussi celle, douloureuse, qui prend le temps de les imprégner du malaise régnant dans ce lieu vide, symboliquement chargé de tous les fantômes idéologiques qui les menacent.

L'impression d'abêtissement qui accompagne le saisissement des corps soulève une question irrésolue : qu'en est-il de la « subjectivité » des personnages ? Le récit de *Tous les autres s'appellent Ali* ne semble privilégier aucun point de vue, mais une simple concentration sur les actions du couple. Il apparaît pourtant qu'Ali a été le plus profondément atteint par les violences et les non-dits, que quelque chose n'a cessé de travailler sourdement en lui, dans une intériorité psychique qui finit par éclater au grand jour non pas en se retournant contre un(e) autre, comme c'était le cas dans une première version (cf. Genèse), mais contre lui-même. Cette intériorité reste invisible dans le film, elle n'a pas de conséquence apparente sur la mise en scène, seulement sur le corps : ainsi Ali ne s'explique pas, mais se donne des claques face à un miroir (séq. 14). Mais au long de sa filmographie, de *Martha* (1974) à *Berlin Alexanderplatz* (1981), le brechtisme de Fassbinder va se conjuguer à une forme d'expressionnisme qui le rendra de plus en plus attentif à la manifestation visuelle de la subjectivité de personnages psychotiques, dont les maladies indistinctement mentales et physiques accusent la déréliction sociale qui les entoure.

⁶ Louis Skorecki, « L'amour n'est pas plus fort que l'argent », *Cahiers du cinéma* n°322, avril 1981, p.11.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

La passion d'Ali

Afin d'expliquer la mise en scène du corps d'Ali, une première réflexion peut partir d'une description physique du personnage interprété par El Hedi Ben Salem, alors compagnon de Fassbinder. Massif, fortement érotisé par des vêtements qui mettent sa musculature en relief, le corps d'Ali, qu'il soit statique ou en mouvement, s'impose à une Emmi dominée de la tête et des épaules. C'est ainsi que le torse dénudé et les épaules du Marocain, au réveil et souvent en amorce, semblent envahir le cadre. La séquence 8 révèle quant à elle la nudité du personnage et la sidération d'Emmi, spectatrice ébahie de la plastique de son amant.

S'esquisse pourtant un retournement, favorisé par le minimalisme du jeu de l'acteur, que laissent présager plusieurs des plans initiaux où le corps du personnage était oblitéré par une grille ou un encadrement de porte (séquence 2). L'exhibition du corps d'Ali, offert à la contemplation des commères, devient dans la deuxième partie du film celle d'un esclave domestique et d'un objet sexuel. Logiquement, les derniers regards que l'on peut porter sur le corps d'Ali prendront acte de sa dégradation. Bourreau de lui-même, souffrant, affaibli et terrassé, il n'est plus finalement que masse inerte, rongée de l'intérieur par l'ulcère et promis à disparition.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Un couple de cinéma ?

Un double regard peut être posé sur l'union inattendue des deux personnages. Un premier temps mettra l'accent sur les disparités qui font scandale pour la société bien-pensante. La surenchère scénaristique accumule les éléments provocateurs : différence d'âge entre protagonistes – une trentaine d'années –, inégalité du statut social – l'immigré est méprisé –, situation familiale différente – Emmi est veuve et a des enfants. S'y ajoute la question de la maîtrise de la langue soulignée par le choix du titre original, citation grammaticalement fautive (littéralement : « Peut dévorer âme »). Cette surdétermination ne doit pas faire oublier ce que les protagonistes ont en commun : solitude, absence apparente de préjugés, condition prolétarienne, souvenirs d'un passé révolu.

On se demandera pourtant si l'improbabilité – statistique – du duo n'en fait pas, paradoxalement, l'archétype du couple de cinéma : l'union de ceux que « tout » sépare est un stéréotype de la romance sentimentale. Quelques exemples exhibant ce tabou qu'est l'âge en convaincront. On évoquera ainsi, outre les mélés de Sirk (cf. Filiation), les classiques *Ariane* (Wildier, 1957), *Lolita* (Kubrick, 1962) ou l'incontournable *Harold et Maude* (Ashby, 1972). Exemple est, à cet égard, *Le Roi de l'évasion* d'Alain Guiraudie (2009), qui à la différence d'âge ajoute la provocation d'une orientation sexuelle différente dans le couple.

TRAVAIL DE SAPE

Tous les autres s'appellent Ali marque un tournant discret mais important dans la filmographie de Fassbinder. C'est à partir de ce film qu'il introduit de manière plus importante, dans ses distributions, des acteurs ne venant pas uniquement de l'Antiteater, de ses cercles d'amis ou de sa génération, mais du cinéma commercial allemand et de la génération précédente, qui a commencé à travailler pendant ou à la fin de la Seconde Guerre. « C'est une évolution logique : si je fais comme si Hanna Schygulla était Marlène Dietrich, j'en viens forcément un jour ou l'autre à engager Marlène Dietrich. Et si je ne peux pas l'obtenir, je prends alors Barbara Valentin. Parce qu'elles ont à mes yeux du *glamour*. »⁷ Barbara Valentin est l'actrice qui joue la patronne du bar d'Ali. Surnommée la « Jayne Mansfield allemande », elle était à l'époque cantonnée à des apparitions érotiques dans des séries B ; elle deviendra dans les années 80 la compagne du chanteur Freddie Mercury, et une icône de la scène gay munichoise. Fassbinder lui confie des seconds rôles dans plusieurs films. Sa comparaison avec Dietrich est à la fois comique – elles sont physiquement opposées – et révélatrice : on peut supposer qu'elle est formulée en pensant à *Ali*, le personnage de Barbara pouvant rappeler Tanya, l'entraîneuse fatiguée, isolée dans son bar désert, qu'incarne Dietrich dans *La Soif du mal* (Orson Welles, 1958).

Si l'on se souvient que pour l'un des premiers projets liés à *Ali*, Fassbinder souhaitait engager la star hollywoodienne Lana Turner (cf. Genèse), le travail opéré avec Valentin et Mira apparaît plus nettement. Le « *glamour* » est contrecarré par leurs expressions figées de fatigue ou d'hébétéude comme par l'intensité des lumières (cf. Mise en scène), par la violence de maquillages qui pâlisent ou

mouillent les peaux, alourdissent les lèvres et les yeux, par les costumes trop courts ou trop larges, bariolés et démodés. Dietrich et Turner auraient certainement refusé la dureté de cet enlaidissement, qui barre la beauté sous les griffes de l'épuisement, de la vieillesse et du kitsch jusqu'à, parfois, une certaine forme d'étrangeté et d'obscurité.

Tous les autres s'appellent Ali est une galerie de physiques ingrats où la laideur sert tour à tour la caricature sociale (l'épicier, les voisines), et l'expression d'un effondrement, d'un effritement de chacun, transformant les personnages en « effigies d'angoisse »⁸. L'une des illustrations les plus évidentes en est offerte par Mira lors de la scène où elle pleure, vaincue par la haine de son entourage (séq. 9 ; cf. Analyse de séquence). Visage trempé et cheveux collés par la pluie et par ses larmes, boudinée dans une robe vieillotte, repliée sur elle-même jusqu'à poser la tête sur la table, elle est à la fois pitoyable et effrayante : sa détresse est d'une netteté insupportable.

En acceptant cet exercice de décomposition, Brigitte Mira (1910-2005) a gagné une reconnaissance critique qu'elle n'avait pas connue jusqu'alors au cinéma – elle obtient pour *Ali* le prix d'interprétation du Deutscher Filmpreis 1974. Interprète célèbre d'opérettes et de comédies musicales en Allemagne avant-guerre, Mira a continué de chanter après-guerre dans des films musicaux populaires. Elle avait débuté sa carrière cinématographique en 1943 dans des courts métrages de propagande nazis, épisode auquel la scène du repas dans le restaurant d'Hitler fait sans doute une allusion métaphorique (séq. 6). Sa longue collaboration avec Fassbinder débute en 1973 pour le feuilleton *Huit heures ne font pas un jour* et se poursuivra jusqu'en





Peur de la peur – Carlotta.

Brigitte Mira

Filmographie

dans des films de ou avec
Rainer Werner Fassbinder

- 1972 : *Huit heures ne font pas un jour*
- 1973 : *La Tendresse des loups*
(de Ulli Lommel, avec R. W. Fassbinder acteur)
- 1974 : *Tous les autres s'appellent Ali*
- 1975 : *Comme un oiseau sur le fil*
- 1975 : *Le Droit du plus fort*
- 1975 : *Maman Küsters s'en va au ciel*
- 1975 : *Peur de la peur*
- 1976 : *Le Rôti de Satan*
- 1976 : *Roulette chinoise*
- 1977 : *Adolf et Marlène*
(de Ulli Lommel, avec R. W. Fassbinder acteur)
- 1980 : *Berlin Alexanderplatz*
(TV, 14 épisodes)
- 1981 : *Lili Marleen*
- 1982 : *Kamikaze 1989*
(de Wolf Gremm, avec R. W. Fassbinder acteur)

1981, pour une apparition dans *Lili Marleen* : on la voit en tout dans 10 de ses films, où elle tient indifféremment, suivant le système des poupées gigognes, des rôles centraux, secondaires ou de quasi-figuration. L'un de ces films, *Comme un oiseau sur le fil*, est un documentaire que Fassbinder lui a consacré.

