

Dvd
Classik

I saw a film today, ch boy

Make Your Donation Today

Help Rebuild Lives & Communities in Hurricane Affected States.

Public Service Ads by Google

Advertise on this site

Tests Dvd | News | Livres | Dossiers cinéma | Sélection TV

Forums | Le site



Lili Marleen

un film de
Rainer Werner
Fassbinder

L'histoire



Le film est adapté librement de la vie de la chanteuse Lale Andersen, interprète de la chanson Lili Marleen (qui eut un grand succès pendant la Seconde Guerre Mondiale, aussi bien auprès des soldats allemands que des soldats alliés sur le front). En 1938, Willie (Schygulla), une jeune chanteuse allemande sans succès, est amoureuse de Robert (Giannini), musicien suisse qui aide son père (Ferrer), chef d'une

organisation de résistants fabriquant de faux passeports pour les juifs persécutés. Le père de Robert désapprouve cet amour. La guerre sépare Willie et Robert : Willie fait une fulgurante carrière lorsque la radio allemande diffuse un bide musical qu'elle avait enregistré avant-guerre, Lili Marleen; Robert continue ses missions mais est capturé. Willie continue d'aimer Robert et choisit d'aider la Résistance, tout en assumant son rôle d'icône du Reich...

Lili Marleen

Réalisé par Rainer Werner Fassbinder
Avec Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl-Heinz von Hassel, Hark Böhm, Udo Kier, Erik Schumann, Gottfried John et Rainer Werner Fassbinder

Scénario : Manfred Purzer, Rainer Werner Fassbinder et Joshua Sinclair, d'après l'autobiographie de Lale Andersen *Der Himmel hat viele Farben* (Le ciel est rempli de couleurs)

Photographie : Xaver Schwarzenberger
Musique : Peer Raben, Norbert Schultze et Hans Leipp pour la chanson Lili Marleen
Allemagne/Italie - 120 mn - 1980

Analyse du film

Téléchargez la chronique 

Superproduction tournée en anglais, "biopic" de la chanteuse de cabaret Lale Andersen, sujet imposé à son réalisateur, **Lili Marleen** est un film atypique de Rainer Werner Fassbinder. Mal aimé par son auteur d'ailleurs, peut-être parce que Fassbinder la midinette s'est rendu compte après coup qu'il livrait son mélodrame le plus ironique, le plus vicieux. Celui dont toute la filmographie accuse l'Allemagne d'après-guerre de pacte faustien – la croissance contre l'oubli du nazisme – aurait été pris la main dans le sac. L'auteur radical se compromettrait, d'après la critique d'époque : avec Luggi Waldleitner (producteur très commercial à l'origine du projet), avec Hanna Schygulla – avec qui il déclarait ne plus



vouloir travailler - et avec le succès, **Lili Marleen** pouvant être pris pour une exploitation cynique du succès du Mariage de Maria Braun (1).

"Mais tout me paraît étranger, aurais-je donc beaucoup changé?" (2)

Cependant, le sujet ne pouvait qu'intéresser Fassbinder : le nazisme est tour à tour une persistance rétinienne, un cadavre sous le tapis, une ombre sur le cœur dans son œuvre. On le voit jeune avant-guerre (**Despair**), agonisant (**Le Mariage de Maria Braun**), mort-vivant (**Le secret de Veronika Voss**). Avec **Lili Marleen**, Fassbinder précisait sa généalogie allemande en s'attaquant au nazisme à son apogée, en pleine gloire lumineuse blafarde. Mais alors, que montrer et comment le montrer pour un réalisateur ayant là l'occasion de faire son Von Sternberg? Un auteur persuadé que le cinéma, "c'est la mensonge vingt-cinq fois par seconde". On va y revenir.

