

BRIGITTE MIRA · EL HEDI SALEM · BARBARA VALENTIN in:

Angst essen Seele auf

Tous les autres s'appellent Ali
(All those called Ali)



Ein Film von
Rainer Werner Fassbinder
im Filmverlag

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Tous les autres s'appellent Ali

Allemagne fédérale, 1974, 1 h 33, en couleur

Titre original : *Angst essen Seele auf*

Scénariste et réalisateur : Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder

Avec : Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem,

Barbara Valentin, Irm Hermann, Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder

Production : Tango Film (Munich)



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

« PEUR DÉVORER ÂME »

Fable urbaine acérée et provocatrice, *Tous les autres s'appellent Ali* constitue une entrée privilégiée dans l'univers de Fassbinder. Le film, qui a valu au cinéaste une reconnaissance internationale en 1974, fait encore aujourd'hui entendre une dissonance qui n'a rien perdu de sa virulence. Si l'histoire des amours contrariées de la munichoise Emmi, veuve soixantenaire, et d'Ali, travailleur immigré d'origine marocaine, transgresse les codes habituellement admis au cinéma, ce n'est pas tant la surenchère que représentent l'accumulation et la transgression provisoire des obstacles – disparité des origines, de la culture, de l'âge, de la langue, de la situation familiale – qui fait sens. Importe surtout l'implacable démonstration d'un cinéaste dont la conclusion, amère et désespérée, dépasse de loin le simple appel à la tolérance. Car Emmi et Ali, comme le montre la seconde partie d'un film dont la structure binaire fait une œuvre théorique fascinante, nourrissent les racines d'un mal qui n'est en aucun cas l'exclusivité de l'autre. Nul n'échappe en effet à l'universalité pessimiste du titre originel du film. « Peur dévorer âme » explique l'immigré dans sa langue approximative. L'explication vaut tout autant pour une société en décomposition, marquée par les stigmates du nazisme, que pour l'ulcère qui finira par le ronger.

FASSBINDER, HYPERCINÉASTE

Il voulait avoir réalisé trente films avant d'atteindre trente ans. Pari tenu : Rainer Werner Fassbinder (né en 1945) fut le plus prolifique et le plus passionnant cinéaste allemand de la première génération d'après-guerre, son frénétique appétit de tournage et son aspiration universaliste à broser le tableau de la société de son temps ne trouvant guère d'autre modèle que l'œuvre littéraire de Balzac en France. *Tous les autres s'appellent Ali*, sélectionné à Cannes en 1974, est caractéristique de la méthode Fassbinder : omniprésence du cinéaste, à la fois scénariste, décorateur, compositeur, comédien et metteur en scène ; tournage rapide en un mois malgré de nombreuses prises. Le film marque cependant une évolution dans une production jusqu'alors marquée par le modèle scénique alternatif de l'*Antiteater*, utopie révolutionnaire qui a jeté les bases esthétique et politique de son œuvre (*L'Amour est plus froid que la mort*, 1969) et lui a attaché durablement un cercle d'amis, acteurs et techniciens. Le travail distancié sur les différents genres se double désormais d'une perspective historique affichée qui culminera avec sa « trilogie allemande » – *Le Mariage de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) et *Le Secret de Veronika Voss* (1982) – et avec la série télévisée *Berlin Alexanderplatz* (1980). Fassbinder meurt en 1982, à 37 ans, au moment où, après 43 films, il songe à travailler aux États-Unis.

AU COMMENCEMENT : L'ÉPIGRAPHE

Sur fond de musique arabe, le plan fixe et nocturne du bas-côté d'une route révèle une flaque d'eau où se reflète l'éclairage urbain. Se surimpose alors, en capitales vert fluo, l'épigraphe du film. « Le bonheur n'est pas toujours gai » traduit, comme le titre allemand qui va suivre (« Peur dévorer âme »), un goût de l'aphorisme et du proverbe typiquement fassbinderien. S'y adjoignent un sens du paradoxe – le décor proposé est peu favorable à l'évocation du bonheur – et un pessimisme qui donnent le ton de l'œuvre. Les interprétations sont multiples. Dénonciation de trompeuses apparences ? Commentaire de la seconde partie du film ? La formule révèle quoi qu'il en soit une double filiation. « Le bonheur n'est pas gai » est une citation de *Vivre sa vie* que Jean-Luc Godard, en 1962, a lui-même empruntée au cinéaste Max Ophüls... qui dix ans auparavant adaptait Maupassant avec *Le Plaisir*.