Les personnages qu'elle incarne sont aussi très divers. La douceur triste et naïve des deux veuves Emmi (*Ali*) et Emma (*Maman Küsters s'en va au ciel*), figures du malheur social cherchant un sursaut dans l'amour ou un improbable engagement politique, s'oppose à l'aigreux muette de la gouvernante de *Roulette chinoise* ou à la méchanceté définitive de la belle-mère de *Peur de la peur*. Mais dans tous les cas, Fassbinder emploie Mira pour des variations sur son âge, ce qu'elle accepte d'en montrer à nu ou sous les masques empâtés de maquillages trop voyants, comme dans *Roulette chinoise*. Il l'emploie aussi pour sa voix, que le mélodrame d'*Ali* pousse dans des variations étonnantes, tour à tour modulée (dans sa manière de prononcer « Ali »), éraillée, perçante, et tout cela à la fois dans les moments les plus déchirants (lorsqu'elle crie : « *Das ist mein Mensch!* », seq. 9).

El Hedi ben Salem, qui incarne Ali, fut doublé pour trouver une voix rocailleuse qui forme avec celle de Mira un duo à la fois contrasté et marqué, comme leurs corps, par une forte matérialité : grain de peau, grain de voix. Ainsi *Ali* a pu être qualifié d'« opéra intense »⁹ – Fassbinder lui-même a composé le thème musical *Die Kleine Liebe* (« Le petit amour ») qui revient en leitmotiv à plusieurs moments du film.

7) R.W. Fassbinder, entretien avec Wiefried Wiegand, Fassbinder, Rivages/Cinéma, 1986, p.94.

8) « Lacteur [se] dévore lui-même, abandonne et laisse derrière soi le corps plein des passions, pour devenir la figure polémique du dénuement qu'une violence innommable à force d'être évidente vous a infligé. » Nicole Brenez à propos de *Prenez garde à la sainte putain*, « Lacteur en citoyen affectif », *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck, 1998, p.244.

9) Cf. Manny Farber, « Rainer Werner Fassbinder » [1975], in *Espace négatif*, P.O.L., 2004, p.358.

MISE EN SCÈNE



DIVISER POUR MIEUX RÉGNER

Sous quelle pression les corps de *Tous les autres s'appellent Ali* se trouvent-ils abatus ? Qu'est-ce qui épuise Emmi, effondre Ali ? Il ne suffit pas de faire entendre, par les dialogues, la puissance du racisme, de la bêtise ou de l'égoïsme, ceux-ci doivent être portés par des vecteurs physiques : non seulement les forces qui les expriment, paroles, postures, regards, mais aussi celles qui les séparent des personnages pour les disperser partout dans des décors, des compositions, des couleurs qui creusent en permanence le sentiment d'une oppression, d'une lourdeur ou d'un mauvais goût. Ce que l'on a relevé sur la durée des plans et le travail de statisme et d'enlaidissement des acteurs (cf. Point de vue et Acteurs) fait partie d'un ensemble plus complexe. Les corps sont triplement entravés par la mise en scène : mis sous l'emprise de regards, éloignés dans des surcadrages, confondus dans les décors.

Des regards, des espaces

Les espaces se construisent par des rapports de regards, c'est la règle à peu près constante d'*Ali*. Emmi rentre dans le bar (séq. 2), et au plan d'ensemble qui la montre seule, au fond d'une longue perspective, succède un plan montrant les quelques clients présents qui la dévisagent, muets, presque inquiétants. Le regard est d'emblée ce qui instaure la violence d'une relation entre des personnages – ici, la coalition instantanée de tous les clients face à la vieille femme, étrangère à leur cercle – et simultanément, ce qui marque nettement des zones spatiales qu'il s'agira ensuite d'occuper, quitter ou traverser. Barbara vient prendre la commande d'Emmi et repart, Ali l'invite à danser et lui fait traverser le bar pour pénétrer dans une troisième zone, différenciée par une forte lumière rouge et un basculement de l'axe des regards : tous les clients se sont tournés pour les observer.

A la scène suivante, lorsqu'ils discutent dans le hall de l'immeuble (séq. 3), le même système place d'abord Emmi sous le regard d'Ali, resté en fond de plan près de la porte, puis montre le couple dans l'escalier depuis le point de vue



d'une voisine qui les observe derrière une grille. Chaque zone spatiale est un territoire, individuel ou de groupe, depuis lequel sont jetés des regards d'attente, de jugement, de surveillance¹⁰ ; ce sont aussi les zones où s'accumulent les tensions, où les corps restent immobiles et absorbent les effets des situations. Les axes de regard fournissent certains axes de prise de vue, mais pas uniquement : si le raccord regard est parfois subjectif, il est aussi très souvent l'occasion d'un plan pris « à côté » du personnage qui regarde, avec des effets d'amorce des têtes ou des épaules plus forts que dans les champs-contrechamps classiques. Il arrive même qu'un morceau de corps en amorce ne soit, à l'occasion d'un contrechamp, ni la tête ni les épaules, et substitue alors à la direction du regard la force d'une autre présence physique : c'est la main du serveur, séq. 6, ou celle d'Ali, séq. 7, lorsqu'Emmi le présente à ses enfants. A leur long regard de mépris répond la main, calme, immobile, qu'Ali garde le long du corps et que la prise de vue met au tout premier plan, presque aussi grosse que les personnages acculés dans leur espace en fond de champ.

Impasses

L'amorce d'un corps dans le cadre sert aussi à resserrer l'image sur ceux auxquels il fait face. La main d'Ali, séq. 7, impose son calme inébranlable par une soudaine disproportion et la place incongrue qu'elle occupe dans la composition. L'effet des amorces est le plus souvent oppressant : lorsque, au premier matin, Ali ouvre la porte de la salle de bains où Emmi est en train de se regarder dans un miroir, le contrechamp la montre à travers l'embrasure de la porte et par-dessus l'épaule et la nuque puissantes de son jeune amant. Entre le surcadrage du miroir et celui de l'amorce se joue pour Emmi le même drame angoissant de son apparence. Le plan suivant défait la tension : Ali la prend dans ses bras.

Tous les autres s'appellent Ali est, comme l'essentiel du cinéma de Fassbinder, un film d'intérieurs. Paysages, ciels, vastes espaces n'y ont presque aucune place : les seuls pans de nature sont une flaque d'eau (séq. 1), une large place avec



quelques arbres, traversée par le couple qui vient de se marier (séq. 6), un bout de parc empli de tables vides (séq. 9). Les dégagements d'espaces y sont ceux des profondeurs de champ que les prises de vue creusent dans le bar ou dans des appartements (cf. Point technique). Fenêtres, portes, couloirs, grilles en tout genre, tables et chaises servent à encombrer, séparer et diviser les lieux déjà étroits que les personnages occupent. Le drame humain se condense dans les espaces construits par les hommes, il se niche dans des confins ordinaires, l'angle d'une cuisine, l'extrémité d'une table ou d'un comptoir, quelques marches d'escalier. Chaque lieu prend les allures d'une impasse où les personnages se retrouvent enserrés et contraints : il ne suffit pas que la cuisine d'Emmi soit minuscule, l'obligeant à passer difficilement derrière la chaise d'Ali, il faut aussi qu'elle soit cadrée de biais à travers l'ouverture étroite d'une porte (séq. 3, fin de la séq. 10). L'escalier où Emmi affronte la bêtise de ses collègues est une véritable cage faite de rampes, poteaux et fenêtres qui enferment et séparent, elle d'abord, puis l'immigrée yougoslave (séq. 4, 9, 12) ; l'appartement de Barbara se résume presque au seul surcadrage produit par une porte sur le salon où elle fait l'amour avec Ali (séq. 11, 13 ; cf. Enchaînement).

Circuits de couleurs

Les surcadres s'accompagnent souvent d'un éloignement des silhouettes dans la profondeur, l'un des exemples les plus frappants étant le long plan à la fin de la scène dans le restaurant (séq. 6) où Emmi et Ali, isolés derrière leur table, sont perdus au fond de l'image. Ce qui menace le couple est alors très littéralement de « faire partie du décor ». Le caractère oppressant des regards, divisions d'espace et surcadres, s'accompagne continuellement de cet autre danger, dramatiquement plus discret mais à l'influence profonde : par les rapports entre décors et costumes, proportions des corps, couleurs et intensités lumineuses, les figures sont souvent prises dans un jeu de marqueterie avec les fonds. Elles se détachent violemment par contrastes colorés ou à l'inverse, et parfois alternativement,

s'intègrent au décor comme dans une tapisserie, par effet de reprises de motifs ou de couleurs.

