

Armelle Talbot et Guillaume Sibertin-Blanc,
Variations Fassbinder. Images d'Allemagne,
désirs de cinéma, Dijon, les presses du réel, 2024,
158 p.

Ce livre n'est pas une monographie sur le cinéaste, mais un essai qui veut être « une traversée philosophico-cinématographique de l'œuvre filmique de Rainer Werner Fassbinder, des audaces avant-gardistes des années 1968 aux retombées des années de plomb dix ans plus tard ». Ce qui meut le cinéaste, pour les auteurs, c'est « l'affrontement d'un problème précis » : la confrontation à une situation de double colonisation intérieure que connaît l'Allemagne de l'ouest (RFA), celle de

la propagande et du programme nazis et celle dont les habitants font l'objet de la part de l'occupant américain (économiquement et culturellement). La création serait dès lors prise entre l'interdit à l'endroit de l'industrie du cinéma allemande après la Deuxième Guerre mondiale (délégitimée); la difficulté d'un cinéma d'auteur à rencontrer son public; et «l'attraction ambivalente» venant du cinéma hollywoodien qui a envahi les écrans. Les premiers films de Fassbinder ressortissant au cinéma «de genre» – film criminel, mélodrame sirkien – sont vus comme des tentatives de trouver une issue à ce cinéma *impossible*. En empruntant à Deleuze et Guattari les critères de «littérature mineure» (appliquée à Kafka) qui tiennent en quatre «impossibilités» (celles de ne pas écrire, d'écrire en allemand, d'écrire autrement, voire d'écrire tout court), les auteurs voient Fassbinder mettre en jeu des «opérations de minoration» sur les formes majeures du cinéma de genre avec les stratégies citationnelles qu'elles impliquent plutôt que d'embrasser la démarche d'un cinéma minoritaire comme celui que prône le Manifeste d'Oberhausen de 1962 (signé par 26 cinéastes parmi lesquels Alexandre Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz). Les procédés de *minoration* adoptés par Fassbinder peuvent opérer par soustraction, appauvrissement ou par excès, surcharge, prolifération. On peut ainsi passer du minimalisme (*L'amour est plus froid que la mort*, 1969) au baroque (*Querelle*, 1982), au chromatisme agressif (*Lola*, 1981). Le modèle d'analyse choisi aboutit à contourner l'œuvre théâtrale de Fassbinder tant sur scène qu'à la radio et à la télévision et à relativiser l'importance qu'ont eue pour lui les théories de Bertolt Brecht (il filme, en 1971, *Pioniere in Ingolstadt* de Marieluise Fleisser qu'avait monté Brecht en 1929, avec Peter Lorre) comme son expérience de l'*Antiteater* (dont le film de Jean-Marie Straub, *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* [1968] témoigne) où il travaille des pièces classiques (Sophocle, Goldoni, Goethe, Buchner) ou plus modernes (Jarry, Heinrich Mann) sans parler de celles qu'il écrit (*Der Müll, die Stadt und der Tod* que Daniel

Schmid a adapté au cinéma sous le nom *Schatten der Engel* et qui fit scandale à Cannes).