Un reproche fait à la sortie de **Lili Marleen** (1980) était qu'il était à la traîne d'un contingent de films jouant sur une nostalgie jugée dangereuse de la guerre, la réappropriation par la troisième génération de sa mémoire : **Les damnés**, **Le conformiste**, **Cabaret** ou **Portier de nuit** (entre autres), autant de miroirs plus ou moins polis du passé comme du présent. Près d'une décennie auparavant, le nazisme devenait toile de fond pour opéra familial dégénéré (**Les damnés**), revendication pailletée d'une sexualité alternative (**Cabaret**) et conte de faits sadomaso (**Portier de nuit**). Cette vague "nazis dans le rétro" a une portée ambiguë. Problème : l'ambiguïté ne devrait pas être de mise face aux horreurs de la guerre et de la Shoah. On devrait savoir qui sont les bons et les méchants. On devrait avoir une position claire. La question de la représentation de cette période oscille entre deux pôles : soit on ne montre rien pour préserver la dignité des victimes (la position d'un Primo Levi), soit il faut montrer. Comme un rappel nécessaire, en vertu d'un devoir de mémoire, devoir qui se heurte au mur de la fiction. Comment et que représenter sans se laisser aller à une fascination morbide (la quincaillerie nazie, le noir, le cuir), rendre compte d'une spirale collective alors que le cinéma se concentre nécessairement sur des individualités?



Les films cités étaient nécessairement critiqués parce qu'ils manquaient quelque chose de l'Histoire. Forcément, ce sont des films. La dénonciation baroque de la collusion capitalisme et nazisme par Visconti, le vitalisme du spectacle contre le puritanisme nazi chez Fosse ou l'érotisation du pouvoir chez Liliana Cavani, soit. Ces films ne pouvaient tout englober – le front, l'arrière, les camps, le pouvoir, la société – à moins de se poser en documentaires didactiques. Autre problème de la fiction : son caractère par essence mélodramatique et sentimental au sens basique, jouant sur l'identification du spectateur, simplificateur. L'Histoire et ses personnes deviennent histoire de personnages. Ainsi fut critiquée la série américaine Holocauste (1976), grand succès télévisé mondial racontant l'histoire de deux familles – les Weiss et les Dorff – prises dans la tourmente de la montée du nazisme et de la guerre, et dont la diffusion en Allemagne eut une résonance particulière (3).

Car ce qui unit les films de la vague "nazie rétro" cités plus haut est qu'aucun d'eux n'est allemand. Ainsi, dans le cadre de la production italienne, le critique Thomas Elsaesser conclut que les œuvres fantasmées, ritualisées de Visconti, Cavani ou Pasolini (**Salo**, sur le fascisme italien) sont les symptômes d'une crise du réalisme. Cauchemar, échappée. Happée par la fiction, cette obsession du fascisme doit se lire autant comme une crainte de sa résurgence (les "années de plomb" italiennes, la violence d'état dans l'Allemagne post-1968) que le signe d'une nostalgie nécessairement faussée de la période. C'est la thèse de Jean Baudrillard, qui estime que le "nazi rétro" idéalise une époque où tout était vraiment question de vie et de mort : la révolution soixante-huitarde ayant fait long feu, les années 70 se raccrochent à la mémoire, au bruit et à la fureur. En écrivant en 1971 sur **Le temps d'aimer et le temps de mourir** de Douglas Sirk, Fassbinder souscrivait un peu à l'époque à cette nostalgie – avant de se raviser : "Un film de guerre, il faudrait qu'il se présente autrement. C'est la situation qu'on compte. La guerre comme situation et terrain favorable à un sentiment. Les mêmes types, s'ils se rencontraient en 1971, ça donnerait un sourire et un comment ça va, voyez-moi ça, et point final. En 1945, cela peut tourner au grand amour. Et c'est juste. L'amour, il n'a ici aucun problème. Les problèmes se présentent à l'extérieur." ("Mirage de la vie : sur les films de Douglas Sirk", dans Les films libèrent la tête, 1989)

"Nos corps enlacés ne faisaient qu'une ombre..."