L'aspect kitsch ou *camp* (cf. Passages du cinéma) des robes bariolées d'Emmi ou de ses collègues, de la décoration de son appartement, produit à la fois une distanciation satirique et un fort effet plastique. Sous les éclairages « *high key* », du nom des types de lumière utilisés dans le cinéma hollywoodien pour les comédies musicales ou les films d'aventure, ces éléments acquièrent des présences exacerbées : Fassbinder cherche ici des gammes chromatiques qui, tout en restant dans le naturalisme, peuvent rappeler l'artificialité des premiers Technicolor, et le travail sur la couleur des derniers films de Douglas Sirk (cf. Filiation). Les lumières à la fois intenses et étales produisent des ombres peu marquées et des couleurs franches, écrasant les silhouettes sur les fonds : lorsqu'Emmi présente Ali à ses enfants, les médailles de son ex-mari, pendues au mur derrière elle sur une surface noire, semblent en continuité avec sa robe noire à motifs bleus et beiges. Mais le plus important est que la couleur construit, au fil du récit, une dramaturgie propre, par reprises et circulations. C'est essentiellement le dialogue du rouge et du jaune qui gagne tout le film, depuis la première danse, rouge, jusqu'à la grande scène qui précède le départ en vacances, au milieu des tables jaunes (séq. 9). Lorsque le couple revient et qu'Emmi arbore un chemisier de la couleur des tables, un malaise saisit toute l'image. Le maillot rouge vif d'Ali va se disperser en taches sur des rideaux, des accessoires (séq. 10), tandis que le jaune saisit les chaussures d'Emmi, un détail en amorce dans le bar, etc. Le peignoir orange de Barbara (séq. 11) mêle les deux thèmes colorés, tout comme elle endosse physiquement à la fois la massivité d'Ali et le visage défait d'Emmi. Comme la couleur, l'abattement des corps circule et devient sans limite.

10) Sur l'importance des regards, on pourra lire l'étude précise de Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder, un cinéaste de l'Allemagne* [1996], Centre Pompidou, 2005, p.397.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Deux temps, un mouvement

L'étonnante structure du récit découpe le film en deux segments inégaux : si la rencontre et le mariage occupent les deux tiers du film (une heure), les 30 dernières minutes sont dévolues au supposé nouveau départ que constitue alors une énigmatique ellipse narrative. De fait, la fin de la séquence 9 se concluait contre toute attente sur une réplique apparemment prémonitoire : « Et quand nous reviendrons, alors tout aura changé ». Coup de force narratif ? La fin du film, qui suit un voyage bien mystérieux quant à son déroulement et sa durée, semble accomplir la prédiction à la lettre, au détriment de toute vraisemblance psychologique. Il est possible de mettre en parallèle, de fait, des séquences qui, de part et d'autre de la césure, fonctionnent deux à deux et s'opposent radicalement. C'est l'occasion de passer en revue les principaux groupes de personnages qui brutalement passent de l'hostilité à la bienveillance : commerçants, voisins, enfants, collègues...

A y regarder de plus près, pourtant, la tournure des événements s'avèrera plus radicalement déceptive. La magie de l'ellipse ne révèle que les arrière-pensées basement intéressées de la réconciliation. Plus tristement encore, les héros eux-mêmes semblent contaminés par la médiocrité : racisme larvé et infidélité caractérisent désormais leurs attitudes respectives tandis que le courage – devant leurs collègues en particulier – les abandonne.

LA TRISTESSE JAUNE

Fin de la séquence 9 (00 :57 :05 – 01 :00 :11)

C'est un point de rupture du récit. Les séquences 7 et 8 et le début de la séquence 9 ont condensé une salve de situations humiliantes : Emmi traitée de « putain » par ses enfants, Ali ignoré par l'épicier qui met ensuite Emmi dehors, les voisines appelant la police pour se plaindre du bruit, les collègues d'Emmi l'ignorant dans l'escalier où elles prennent leur pause. A son travail, dans sa famille, là où elle vit, rien n'est épargné à la vieille femme, le récit concentrant sur elle une pression sociale qu'Ali semble mieux contrôler, sans doute par habitude – il reste calme face aux enfants, ne se dispute pas avec l'épicier. Cette méchanceté, il la connaît. Mais pour Emmi, tout bascule.

Le mélodrame atteint donc une sorte de climax à deux vitesses, Emmi arrivant à un sommet affectif par exacerbation de l'hostilité générale, tandis qu'Ali est resté, presque depuis sa première apparition, dans une sorte de constance d'humeur. Il s'agit alors, en une courte scène à la fin de la séquence 9, de rassembler ces éléments et de produire formellement le point de rupture.

Le couple vient de sortir de l'immeuble en passant devant les deux voisines et le fils du propriétaire, ce dernier les défendant lorsqu'elles commencent à médire (« Cette racaille. Il n'y a donc rien à faire contre, monsieur Gruber ? »). Le raccord est surprenant : au plan moyen, frontal, où les personnages se détachent sur un pan de façade grise, succède un large plan d'ensemble où des tables jaune vif, dispersées parmi les arbres d'un parc public, forment un majestueux ensemble coloré sous la masse épaisse des frondaisons, dont le vert est électrisé par une pluie qui vient de s'achever (1). Emmi et Ali sont seuls, assis à une table, minuscules au milieu de la composition. Le seul plan d'ensemble du film, lui aussi garni de quelques arbres, avait été jusqu'ici le travelling suivant le couple à la sortie de leur mariage ; mais les tables vides, leurs silhouettes éloignées en fond de champ rappellent aussi bien le bar pour immigrés (séq. 2) que le restaurant des noces (séq. 6), dont on aurait ici une version radicalisée. Ce désert jaune et vert, dominé par les seuls chants des oiseaux après la pluie, est impressionnant : il est une manière à la fois extrêmement littérale et décalée d'exprimer la solitude du couple, la méfiance de tous à leur égard, la froideur nouvelle d'un monde en limite d'abstraction. Un pan de mur en amorce, à droite du cadre, resserre la composition et suggère un espace à l'avant-champ depuis lequel le couple est vu. C'est qu'il y a effectivement, ailleurs, des observateurs : dans le plan suivant, on voit en fond de champ, derrière Ali qui vient de se retourner,

un groupe de personnes rassemblées sous un auvent pour se protéger de l'averse (2). Ali porte le costume gris de son mariage, taché par la pluie ; en contrechamp, Emmi, serrée dans une robe noire à motifs bleus, peau et cheveux mouillés, est décomposée – « Sont seulement jaloux, les gens » (3). On raccorde sur le groupe de clients et de serveurs qui les dévisagent fixement, muets, inquiétants (4). Cette situation reprend celle de la première séquence du bar, où une autre pluie poussait Emmi à entrer (cf. Mise en scène) ; une même division d'espace s'y forme à partir d'un rapport de regards. Mais cette fois l'hostilité est totale, personne ne bougeant pour rejoindre l'une ou l'autre extrémité de la scène, et le rouge profond qui dominait le fond du bar est remplacé par le jaune, couleur de surface dont l'acidité va devenir, dans la suite de film, le symbole du compromis d'Emmi avec ceux qui l'ont dénigrée – à moins qu'elle ne soit déjà celle de la bile qui va abattre Ali.

On a vu en 3 la main d'Ali, en amorce, tenant celle d'Emmi. On les retrouve dans la même attitude au début du plan 5 (5a) : au statisme menaçant du groupe répond, en plan d'ensemble, la pose un peu malaisée du couple, engoncé au milieu de l'espace libre – leurs bras sont trop tendus, les chaises semblent peu confortables, tout est trempé, mais ils ne s'en soucient plus. Emmi, expliquant ce que « jaloux » signifie, se met à pleurer, et un travelling avant se rapproche d'Ali pour le cadrer de profil, immobile, observant Emmi avec compassion (5b). Ce mouvement de caméra est le premier d'une série de trois qui ponctuent la scène, série d'autant plus marquante que le reste du film est avare en travelling. Il marque ce que la mise en scène recherche : moduler constamment les distances avec les personnages, varier les intensités des présences en variant les tailles relatives des corps et leur inclusion dans le décor. Chacun des 12 plans de la scène est unique. Parfois très lointaine, comme dans ce premier plan, parfois très proche, comme en 5b ou en 10, la caméra démultiplie axes de prise de vue et tailles de cadrage, respectant un rythme de champ-contrechamp tout en ne cessant de s'éloigner et de se rapprocher du couple comme dans un jeu d'élastique (il faut noter que cette démultiplication n'outrepasse pas la règle fondamentale des « 180° », qui impose que les axes de prises de vue restent du même côté).