JEUX DE CORPS

Les corps sont vieilliss, alourdis, fatigués ou entravés. Les vêtements sont étri- qués, bariolés ou démodés... Loin d'incarner une séduction qui reposerait sur le glamour hollywoodien, la plupart des personnages paraissent le plus souvent très ordinaires, lorsqu'ils ne sont pas marqués par un physique ingrat. Laideur et kitsch suggèrent ainsi une caricature sociale, nettement per- ceptible dans les portraits des opposants. Voisins, collègues, enfants ou com- merçants apparaissent ainsi, selon un modèle théâtral, comme des person- nages surtypés, dont le conformisme et la bassesse peuvent être immédiate- ment identifiés.

Ce principe ne se limite pas aux personnages secondaires. Emmi, jouée par Brigitte Mira, ex-interprète de comédies musicales, est marquée par l'âge et l'hébé- tude. Barbara Valentin, habituellement actrice érotique de seconde zone, est une patronne de bar dont le mutisme, le maquillage, les choix vestimen- taires et la lourdeur des traits suggèrent tout autant la fatigue désabusée de la prostitution que le réconfort maternel. Si le corps d'Ali (interprété par El Hedi Ben Salem, ancien compagnon du cinéaste) apparaît jeune et désirable, il n'en est pas moins l'objet d'une convoitise malsaine. On apprendra plus tard que la maladie l'a rongé de l'intérieur. Il faut enfin souligner que chaque corps est entravé par la mise en scène, qu'il soit offert en pâture au voyeurisme, bridé par les surcadrages ou confondu dans le décor.



MÉLODRAMES

Tous les autres s'appellent Ali est une variation sur le genre très codifié du mélodrame cinématographique, tel qu'Hollywood l'a illustré avec les œuvres de John Stahl dans les années trente et celles de Douglas Sirk dans les années cinquante. Le mélo joue délibérément sur les sentiments d'un public qui se laisse émouvoir par le spectacle de situations stéréotypées comme les amours impossibles, la maladie, l'addiction, les crises familiales ou la disparition d'êtres chers, annonçant ainsi l'intrigue des séries et *soap operas* télévisés des années quatre-vingts. C'est *Tout ce que le ciel permet* de Sirk (1955), où une femme mûre tombe amoureuse de son jardinier au grand dam de la société bien-pensante, qui constitue la matrice avouée du film de Fassbinder. Ce der- nier, tout en revendiquant son intérêt pour l'intrigue sentimentale, propose une lecture radicale et politique des films de son modèle – lui-même d'origine allemande –, affirmant que « l'amour est le meilleur, le plus insidieux et le plus efficace instrument de l'oppression sociale ». D'autres titres, tel *Mirage de la vie* (1959), confirment ce jugement et soulignent l'ambiguïté d'un genre qui, reposant sur le cliché, se prête autant à l'engouement populaire qu'à l'ana- lyse distanciée. L'héritage du genre fructifie aujourd'hui chez des cinéastes aussi divers que Pedro Almodovar, Todd Haynes et François Ozon, auteur du « mix » *Quand la peur dévore l'âme*, court métrage montrant en parallèle Ali et le film-source de Sirk.



Tout ce que le ciel permet – Carlotta.

JEU D'IMAGES : EN PERSPECTIVE



Les cadrages de Fassbinder témoignent d'une utilisation remarquable de la profondeur de champ qui autorise les effets de montage à l'intérieur même du plan. Les conséquences de ces emboîtements sont multiples, de la théâtralisation de l'action à l'isolement des personnages placés dans des cadres qui semblent les emprisonner. L'effet de distanciation ainsi obtenu est accentué par la présence de personnages à l'avant-plan dont le regard se trouve mis en scène. Tendrant un miroir au spectateur, le cinéaste dénonce le voyeurisme tout en représentant le point de vue de la société sur une relation qu'elle condamne.

ANALYSE DE SÉQUENCE



1



2



3



4



5a



5b



6



7



8a



8b



9



10



11



12a



12b

Le désert jaune et vert où Emmi et Ali se retrouvent seuls à la fin de la première partie est impressionnant : il exprime la solitude du couple, la méfiance de tous à son égard et la froideur d'un monde dont la description n'est guère plus réaliste que l'accomplissement de la prophétie annoncée : « Quand nous reviendrons, alors tout aura changé ».