La production de films "nazis rétros" parlerait donc pour la psyché d'un pays. Si **Lili Marleen** est à la bourre, c'est parce que les fictions allemandes sur le nazisme n'apparaissent que vers la fin des années 70. Représentation jusqu'alors problématique en Allemagne fédérale, alors que le sujet du 3ème Reich comme débat de société y resurgit vers 1975 : exigence de la nouvelle génération de confronter leurs parents à leurs responsabilités (la position de Fassbinder, violemment exposée dans son sketch pour le film **L'Allemagne en automne**) contre droit d'inventaire revendiqué de certain(s) allemand(e)s ayant vécu l'hitlérisme à trier les réels bons souvenirs de jeunesse de l'ivraie nazie. Le monumental (7 heures) **Hitler, un film d'Allemagne** de Hans-Jürgen Syberberg sera seulement mis en chantier en 1977. Cette parole libérée permettra des films traitant le sujet en amont (**Le Tambour** de Schlöndorff) comme en aval (**Les sœurs** de Margarethe Von Trotta – où les héroïnes assistent à une projection de **Nuit et brouillard**).



Fassbinder réalise ainsi **Lili Marleen** alors que la vague "rétro" reflue. D'autres films seront bien sûr réalisés sur la Seconde Guerre Mondiale et la Shoah (et d'autres débats sur leur représentation resurgiront) mais RWF boucle pratiquement un cycle. A la surface, **Lili Marleen** évoque un remake plus argenté de **Maria Braun** (11 millions de marks de budget, soit dix fois celui de **Maria Braun**). En dessous, le défi de Fassbinder - en montrant des rassemblements nazis et plus généralement, la société nazie d'un spectacle - est celui de la mise en abyme. Car le malaise de la représentation du nazisme tient à ce que le régime d'Hitler fût obsédé par sa propre mise en scène. Spectaculaire, "cinégénique", théâtrale sans distanciation. Draperies, projecteurs, décors, foules, érotisation. Comme au cinéma. Comme toujours, comme alors quand un David Bowie poudré et blanchi pouvait décrocher en 1977 qu'Hitler était la première Rock star de l'histoire. D'autant que la nostalgie sécrétée par la chanson **Lili Marleen** pourrait être aussi celle des

quelques nostalgiques (d'alors) du Reich, ou plutôt de sa "douceur de vivre".



Lili Marleen est un film Fassbinderien diable. Le souvenir de **Maria Braun** demeure au programme, citations littérales (la scène d'amour fragmentant les corps de Willie Robert évoque celle entre Maria Braun et Ilse Lohmann dans **Lola** et le pastiche scintillant du mélodrame distancié et Schygulla – | Dietrich que jamais – en femme qui en vante les Hors de ses obsessions, il n'y a rien puis les scènes de guerre aperçues dans le film sont tirées du **Croix de fer** de Peckinpah budget du film – costumes, figurants, décors ne pèsent jamais sur la mise en scène caractéristique de son auteur : les familiers

RWF seront d'abord surpris de ne pas trouver de papier peint marronasse mais seront vite en terrain familier de miroirs et scènes carcérales. Fassbinder ébauche aussi des effets qu'on retrouvera dans la trilogie BRD : les lumières bleues et roses de tapis atomique de **Lola** et le pastiche scintillant paroxystique des films de la UFA dans **Veronika Voss**. Production pour l'international oblige, Fassbinder intègre à sa famille d'acteurs (Böhm, Kier, Jutta Ullrich ou Baer et d'autres jusque dans les plus petits rôles) des corps étrangers comme Giancarlo Giannini – pour un rôle initialement envisagé pour certain Richard Gere - et Mel Ferrer. On ignore si Fassbinder a vu la prestation de Ferrer en nazi en shorts dans un épisode de la série télévisée *The Adventures of Wonder Woman* trois ans avant.

"Nous échangeons ingénument, joue contre joue bien des serments..."

Mais l'intransigeance de Fassbinder, son absence d'angélisme souvent paradoxal – lui qui considère qu'un auteur doit aimer un peu ses personnages – : là : dans une perspective révisant héroïsme et lyrisme, et déjouant le sentimentalisme d'un *Holocauste* par exemple. Si Willie est encore victime d'une manipulation masculine comme Maria Braun, elle est cependant beaucoup plus opaque que sa petite soeur, trouble blonde ("sur-blonde" même) doit peut-être moins sympathique car se laissant porter par l'Histoire et ses émotions. Lorsque Robert lui demande de quel côté elle est, Willie a cette réponse bancale : *"[Je suis] De ton côté. Aussi longtemps que je vivrai, je serai toujours de ton côté. Mais quand on veut survivre, on ne peut pas toujours choisir de vivre comme on veut"*.