Le plan suivant souligne la masse muette d'Ali, utilisant le haut de son corps en amorce pour un surcadrage sur Emmi qui rappelle celui de la séquence 3, à la porte de la salle de bains (6). « Parfois je souhaiterais être toute seule au monde avec toi et personne autour de nous » - ce vœu amoureux est pourtant tristement réalisé. Ali l'écoute sans broncher ;

il a une légère dénégation de la tête lorsqu'elle s'emporte et crie vers le groupe : « Rien que des saletés de cochons ! » (7). Ce geste reste mystérieux : on y devine une désapprobation de la colère d'Emmi, en même temps que sa propre expression de lassitude face à la situation. La caméra s'éloigne (8a) pour mieux se rapprocher une deuxième fois en travelling, cette fois vers Emmi qui pleure, tête posée contre son bras, sur la table (8b). Ali, qui a étendu le bras pour lui caresser la tête, prononce, de profil, « Habibi » (9), puis l'on raccorde sur un plan comparable à 8b (10). Le profil nettement dessiné puis la simple force physique des mains énormes d'Ali s'opposent à l'effondrement d'Emmi, devenue une petite chose hébétée de rage et d'incompréhension. Lui ne cesse de confirmer le corps en imposant son calme, sa présence, ses espaces : lorsqu'elle répond « Je t'aime aussi », il enchaîne en disant « Moi plus ». « Combien ? » – « Comme ça », et il écarte les bras pour donner la mesure de son amour, dans un mouvement qui est d'abord une prise d'espace (11), l'ouverture d'un lieu où englober l'être aimé – ce que montre le raccord en plaçant Emmi, redressée, dans cette vaste accolade suspendue (12a). Le geste, à la fois comique et magnifique, métaphorise les enjeux de la mise en scène, l'écartement résumant aussi bien les surcadrages que les divers éloignements et rapprochements de la caméra. Ali baisse les bras pour prendre les mains d'Emmi qui, souriante, a décidé qu'ils vont partir en vacances. « Et quand nous reviendrons, alors tout aura changé. » L'écartement devient l'espoir d'une vraie prise de distance. Un travelling arrière nous éloigne à nouveau du couple, en silence, pour retrouver un cadrage comparable à celui du début (12b). Un fondu au noir insiste encore sur cette ponctuation : quelque chose a été bouclé. Il est alors possible de se souvenir qu'un même décor avait été utilisé dans une scène du premier court métrage de Fassbinder, *Le Clochard* (1966). L'avachissement du corps du protagoniste y préfigurait celui d'Emmi, devenue elle aussi une sorte de clocharde, épuisée du rejet social.



1



2



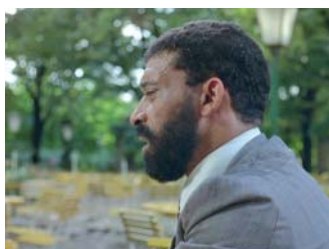
3



4



5a



5b



6



7



8a



8b



9



10



11



12a



12b



Le Clochard – Carlotta.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Voyeurs

« *Alles gucken* ». Tous mater. Dans son allemand rudimentaire, Ali emploie à bon escient un verbe très courant dans la langue parlée que l'on pourrait aussi traduire par *lorgner* ou *reluquer*. L'expression est emblématique du statut du regard chez Fassbinder. Dans cette séquence, tout (traduction littérale de *alles*) observe le couple, isolé et symboliquement situé au centre d'une double visée, celle de la caméra du plan 1 et celle, presque diamétralement opposée, du groupe rassemblé sous le store. Cette double visée est également perceptible dans l'attitude des clients et serveurs du café qu'il convient de décrire et d'analyser.

Il s'agit bien sûr d'épier le couple, qui semble victime d'un système de surveillance constant, mais aussi et surtout de marquer son opposition par une présence muette et ébahie qu'il n'y a évidemment pas lieu de dissimuler. A l'image des voisines qui sortent sur leur palier au passage du couple, voyeurs et délateurs ne se cachent pas. La séquence se joue évidemment en écho à d'autres moments du film où un groupe figé – les enfants d'Emmi, les clients du bar – marque sa désapprobation. On soulignera au passage la théâtralité d'une situation récurrente qui, loin de tout réalisme, symbolise « l'oppression sociale » et justifie les vœux utopiques d'Emmi (plan 6).

ENCHAÎNEMENT

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Surcadrages

Les séquences 11 et 13, toutes deux liées au personnage de Barbara et à sa relation amoureuse avec Ali, permettent d'évoquer la notion de surcadrage, omniprésente chez Fassbinder. On relèvera ainsi les caractéristiques principales d'un décor épuré et géométrisé qui semble ne conserver que quelques objets à la fois indispensables au déroulement de l'intrigue et fortement symboliques – lit, table, miroir. Parallèlement sont mises en valeur les ouvertures du lieu telles que portes et fenêtres.

Ces choix narratifs et visuels créent de multiples effets d'emboîtement : à l'intérieur de ce premier cadre qu'est l'image du film se trouvent suggérés d'autres cadres, seconds, dans lesquels peuvent s'inscrire les personnages. Dès lors, plusieurs pistes d'analyse sont possibles. Frappe en particulier la dimension théâtrale de certaines prises de vues frontales qui suggèrent une forme de répétition mécanique, voire de fatalité, dont Ali, condamné à rejouer les mêmes scènes et à retomber dans les bras de son ancienne maîtresse, est la première victime. La multiplication des cadres a aussi pour conséquence d'isoler le personnage, renvoyé à une solitude qui le prive de toute assistance.



1



2



3



4

LA MÉLANCOLIE ORANGE

« ...*tout aura changé.* » La prédiction d'Emmi (séq. 9) était juste : à leur retour, les comportements des voisins, enfants, collègues semblent inversés. L'hostilité fait place à des manœuvres de conciliation, chacun ayant quelque chose à obtenir d'Emmi et Ali. Le cauchemar n'est pas terminé, il se dissimule sous les hypocrisies, mais Emmi s'en contente. La femme hagarde qui geignait au milieu des tables est maintenant vive et solide sur ses pieds : en contre-plongée dans l'escalier (séq. 10), elle arbore un chemisier jaune comme le malheur qui la noyait dans la séquence précédente. Le transfert de couleur cristallise la nouvelle position morale du personnage. Dans la dialectique fassbindérienne, impossible de s'en sortir ensemble. Si Emmi se porte mieux en acceptant le compromis hypocrite, c'est Ali qui s'écroule, voilà le renversement de situation. Tout va vite, comme dans un conte triste : retour, réconciliations et assombrissement s'enchaînent dans la même journée. Emmi refuse de cuisiner un couscous ; la situation pourrait être comique mais génère chez Ali un profond abattement. Accompagné par le thème *Die Kleine Liebe*, il s'en va au bar et devant la porte close, décide de monter chez Barbara. Elle ouvre, nue sous un peignoir orange vif – la couleur frappe, parfait mélange du chemisier d'Emmi et du maillot rouge d'Ali dans la scène précédente. Elle est peu surprise ; il y a entre eux la simplicité d'une habitude, il a dû longtemps être son amant. Installé

à une table, il demande mécaniquement son couscous. Ce coin de salon ressemble à une version contemporaine de la cuisine d'Emmi : même table proche d'une porte, même cadrage de biais.

A cet angle de cadrage vont s'opposer une série de plans frontaux surcadrés. Ali s'est levé et attend de dos, près d'une porte-fenêtre et d'un lit (plan 1). La lumière du jour est diffusée par un voile blanc encadré de rideaux du même orange que le peignoir, suivant une symétrie, appuyée par le cadrage, que l'on a déjà vue en rouge chez Emmi (séq. 8) et que l'on reverra derrière Ali sur son lit d'hôpital, dans le dernier plan du film. Un contrechamp à 180° radicalise cette géométrisation, une forte abstraction picturale possède soudain ce lieu banal et le fige dans l'attente d'un événement. Barbara s'approche, le plan frontal la cerne dans une succession de portes. Face caméra, regardant Ali droit devant, son visage fatigué, sa démarche vacillante ont une sensualité violente (plan 2). Un nouveau contrechamp reprend l'axe du plan 1, éloignant la scène et centrant les personnages au fond des espaces emboîtés par des surcadrages multiples, en poupée gigogne (plan 3). A l'avant-champ, de part et d'autre de la porte, des cadres accrochés aux murs mettent en abîme ce travail d'emboîtement, comme si le plan était pris depuis un espace parallèle.

L'appartement est devenu le lieu d'un rituel muet. Barbara, en thaumaturge des affects, prostituée

maternelle, sait de quoi Ali a besoin. Elle l'enlace et le fait pivoter. Les courbes de leurs corps voûtés s'épousent devant l'autel du lit. Le plan, très long – presque une minute –, laisse le temps à l'accalmie des corps : mélancoliquement, Ali doit oublier. Mais au plan suivant, la brève ellipse d'un *cut* noir enchaîne sur un même dispositif spatial, qui confirme les croisements entre Emmi et Barbara tout en ramenant brutalement Ali à sa douleur. Dans l'obscurité, une porte s'ouvre sur une autre, fermée ; l'emboîtement des cadres s'est transformé en une impasse, l'entrée de l'appartement d'Emmi. Il frappe, saoul, et s'écroule, avec un grognement animal qui annonce celui de l'avant-dernière scène. Son corps gît au seuil d'un autre avant-champ parallèle, plongé dans les ténèbres (plan 4) – en un seul plan, la scène chez Barbara a viré au noir : « ... *tout aura changé.* »

Zombies

Le critique américain Manny Farber reconnaissait chez Fassbinder ce qu'il nommait une « syntaxe ritualisée », dont la première manifestation serait le retour systématique de certaines situations au fil des récits, des rituels qui « servent à maintenir le monde à sa place » ou à « le faire délirer »¹¹. Farber évoquait, à propos de *Tous les autres s'appellent Ali*, la danse dans le bar (3 occurrences), mais les conversations dans l'escalier (3 occurrences) ou les rendez-vous chez Barbara (2 occurrences) en sont d'autres exemples. Il relevait surtout, au-delà des répétitions, des manifestations formelles de cette « syntaxe ritualisée » : caractère archétypal des personnages, simplicité des dialogues, aspect mélodique et rythmique de la diction, invention de « décors captifs » emprisonnant les personnages. Bizarrement, il n'intégrait pas à cette liste le goût pour la pause et le statisme, sinon à travers une rapide allusion au jeu des acteurs : « Comme dans le théâtre nô, il est extrêmement codifié, essayant sans cesse d'atteindre à l'emblématique (...) »

C'est qu'il n'y a pas, dans le reste de la filmographie de Fassbinder, un équilibre aussi juste que celui trouvé par *Ali* entre fixité des corps et inquiétude psychologique et physique de personnages qui se mettent comme au bord d'une absence, à force de plongées intérieures silencieuses, tétanisées. Le procédé existait dès le premier film du cinéaste, *L'Amour est plus froid que la mort*, mais il y ressemblait plutôt



à une sorte de maniérisme théâtral, forçant le statisme et la frontalité pour dénoter sa recherche d'une distanciation. Le brechtisme de Fassbinder passait alors aussi bien par les expériences scéniques radicales de l'Antiteater que par l'interprétation cinématographique qu'en donnait Godard, surtout dans *Vivre sa vie* (1962)¹². Les films suivants vont brouiller les pistes, Fassbinder ayant le goût de la citation et cherchant sa voie dans des hybridations peu orthodoxes d'influences.

Les pauses d'Ali rappellent encore Godard – on peut s'amuser à comparer le profil fixe d'El Hedi ben Salem, séq. 9, avec ceux d'Anna Karina dans *Vivre sa vie*. Elles rappellent aussi le hiératisme des personnages de Jean-Pierre Melville ou Sergio Leone, auxquels Fassbinder avait rendu hommage dans le western *Whity* (1970) et le conte politique *Le Voyage à Niklashausen* (1970). Débarrassant Melville ou Leone des contextes des genres, Fassbinder en conserve dans *Ali* le sentiment d'une tension intérieure pouvant déboucher sur de la violence : les pauses sont souvent hostiles, que ce soient celles du premier groupe dans le café (séq. 2) ou des enfants chez Emmi, figés si longtemps qu'un travelling prend le temps de détailler leurs expressions (séq. 7).

Cependant, l'inquiétude que produisent ces arrêts naît toujours, simultanément, du soupçon que ces personnages sont peut-être vidés de toute humanité : simples mannequins, sculptures ou signes pic-



turaux, comme Fassbinder en avait déjà filmés dans *Les Larmes amères de Petra von Kant* (1972). Se trouvent alors convoquées des reminiscences très opposées. D'une part le cinéma de science-fiction des années 50 et 60 où, comme dans *Ali*, la présence ordinaire de l'idéologie fasciste se métaphorisait dans la transformation de groupes en zombies tétanisés : les clients et serveurs statufiés de la séquence 9 sont aussi effrayants que les enfants du *Village des damnés* (réalisé en Angleterre par le cinéaste d'origine allemande Wolf Rilla, 1960). D'autre part, Alfred Hitchcock (les multiples groupes inquiétants de *La Mort aux trousses* ou *Les Oiseaux*) et Robert Bresson, chez qui la raideur des corps est à la fois, comme chez Fassbinder, une ressource rythmique à l'intérieur des plans, et ne va pas sans une sorte d'épuisement intérieur qui se prolonge dans l'immobilité des choses.

11) Cf. Manny Farber, *op. cit.*, p. 357.

12) « Il y a un film de Godard que j'ai vu vingt-sept fois, c'est *Vivre sa vie*, c'est le film qui avec *Viridiana* de Buñuel, a eu le plus d'importance dans ma vie. » Fassbinder, entretien avec Wilfried Wiegand, *op. cit.*, p.91.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Hitler, vous connaissez ?

A Emmi qui lui fait part de ses angoisses après leur première nuit d'amour, Ali répond que « la peur dévore l'âme ». Il suffit ici de rappeler le titre de Brecht *Grand Peur* et *Misère du Troisième Reich* pour souligner la possible transposition de ce thème à l'échelle de l'Histoire. De fait, la société allemande porte encore pour Fassbinder les stigmates du nazisme. Plusieurs indices permettent de superposer les deux époques.

Le soir de leur première rencontre (séquence 3), Emmi évoque devant Ali la désapprobation de ses parents devant son premier mariage... avec un travailleur immigré polonais. La xénophobie paternelle se commente aisément : « Il était membre du Parti sous Hitler. » Information presque aussitôt relativisée et amplifiée : « J'étais aussi au Parti. En fait, tout le monde, ou presque. » Ali est donc clairement un autre Franticek Kurowski ; l'ulcère qui va le terrasser renverra à la cirrhose qui a rongé le premier compagnon d'Emmi.

Un second passage suggère les bégaiements de l'histoire : le repas de noces (séquence 6) se déroule dans le restaurant favori d'Hitler. Bien qu'Emmi avoue avoir « toujours eu follement envie d'[y] aller », le lieu, inhospitalier pour le couple, exsude les relents d'une idéologie nauséabonde. Comment ne pas alors penser à la prédiction familiale, à l'ambivalence lourde de sens : « cela ne finira pas bien » ?

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Perspectives

Notion capitale pour l'analyse filmique, la profondeur de champ renvoie, à l'intérieur de l'image, à la portion d'espace qui apparaît avec netteté pour le spectateur. Elle se définit donc par l'écart des deux distances – par rapport à l'objectif de la caméra – qui délimitent, à l'avant-plan et à l'arrière-plan, les frontières du net et du flou.

On pourra, à partir du travail virtuose de Fassbinder et de son chef opérateur Jürgen Jürges, mettre en évidence l'intérêt plastique et narratif du recours à des réglages optiques permettant un étagement de la mise en scène. C'est ainsi qu'une grande profondeur de champ suggère une forme de montage *dans* le plan et invite à la mise en rapport de plusieurs personnages ou de plusieurs actions. Il en va ainsi du premier plan de la séquence 10 filmé à travers la vitrine de l'épicerie.

Par ailleurs, le jeu de superposition pré-suppose une hiérarchisation qu'il convient d'interroger. On décrira à cet égard le plan de la séquence 14 où Barbara et le juke-box figurent en amorce de la table de poker, alors que Emmi, solitaire, est isolée au fond de la salle. On relèvera, en outre – à partir du plan final, exemplaire, du repas de noces – les nombreux moments où le vide du premier plan procède, selon l'idéal de Brecht, d'un « effet de distanciation » anti-naturaliste qui met en relief et théâtralise l'arrière-plan.

LA PROFONDEUR DE CHAMP

Les surcadres comme les effets de divisions d'espaces produits par les raccords regard (cf. Mise en scène) semblent nécessiter, pour être efficaces, une donnée visuelle fondamentale : la grande profondeur de champ. C'est seulement lorsque l'espace représenté reste net depuis l'avant-champ jusqu'au lointain que les cadres dans le cadre joueraient pleinement leurs fonctions d'emboîtement et de resserrement des compositions, ou que les zones divisées s'opposeraient suivant des frontières distinctes. On l'a effectivement vu dans la première scène chez Barbara (cf. Enchaînement), mais c'est aussi le cas dans le bar, le restaurant des noces, le parc. L'extrême netteté de certains plans participe du style photographique du film, celui des éclairages intenses, ombres légères, zones de couleur étales. Les images d'Ali sont souvent « lumineuses », elles imposent le sentiment d'une clarté en aplat du moindre objet, détail de tapisserie, éclat mouillé dans les yeux : la présence des choses et des êtres est aussi aiguë que la bêtise des personnages.

Il n'y a cependant aucun systématisme du procédé. Une scène peut mêler des plans entièrement nets à d'autres où des parties du champ restent floues : Fassbinder varie la profondeur suivant l'effet qu'il recherche, se réserve de soudains flous ou nettetés pour souligner un plan. Il est intéressant, à ce titre, de comparer la première et la dernière scène dans le bar (séq. 2, séq. 14). Dans la première, comme on



l'a déjà remarqué, l'entrée d'Emmi détermine un axe de prise de vue confondu avec la perspective qui va, le long du comptoir, de la porte d'entrée jusqu'au fond. La grande profondeur du premier champ-contrechamp entre Emmi et les clients silencieux suffit à définir cet espace, ensuite modulé de diverses manières : écrasé dans des plans rapprochés brouillant les fonds de champ, ou au contraire approfondi plus encore lorsqu'Ali et Emmi traversent le bar pour danser, suivis en travelling latéral à l'aller, et dans un plan à grande profondeur avec une modulation de la mise au point qui les accompagne, au retour. Un bref et magnifique travelling latéral vient même, à la fin de ce plan, préciser l'axe qui longe le comptoir, en se décalant légèrement de la table où sont assis Ali et Emmi pour les évacuer du champ par la gauche et ne plus cadrer, entièrement net, que le fond depuis lequel tous les clients regardent. Dans la dernière scène, la direction de la prise de vue est inversée, sur le même axe. Tout recommence : depuis le fond on voit Emmi faire son entrée, Barbara venir la servir. La caméra ne bouge pas, c'est un personnage à une table de poker avec Ali qui se lève et dévoile la profondeur, faisant de la netteté générale du plan un événement et d'Emmi le centre du cadre et de la perspective, silhouette inévitable.