Star académique, elle ne voit donc rien sinon le blanc sur blanc de son appartement, ne veut rien voir sinon son amour, forcément grand car inassouvi. *"Ce n'est qu'une chanson"*, répète-t-elle. Elle ne voit rien ou ne veut rien voir, finalement comme beaucoup de monde. Comme écrit plus haut, on devrait avoir une position claire face à cette période, vouloir n'excuser personne. Mais l'ambiguïté – sinon la complexité – caractérise nécessairement cette époque et donc le film, de manière certes moins gênante que chez Liliana Cavani par exemple. L'omniscience – il est facile d'avoir raison après coup – qui est la nôtre est aisée. **Lili Marleen** s'inscrit dans la généalogie très Fassbinderienne-freudienne d'un grand crime allemand primordial à l'origine d'une société. "Je t'aime" et tabou dans un même film. Rien n'est clair, dit RWF quand il filme Mel Ferrer et Schygulla soudain flous et dédoublés à travers une porte vitrée.



La distance que pose Fassbinder avec ses personnages fait qu'il ne les excuse pas. Le grand amour qui pourrait nous rendre Willie attachante est constamment saboté de l'intérieur par RWF : Robert, si soumis à sa famille, en vaut-il la peine? La position d'équilibriste précaire de Willie est encore rendue plus bancale par certaines ellipses du récit (4). On ne saisit d'elle qu'une surface séduisante sur laquelle tout glisse, un masque sans rien dessous sans même le côté pathétique d'une *Veronika Voss*, film qui pourrait être une suite de *Lili Marleen*. Vient un moment où l'on se fout un peu – heureusement sur la fin, que Fassbinder précipite – du sort de Willie. Le final abrupt laisse un goût amer pour tous, personnages et spectateurs compris – et même pour son auteur. A un point que certains critiques ont pu considérer **Lili Marleen** comme un film ni profasciste, ni anti-fasciste. Où n'aurait pas la consolation illusoire de voir des héros faits d'un bloc. C'est là que l'Histoire entre en scène.

Il y a dans **Lili Marleen** un programme de démantèlement de la nostalgie "rétro" : il s'étend aux "héros", aux Résistants habillés comme des gangsters, famille juive de Robert, dépeinte comme des affairistes antipathiques rejetant Willie – en même temps, ce rejet est une convention mélodramatique. Mais Robert semble être un résistant plus contraint que sincère. La chanson *Lili Marleen* est une jolie ritournelle, une vieille lanterne dans la nuit de milliers de soldats allemands sur le front, mais que Fassbinder détourne ensuite pour en faire un véritable instrument de torture, ainsi qu'une anticipation du bourrage médiatique de crâne contemporain par l'entertainment. Symptomatiquement, lorsque Willie pousse la charmante chansonnette, Fassbinder lui oppose toujours un contrepoint : une bagarre, une mauvaise nouvelle, le son d'un canon ou la suspension momentanée du conflit. Cet air n'est jamais satisfaisant : c'est un tube dissolvant Willie en la *Lili Marleen* de la chanson comme Frankenstein et sa créature devenant un dans l'imagination populaire, un symbole de l'amour contrarié entre Robert et elle, un opium populaire administré par le Reich, une chanson défaitiste comme vitrine d'un régime belliqueux et écouillé utilisée par l'ennemi. Retournerement, dessèchement du mélo et ironie lorsque Fassbinder contourne habilement la rencontre de Willie avec Hitler dans une vague de lumière blanche, jetée comme une ellipse : Willie est arrivée au faite de sa gloire, mais vous ne verrez personne singer un petit tyran moustachu. Parce que montrer Hitler n'intéresse pas vraiment Fassbinder : son absence-présence (il n'est qu'un portrait, une voix dans le film, comme Goebbels) est ce qui est plus inquiétant.