Avant l'entrée d'Emmi, Ali était allé dans les toilettes du bar. Face à un miroir, il se gifle à grandes volées.

En amorce, un élément bleu clair, ses épaules et sa tête sont flous et encadrent sa silhouette nette dans la glace. C'est ce court moment qui, par contraste, donne plus de relief à l'effet de profondeur suivant ; il est aussi l'un des multiples exemples de la virtuosité chromatique de Fassbinder, les flous d'avant-champ produisant souvent des taches de couleur qui entrent en harmonie avec d'autres éléments de l'image. Plusieurs plans moyens de Barbara Valentin, dans les différentes scènes du bar, mettent en œuvre ces flous picturaux. Dans l'un des plus beaux, la parfaite netteté de paillettes sur son corsage contraste avec le surcadre brouillé dans lequel elle est enserrée, où un pot de métal, à droite, reprend en flou les brillances de son vêtement, tandis que le jaune d'une fleur fait écho à ses cheveux.

WARHOL À MUNICH

En 1982, Andy Warhol crée l'affiche du dernier film de Fassbinder, *Querelle*. C'était signer *in extremis* un rapport entre les deux artistes que des commentateurs avaient relevé dès le début des années 70, en soulignant une sorte de parenté des psychologies et des modes de création – même si, dans son journal, Warhol se limite à écrire de Fassbinder qu'il était « très étrange »¹³. Tous deux étaient homosexuels, très attachés à leurs mères (Fassbinder lui a donné de nombreuses fonctions dans la production de ses films, et quelques rôles), entourés de multiples collaborateurs aux fonctions interchangeables qui étaient aussi leurs amis, amants ou maîtresses, et qu'ils faisaient travailler à tel point que certains biographes mal intentionnés laisseront entendre que Warhol comme Fassbinder n'étaient que les signataires d'œuvres en vérité fabriquées sans eux. L'Antiteater, puis sa transformation dans le groupe des fidèles qui aidèrent Fassbinder à réaliser ses films, aurait donc été une sorte de Factory ; Warhol déclarait qu'il voulait « devenir une machine » là où le cinéaste allemand affirmait qu'il voulait réaliser trente films avant ses trente ans, et s'enlaidir ; Warhol transformait n'importe lequel de ses ami(e)s en « superstar » de ses productions tandis que Fassbinder faisait la même chose avec ses amies Hanna Schygulla, Irm Hermann, Margit Carstensen, ou en immortalisant son amant El Hedi ben Salem.

Le critique et peintre Manny Farber, que l'on a déjà évoqué plus haut, résumait ainsi, en 1975, quelques éléments de la comparaison : « Peu de Munichois ont sans doute vu une œuvre de Warhol, mais *Bike Boys* ou *Chelsea Girl*, de ce dernier, sont du même tonneau que certaines bobines du cinéma munichois, soutenu par la télévision locale, et en particulier l'anticinéma de Fassbinder. On discerne chez lui le même talent pictural qui lui permet de trouver d'instinct des couleurs innocentes, insolentes, des formats plats, d'une audacieuse simplicité.

L'image de Warhol est plus poreuse, plus granuleuse, alors que celle de Fassbinder paraît tirée d'un conte de fées sardonique. (...) [Son] observation froide et très contemporaine suggère le flegme avec lequel Warhol filme le sous-monde androgyne. »¹⁴

Farber relève bien ce qui fait la possible richesse du rapport entre les deux créateurs : le cinéma de Fassbinder serait un mélange entre certains modes de travail que l'on trouve dans le cinéma de Warhol et certaines qualités visuelles de sa peinture, et plus largement des œuvres du pop art. Dans *Tous les autres s'appellent Ali*, les blouses colorées, les tapisseries affreuses des intérieurs bourgeois, les cheveux teints, les enseignes du bar, les lumières de la ville, tous ces éléments se composent par aplats, imbrications, échos chromatiques. C'est, comme dans les toiles de Warhol, l'excès chromatique, l'« insolence » de la couleur, qui décale l'image ordinaire.

Si Fassbinder est proche du pop art, ça n'est donc pas à la manière de Godard qui, peut-être plus proche d'un Rauschenberg, y a puisé dans les années 60 son art du slogan, du collage et du détournement critique. Le cinéaste allemand puise dans la culture populaire des matières qu'il investit de manière plus sournoise, en paraissant d'abord embrasser pleinement leur banalité ou leur naïveté, comme le montre son opération sur le mélodrame (cf. Filiation). C'est ce qui a été souvent écrit en qualifiant Fassbinder de cinéaste « *camp* » – adepte du mauvais goût populaire, exploitant et exagérant la laideur du quotidien, le style *camp* était d'abord associé à des artistes homosexuels comme Warhol, et fut une part capitale du développement du pop art.

13) Warhol écrit sur Fassbinder le jour où il apprend sa mort. Cf. Andy Warhol, *Journal*, Grasset, 1990, entrée du 8 juin 1982.

14) Manny Farber, *op. cit.*, p.355.



Andy Warhol, *Lana Turner 2*, 1985 © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. / ADAGP, Paris, 2009. Ce tableau est exposé dans le cadre de la rétrospective « Le Grand monde d'Andy Warhol » au Grand Palais à Paris (18 mars-13 juillet 2009).

Lana Turner, comédienne du *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959) de Douglas Sirk, avait été approchée par Fassbinder pour interpréter *Le Ciel des hommes*, version antérieure du scénario de *Tous les autres s'appellent Ali* (cf. Genèse).

TOUT CE QUE SIRK PERMET

« Après que j'ai fait mes dix premiers films, qui étaient très personnels, il est venu un moment où nous nous sommes dit, il faut trouver un moyen pour faire des films pour le public – et c'est à ce moment-là que j'ai découvert les films de Douglas Sirk et que j'ai fait sa connaissance. (...) J'ai rencontré quelqu'un qui fait de l'art d'une manière qui m'a fait voir ce qu'il me fallait changer chez moi. »¹⁵ Fassbinder a toujours reconnu sa dette à l'égard du cinéma de Douglas Sirk (1900-1987) et de l'homme lui-même – peu de temps après avoir été ébloui par ses films lors d'une rétrospective à la cinémathèque de Munich (1971) et en avoir rendu compte dans une série de textes essentiels (plus tard réunis dans le recueil *Les Films libèrent la tête*) il va aussi rencontrer le cinéaste et lui faire lire le scénario du *Marchand des quatre saisons*, premier de ses « mélodrames distanciés ». Lorsque, à la fin de sa carrière hollywoodienne, l'Allemand exilé Sirk revient en Europe, il met en scène quelques pièces, enseigne le cinéma et réalise trois courts métrages à Munich, dont un avec Hanna Schygulla (*Sylvesternacht*, 1977) et un autre avec Fassbinder (*Bourbon Street Blues*, 1978), qui va sceller leur rencontre.

La rupture du *Marchand des quatre saisons* est celle d'un abandon des jeux de citation et de demi-parodie dont se nourrissaient la plupart des films précédents de Fassbinder, dans leurs références aux films policiers ou aux westerns. La leçon du cinéma sirkien est double. Elle est celle de la perfection formelle et antinaturaliste de l'image, par laquelle « les films libèrent la tête » parce que les plans sont si élaborés dans leurs cadrages, dans leurs couleurs, que « l'étrange histoire ne se passe pas dans la tête du spectateur mais sur l'écran »¹⁶. Elle est simultanément celle d'une plus grande simplicité de sujets, qui se rapprochent de la réalité sociologique des spectateurs : le couple, le travail, la maladie, la mort deviennent les matières centrales des films, dans leurs aspects les plus dépouillés. Mais Fassbinder va plus loin,

radicalise, schématise les trames mélodramatiques en caricaturant les personnages secondaires souvent finement dessinés chez Sirk, et surtout en créant des effets d'articulation appuyés qui servent à produire le climax du récit tout en le mettant à distance. C'est l'effet du basculement invraisemblable des mentalités dans la dernière partie de *Tous les autres s'appellent Ali*, après le retour de vacances du couple, et déjà, dans *Le Marchand des quatre saisons*, celui d'une scène finale où l'on découvre que le protagoniste, revenu des combats allemands en Afrique du Nord, y a été torturé (le bourreau est joué par El Hedi ben Salem) ; on comprend alors que le personnage alcoolique, violent, empêtré dans des problèmes de couple et de travail, est dévoré à petit feu par le souvenir de cette humiliation – jusqu'à en mourir. Comme dans *Ali*, le récit est ainsi brutalement extrait de ses simples raisons conjugales.

Dans son grand mélodrame sur fond de Seconde Guerre mondiale, *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (1958), Sirk encadrait une intense passion amoureuse entre une scène d'exécution militaire et la mort du personnage principal sur un champ de bataille. Fassbinder épure et condense cette structure pour infiltrer le « temps de mourir » dans le « temps d'aimer » non pas comme une intervention extérieure, mais comme une maladie intérieure. C'est la différence, que nous avons déjà relevée, entre la fin de *Tous les autres s'appellent Ali* et celle de *Tout ce que le ciel permet* (cf. Genèse). Dans ce dernier, le jeune amant, accidenté, observé par la veuve âgée, est allongé devant une baie vitrée où un cerf s'attarde sur fond de paysage enneigé. Le décor idyllique renvoie, pour Sirk, à l'utopie rousseauiste de *Walden*, celle d'une séparation d'avec le social que le couple pourra atteindre, l'espoir d'une guérison du social. Chez Fassbinder, c'est au contraire à l'hôpital que la veuve observe son amant, devant un fond aveugle : la maladie et la souffrance, dorénavant, les accompagnent.



Tout ce que le ciel permet – Carlotta.

¹⁵ « Réagir à ce qu'on vit », entretien d'Ernst Burkel avec Douglas Sirk et Rainer Werner Fassbinder [1979], *L'Anarchie de l'imagination*, op.cit., p.128.

¹⁶ *Les films libèrent la tête*, op. cit., p.21.

UNE CONCEPTION DU MÉLODRAME

« (...) Rock est de quinze ans plus jeune que Jane, et Jane est totalement intégrée à la vie sociale d'une petite ville américaine, Rock est un primitif et Jane a quelque chose à perdre, ses amies, la considération qu'elle doit à son défunt mari, ses enfants. Rock aime au début la nature, Jane, d'abord, n'aime rien du tout parce qu'elle a tout.

Voilà quelques préalables emmerdants pour un grand amour. Elle, lui, et le monde environnant. Mais au fond voilà comment ça se présente. Elle a un brin de fibre maternelle, elle donne l'impression de pouvoir fondre en larmes au bon moment. On peut déjà comprendre que Rock en pince pour elle. Il est le tronc de l'arbre. Il a d'ailleurs tout à fait raison de vouloir la prendre, cette femme. Le monde environnant est méchant. Les femmes sont toutes des bavardes. Il n'y a aucun homme dans le film, à part Rock, les fauteuils ou les verres y sont plus importants. A voir le film, la petite ville américaine est le dernier endroit où je voudrais aller. Puis il arrive ceci : Jane dit à un moment à Rock qu'elle va maintenant le quitter à cause de ces imbéciles d'enfants, etc. Rock ne se défend pas beaucoup, il a la nature, lui ! Et Jane est assise là, le soir de Noël, les enfants vont la quitter et lui ont offert un appareil de télévision. Alors, on craque dans le cinéma. Alors, on comprend quelque chose au monde et à ce qu'il vous fait. Puis plus tard Jane revient vers Rock parce qu'elle a les maux de tête que nous avons tous quand nous baisons trop rarement. Mais maintenant qu'elle est là, ce n'est pas un happy end, bien que tous deux soient ensemble. Qui se complique pareillement la vie ne pourra pas être heureux plus tard.



Le reflet dans la TV (*Tout ce que le ciel permet* – Carlotta).

Il fait des films sur ce genre de chose, Douglas Sirk. Les hommes ne peuvent pas être seuls, et pas non plus ensemble. Ils sont très désespérés, ces films. *Tout ce que le ciel permet* commence par un plan d'ensemble de la petite ville. Dessus, il y a le générique. Ça a l'air triste. Puis la grue descend vers la maison de Jane, alors une amie arrive justement pour rapporter de vieux ustensiles de cuisine. Franchement triste. Un travelling suit les deux femmes, à l'arrière-plan, Rock Hudson, flou, se tient comme un figurant se tiendrait dans un film hollywoodien. Et comme l'amie ne peut pas boire le café avec Jane, Jane boit le café avec le figurant. Là aussi, toujours rien que des gros plans sur Jane Wyman, Rock n'a toujours aucune importance véritable. Quand il en a une, il a aussi ses gros plans. C'est tout à fait simple et beau. Et tout le monde pige. »

(Rainer Werner Fassbinder, « *Tout ce que le ciel permet* », *Les Films libèrent la tête*, 1984, p.15-16).



La TV crevée de *Tous les autres s'appellent Ali*.

Inclus dans un ensemble de six textes que Fassbinder a consacré, en 1971, à l'œuvre de Douglas Sirk, celui-ci concerne le film auquel *Tous les autres s'appellent Ali* rend un hommage appuyé : *Tout ce que le ciel permet*. Fassbinder n'était pas un cinéaste-critique, au sens où le furent par exemple certains aînés de la Nouvelle vague française, et ses textes sur les films des autres sont rares. Leur raison semble toujours directement liée à l'avancée de son propre travail : ainsi, dans *Les Films libèrent la tête*, l'enthousiasme de l'ensemble sur Sirk est inséparable d'un long texte où il porte une violente estocade contre le cinéma de Claude Chabrol, à qui il avait dédié son premier film *L'Amour est plus froid que la mort*.

L'importance de la rencontre avec l'œuvre de Sirk a sans doute déclenché cette double nécessité, palpable dans la vigueur du texte, de repasser par les émotions ressenties à la vision des films pour en dégager simultanément les grandes procédures narratives, visuelles et sonores. Premier point, Fassbinder renverse en quelques lignes la mauvaise conception du mélodrame cinématographique, qui en ferait un sous-genre aux effets faciles et apolitiques. Dans le désespoir des films, « on comprend quelque chose au monde et à ce qu'il vous fait » : l'émotion du spectateur est déclenchée par une prise de conscience qui excède largement une plate identification à la psychologie des personnages. C'est, on l'a vu, le cœur de *Ali*, film qui fait passer l'acuité du constat critique de Fassbinder dans la précision de son travail de cinéaste. Second point, la belle description de la première séquence du film de Sirk, comme la remarque sur « les fauteuils ou les verres » qui y sont « plus importants » que les hommes préfigurent le rôle visuel que Fassbinder va donner dans *Ali* aux décors et aux vêtements, sa manière à lui de faire en sorte que « les films libèrent la tête ».

Portrait(s) d'immigré(s)

Le titre français – directement hérité d'une des premières versions du scénario, *Tous les Turcs s'appellent Ali* – suggère une double interprétation : s'il met l'accent sur le personnage masculin du couple, il invite à dépasser son cas individuel pour faire du Marocain une figure archétypale, celle du travailleur immigré. De fait, on relèvera les éléments qui caractérisent le quotidien d'Ali à Munich. Son existence est celle d'un reclus – il vit avec cinq camarades dans une seule pièce – sans contact véritable avec la population autochtone. Son seul loisir est la fréquentation du bar Asphalt, dont tous les clients sont immigrés comme lui. Sa santé est précaire : un médecin expliquera finalement, devant le corps souffrant d'Ali, que les ulcères s'observent « fréquemment chez les travailleurs étrangers » à cause du « stress qu'ils subissent ».

On notera que les conditions de vie « inhumaines », de l'aveu même d'Emmi, ne sont pas directement filmées par Fassbinder. Une seule séquence, celle du garage, nous montre Ali en bleu de travail, sans insistance particulière sur la pénibilité de son métier. L'essentiel est donc pour le cinéaste de suggérer que xénophobie et racisme sont intolérables. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'intervention d'Ali expliquant que c'est « depuis la catastrophe de Munich » (les Jeux olympiques de 1972 où un commando palestinien a assassiné des athlètes israéliens) que les Arabes « ne sont pas humains en Allemagne ». Telle est donc, en 1974, la situation du *Gastarbeiter*. Le mot composé, employé pour la première fois par Emmi devant les autres femmes de ménage, traduit habituellement le français « immigré » mais signifie littéralement *travailleur invité*, ce qui ne va pas sans ironie quand on sait que l'immigré au cinéma, victime de nombreux préjugés, se voit sans cesse reprocher d'être un parasite. On notera au passage que le premier mari d'Emmi était polonais mais que son statut –



Dernier maquis.

Fremdarbeiter im Krieg : travailleur étranger pendant la guerre – était tout autre. L'intolérance des enfants Kurowski à l'égard d'Ali peut d'ailleurs être interprétée à deux niveaux. L'assimilation a tellement bien fonctionné que les représentants des immigrés de la deuxième génération laissent libre cours à une haine qui, dans les années 30 ou 40, aurait condamné leur propre père. Par ailleurs, leur attitude témoigne d'une discrimination des sociétés européennes occidentales à l'égard des immigrés d'Afrique du Nord ou de Turquie, censés être moins adaptables que les représentants d'autres vagues d'immigration (Europe de l'Est, Italie, Espagne), pourtant eux-mêmes méprisés en leur temps.