Cette ironie – accentuée par la musique de Peer Raben -, cette ambiguïté ont été mal perçues à l'époque par la critique, attendant un film édifiant de la

d'un allemand. Lili Marleen fut jugé mineur, un brin irresponsable. Si la critique acceptait que Fassbinder mette en parallèle le destin d'une femme avec celui de la RFA dans Le mariage de Maria Braun – le trivial et l'historique -, certains lui refusaient là de faire d'une chanson une caisse de résonance de la guerre. Elsaesser relève nombre de détails ironiques dans la structure du film, certains un peu énormes, mais allant dans le sens d'une décomposition du mélodrame. Où l'arbitraire, le chaos l'emporteraient sur le destin : le père absurdemment antipathique de Robert (et source de malaise parce qu'il est juif), le narcissisme du fascisme transparaissant dans une scène anti-glamour où Willie embrasse son reflet, son ascension plus qu'hasardeuse, le sort de son pianiste ou sa joie déplacée – pour nous - lorsqu'elle apprend que six millions d'auditeurs écoutent Lili Marleen chaque nuit. La symétrie effrayante dessinée avec le nombre de juifs morts dans les camps de concentration induit pour Elsaesser une critique féroce des médias par Fassbinder, dont les films à la même époque (**L'Année des treize lunes**, **La Troisième Génération** et **Le Mariage de Maria Braun**) font usage de bombardements médiatiques – radiophoniques, comme ici – qui créent la confusion. Le star-system nazi que RWF dépeint – Willie et sa chanson deviennent des biens qui circulent, manipulables, jetables à merci - n'a pas vraiment vieilli. Il ne s'agit pas ici de marteler le caractère fascinant d'Hollywood mais de rappeler ce que fascisme et capitalisme ont pu s'échanger sous le manteau, ne serait-ce que par l'existence de ces films "nazis rétros" (5).



Fassbinder était attendu au tournant quant à la représentation du nazisme : allait-il s'y laisser prendre, d'autant qu'il expose comme intention dans une interview de montrer "ce qui la [Willie] fascinait dans le 3ème Reich : les symboles, le succès, la gloire"? Le sujet impliquait inévitablement pour lui d'aller sur le terrain de **Cabaret**, du spectacle tout autant américain qu'allemand (Dietrich, Von Sternberg, les films de la UFA). Les rassemblements de type Nuremberg où Willie chante sont désincarnés selon nous au maximum par Fassbinder. Il saupoudre de kitsch ces passages obligés (dont une fête de SS entre décadence style **Les Damnés** – que RWF admirait – et provincialisme bavarois), où les lumières ne réchauffent point et tout ce qui brille endort. Une lumière bleue masculine incongrue l'inonde ainsi à son premier grand spectacle. Pour sa dernière scène, l'éclat devient morbide, détestable. Gros plan sur le visage fantomatique et vide de Willie alors que la radio annonce la capitulation de l'Allemagne nazie : on s'attend une minute après à ce que ses traits craquent et s'effrite comme le portrait de Dorian Gray.

Lili Marleen rafla donc sa mise à sa sortie. Sous une forme apparemment commerciale, Fassbinder livre en contrebande un "biopic" piquant, un mélo piégé – au risque d'énervier - où il est à peu près impossible de s'identifier à un personnage. Parce qu'on ne le désire pas. Le Sehnsucht – en allemand, la nostalgie, l'amour de ce qui n'est pas là – pour les années de guerre est impossible. Fassbinder le sabote et le retravaillera de manière encore plus mortifère dans **Le Secret de Veronika Voss**. En travaillant l'ambiguïté, en troussant un film tordu mais dans le bon sens, Fassbinder en arrivait paradoxalement à une position claire : offrir un film qui ne soit pas un objet gentil. Avec un jeu de reflets du nazisme - pour reprendre le titre du livre de l'historien Saul Friedlander analysant le "rétro nazi" – où le spectateur se verrait, se verrait en train d'être séduit par la mise en scène totalitaire. Dans l'espoir de casser le miroir.

(1) Luggi Waldleitner, ancien caméraman assistant de Leni Riefensthal et un des premiers producteurs de la RFA, a produit nombre de films divers et variés comme **La horse** (avec Gabin), **Cannabis** (avec Gainsbourg et Birkin) et pas mal d'exploitation tel que **Les lèvres rouges** (avec Delphine Seyrig en vampire). Le scénariste Manfred Purzer avait tiré un scénario de l'autobiographie de Lale Andersen, qu'il soumit à Waldleitner en espérant le réaliser. Waldleitner espérait Hanna Schygulla pour le rôle principal, fraîchement auréolé du succès de **Maria Braun**. Schygulla accepta à la seule condition que Fassbinder mette en scène le projet. Voilà comment se boucla un film forçant tout le monde à cohabiter tant bien que mal : Fassbinder profitant d'un budget confortable mais associé à un Waldleitner tenu comme un producteur du cinoche de papa, à Schygulla qui l'ennuyait et Purzer, aux opinions politiques diamétralement opposées à celles de RWF.

(2) Extrait des paroles traduites de la chanson Lili Marleen, comme pour les autres intertitres de ce texte.

(3) Holocauste (réalisé par Marvin Chomsky) fut suivi par 15 millions de spectateurs allemands lors de sa diffusion en 1979 en Allemagne, et passe pour avoir davantage instruit le public allemand sur les crimes nazis que n'importe quel médium national, scolaire ou culturel. La plupart des informations sur la vague "nazie rétro" exposée ici sont repris de l'article très dense de Thomas Elsaesser, "Fassbinder, reflets du fascisme et du cinéma européen" dans R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, éditions du Centre Pompidou, 2005.

(4) A l'image de son modèle Lale Andersen qui essaiera de justifier un mélange de naïveté, de résistance passive et de fascination pour les paillettes nazies dans son autobiographie, selon Elsaesser ("...wie einst? Lili Marleen", dans R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne, éditions du Centre Pompidou, 2005)

(5) Ironie relevée par Bodil Marie Thomsen puisque la silhouette scintillante, sans aspérités de Willie pourrait évoquer la statuette d'un Oscar (Thomsen, "The spy and the cabaret singer" dans P.O.V. - http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_02/section_1/artc1A.html)



Le Dvd

Une édition minimaliste vendue avec le journal Le Monde (ensuite disponible à la boutique du journal), dont le seul bonus "papier" est la critique d'époque de Colette Godard du Monde, reproduite dans le supplément télévision. Des questions de droit font que **Lili Marleen** n'est pas tombée dans la hotte de Carlotta mais d'Opening.

Image : Copie pimpante et sans défaut, qui n'a pas à rougir face au travail de Carlotta et de la fondation Fassbinder sur les autres dvds. Les lumières brillent froidement, les plans sous éclairage de tapin nucléaire éclatent : les efforts de sabotage de toute nostalgie mélo par Fassbinder sont bien respectés.

Son : Pistes mono française et allemande sous-titrée (le film fut tourné en anglais, puis post-synchronisé en allemand) claires et restituant bien dialogues et la musique quasi-parodique de Peer Raben. La version française d'époque est de très bonne qualité, et est à notre connaissance – sauf

omission - le seul doublage français d'un film de Fassbinder : il est amusant d'entendre des pointures du doublage comme Jean-Claude Michel (Connery, Eastwood) ou Jacques Thébault (Robert Conrad, Bill Cosby) entre autres s'attaquer avec professionnalisme à l'Allemand underground.

Opening
120 mn
Zone 2
Menu musical et animé
Chapitrage animé

Format cinéma : 1.66 : 1
Format vidéo : 16/9 compatible 4/3
Langues : allemand mono d'origine,
français mono
Sous titres : français



Bonus

Aucun.

En savoir plus

Thomas Elsaesser, *R.W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*
(éditions du Centre Pompidou, 2005)
Saul Friedlander, *Reflets du nazisme* (Le Seuil, 1982)
La fiche Imdb du film

Les autres films de **Rainer Werner Fassbinder**
chroniqués par Classik
L'Amour est Plus Froid que la Mort
Le Droit du Plus Fort
Les Larmes Amères de Petra Von Kant

Lola, une Femme Allemande
Maman Küsters s'en Va au Ciel
Le Mariage de Maria Braun
Prenez Garde à la Sainte Putain
Le Rôti de Satan
Roulette Chinoise
Le Secret de Veronika Voss
Le Soldat Américain
Tous les Autres s'Appellent Ali
La Troisième Génération

[Réagir](#) à cette chronique sur notre forum de discussion

Une chronique de **John Constantine**