Tous les autres...

Le mécanicien berbère hérite ainsi de la représentation de ces nombreux « autres » qui ont figuré les immigrés et leur statut. Plusieurs approches de cette thématique sont possibles. On soulignera notamment qu'une tradition littéraire qui s'étend d'Ovide (*Les Tristes*) à Tahar Ben Jelloun (*La Réclusion solitaire*, 1976), a souvent mis l'accent sur la détresse d'exilés, séparés de leur terre d'origine.

Au cinéma, l'ancêtre d'Ali ne peut être que le Charlot de *L'Emigrant* (1917), étiqueté et parqué sur le pont d'un cargo au large de la statue de la Liberté. A l'autre bout de sa carrière, Chaplin reprendra le thème de l'exil dans *Un Roi à New York* (1957) : en un surprenant raccourci, la figure du vagabond et celle du roi se rejoignent pour dire les difficultés de l'adaptation à un nouveau monde qui n'a de « terre d'accueil » que le nom. D'autres œuvres importantes peuvent donner lieu à analyse, traduisant le désenchantement de l'immigré. Ainsi *Toni* de Jean Renoir (1935), *America, America* d'Elia Kazan (1963), *Pain et chocolat* de Franco Brusati (1974) rendent compte, en s'attachant



au quotidien, des difficultés de l'adaptation. D'autres films plus ouvertement polémiques et politiques pourront être comparés au travail de Fassbinder ; parmi eux le saisissant *Travail au noir* de Jerzy Skolimowski (1982) ou le controversé *Tête de turc* (1986), documentaire dans lequel le cinéaste-journaliste allemand Günter Wallraff se travestit pour vivre la vie d'un ouvrier. Le cinéma britannique, dans sa veine sociale, n'est pas de reste, même si les amours mixtes qu'il évoque concernent le plus souvent des immigrés de la deuxième génération. Il en va ainsi de *Just a Kiss* de Ken Loach (2004) ou de *My Beautiful Laundrette* de Stephen Frears (1985).

Si le cinéma français contemporain présente pour sa part quelques portraits d'immigrés – comme le très beau *Salam* de Souhad El Bouhati, court métrage de 1999 – il faut souligner que le déplacement de la problématique du film sur l'immigration vers le film « de banlieue » rend plus rares encore les œuvres telles que *Dernier Maquis* (2008) où Rabah Ameur-Zaimeche évoque avec brio le rapport du travail à la religion musulmane. Remarquons enfin que le documentaire *Mémoires d'immigrés*, de Yamina Benguigui (1997), est d'autant plus éclairant que la réalisatrice a cherché à mettre l'accent sur les changements de points de vue entre pères, mères et enfants, ce que confirment ses choix d'illustration musicale, de Dahmane El Harachi à Rachid Taha.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Nous reprenons essentiellement ici les textes qui ont servi à l'étude du film. Pour une bibliographie plus complète, on peut se reporter à l'ouvrage de Thomas Elsaesser cité plus bas.

de Rainer Werner Fassbinder

En Allemagne, les œuvres complètes de Fassbinder sont publiées par la maison d'édition Verlag der Autoren, fondée en 1969, société qui a accueilli les auteurs dramatiques allemands les plus importants des années 70 et dont le fonctionnement coopératif a inspiré la Filmverlag der Autoren, société de distribution des films de Fassbinder. En France, ce sont les éditions de L'Arche qui ont entrepris la publication de ses œuvres.

- *La Peur dévore l'âme* [*Angst essen Seele auf*, 1990], trad. Michel Deutsch, L'Arche, 1992

Il s'agit d'une publication posthume du scénario de *Tous les autres s'appellent Ali*. Extrait de la note de présentation : « [Le texte] a été établi à partir du scénario imprimé retrouvé parmi les papiers de l'auteur. Les changements apportés au cours du tournage et du montage ont été intégrés. Le texte, qui correspond donc au film achevé, peut se lire comme un document. Il peut également être mis en scène ou porté sur les ondes radiophoniques. » Le film revient ainsi parfois au théâtre, ce qui ne fut jamais le cas du vivant de Fassbinder.

- *Qu'une tranche de pain / Nul n'est méchant, personne n'est bon / Loup-Garou*, L'Arche, 1997

Recueil de trois pièces. *Qu'une tranche de pain* est considérée comme la première pièce de Fassbinder. Ecrite en 1966 mais mise en scène pour la première fois en 1994, elle se déroule pendant le tournage d'un film sur Auschwitz dont elle expose, à travers quelques situations violentes, les tergiversations morales du réalisateur.

- *Les Films libèrent la tête* [*Film befreien den Kopf*, 1984]. Essais et notes de travail choisis et présentés par Michael Töteberg, L'Arche, 1989
Recueil hétéroclite et passionnant, où les projets

(pour le film *Cocaïne*, jamais réalisé) côtoient des textes hommages à Douglas Sirk ou Hanna Schygulla, une longue mise au point assassine sur Claude Chabrol (à qui était dédié *L'Amour est plus froid que la mort*) et une série de notes finales, dont d'intéressantes listes pour un « Hit Parade du cinéma allemand ».

- *L'Anarchie de l'imagination* [*Die Anarchie der Phantasie*, 1986]. Entretiens et interviews choisis et présentés par Michael Töteberg, L'Arche, 1987
Contient entre autres un entretien consacré à *Tous les autres s'appellent Ali*, « Il faut, à un moment ou à un autre, que les films cessent d'être des films », et un émouvant entretien croisé Sirk-Fassbinder, « Réagir à ce qu'on vit ».

sur Rainer Werner Fassbinder

- *Fassbinder*, Rivages/Cinéma, 1986

Ce recueil se compose d'articles analytiques, d'entretiens et d'une filmographie largement commentée. Il a été l'un des premiers publiés en Allemagne. Traduit en français une douzaine d'années plus tard dans une version mise à jour, il permet d'avoir accès à des textes fondateurs des analyses sur Fassbinder, par des critiques allemands qui furent témoins de son émergence.

- Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne* [1996], éditions du Centre Pompidou, 2005

Recherche volumineuse qui mêle une vaste approche historique, remplaçant l'œuvre de Fassbinder dans les différents débats de l'Allemagne d'après-guerre, et quelques intéressantes thèses plus formelles, dont une analyse de la fonction des regards et une étude précise d'un film clé et souvent oublié de Fassbinder, *Despair*. Une importante filmographie commentée donne un très bon survol de l'œuvre.

- Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1990

L'un des rares ouvrages écrits par un critique français sur Fassbinder, il conjugue l'approche bio-

graphique, dans une première partie, et une série de chapitres thématiques.

- Dominique Bax[dir.], *Rainer Werner Fassbinder / Heinrich Von Kleist*, coll. « Théâtres au cinéma », vol. 12, éd. Magic Cinéma, 2001

- *Rainer Werner Fassbinder*, numéro spécial de la revue *Contrebande*, Panthéon-Sorbonne, 2002

- *Fassbinder l'explosif*, numéro spécial de la revue *Cinémaction*, n°117, 2005

quelques articles

- Olivier Assayas, « L'enfer de Brest », *Cahiers du cinéma* n°340, octobre 1982 [à propos de *Querelle*]

- Nicole Brenez, « L'acteur en citoyen affectif », *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck, 1998 [sur *Prenez garde à la sainte putain*]

- Manny Farber, « Rainer Werner Fassbinder » [1975], in *Espace négatif*, P.O.L., 2004

- Louis Skorecki, « L'amour n'est pas plus fort que l'argent », *Cahiers du cinéma* n°322 [à propos de *Lili Marleen*]

Sélection vidéo

Les éditions Carlotta ont réunis dans quatre coffrets la quasi-intégralité de l'œuvre cinématographique de Fassbinder, dans des versions restaurées, et augmentées de bonus souvent passionnants.

Sur l'édition de *Tous les autres s'appellent Ali*, on trouvera en complément *Le Bouc*.

Deux autres films indispensables pour aborder *Ali* : *Le Marchand des quatre saisons*, et *Le Soldat américain*, tous deux chez Carlotta. En bonus de l'édition du *Soldat américain*, on trouvera le premier court métrage de Fassbinder, *Le Clochard* (1966), où une scène dans un parc avec des tables vides préfigure celle d'*Ali* (cf. Analyse de séquence).

Sites web

<http://www.fassbinderfoundation.de/>

<http://www.rainer-fassbinder.net/>

RÉDACTEUR EN CHEF

Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cyril Béghin est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* et collabore à divers revues et catalogues. Il a rédigé plusieurs livrets pour *Lycéens et apprentis au cinéma*, dont *Kairo* (2006), *Starship Troopers* (2007) et *Pickpocket* (2008). Il est aussi traducteur de *L'Art du film* de David Bordwell (éd. DeBoeck Universités) et a coordonné la traduction d'un volume de textes critiques de Glauber Rocha, *Le Siècle du cinéma* (éd. Yellow Now).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine



CAHIERS
DU
CINÉMA



Ministère
Culture
Communication

CNC