Document généré le 5 juin 2025 14:31

Études littéraires

Un kitsch très rationnel : introduction à la méthode de H.-J. Syberberg

Jean-Claude Lyant

Volume 18, numéro 1, printemps–été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500676ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500676ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lyant, J.-C. (1985). Un kitsch très rationnel : introduction à la méthode de H.-J. Syberberg. *Études littéraires*, *18*(1), 53–77. https://doi.org/10.7202/500676ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 18 — Nº 1, PRINTEMPS-ÉTÉ 1985, pp. 53-77

UN KITSCH TRÈS RATIONNEL : INTRODUCTION À LA MÉTHODE DE H.-J. SYBERBERG

jean-claude lyant

Sans aller jusqu'à dire que le *kitsch* est une « spécialité » des pays de langue allemande, force est de reconnaître qu'une grande part de l'intérêt qu'on lui porte aujourd'hui vient des recherches effectuées en Allemagne et en Autriche. Et de l'abondance des produits kitsch issus de ces territoires : des exubérances baroques aux effloraisons du *Jugendstil* vers le tournant du siècle, des avatars de l'expressionnisme (cinématographique ou autre) à certains aspects du nazisme [1], sans oublier la « puberté de la République »[2] dans les années cinquante, la culture y serait-elle menacée par ce qu'on pourrait appeler la « tentation » du kitsch ? Comme pour mieux exorciser le danger, la grande majorité de ceux qui, en art et en littérature, ont tenté de donner du kitsch une définition cohérente, le considèrent d'un point de vue purement négatif : le kitsch est un repoussoir. D'après son étymologie supposée [3], il apparaît comme une perversion de l'art, une dévalorisation du Beau, se manifestant par la gratuité de l'ornement, le superfétatoire, l'accessoire surajouté ; c'est un sous-produit plus ou moins avarié des articles de la consommation de masse (il est *accessible*, dans tous les sens du terme), l'apanage d'une petite-bourgeoisie (montante) de Béotiens, qui, à l'« ère de la reproductibilité technique » de l'œuvre d'art — pour reprendre un titre fort célèbre de Walter Benjamin [4] —, voudrait participer sans frais, c'est-à-dire sans accepter le risque de les vivre vraiment, aux « grandes » émotions (nobles)

de l'Art reconnu ou qui aspire à se faire reconnaître. Ainsi défini, le kitsch entre dans le domaine du « pseudo », du toc, de l'imitation, du flou *artistique* :

> **Et comme tout être aime son symbole, l'Allemand aime les nuées et tout ce qui est flou, mouvant, crépusculaire, humide et voilé ; tout ce qui est incertain, inachevé, fugitif, évanescent ou en devenir lui paraît profond, où qu'il le trouve. L'Allemand n'est pas, il *devient*, il « évolue ». C'est pourquoi « l'évolution » est la trouvaille, la prouesse des Allemands, dans le vaste domaine des formules philosophiques, une idée maîtresse qui, associée à la bière allemande et à la musique allemande, travaille à germaniser l'Europe.** [...] **Si l'on veut une démonstration *ad oculos* de ce qu'est l'« âme allemande », il suffira de jeter les yeux sur le goût allemand, les arts allemands, les mœurs allemandes. Quelle rustique indifférence au « bon goût » ! On y trouve côte à côte du plus noble et du plus vil. Quel désordre et quelle richesse dans toute l'économie de cette âme !** [5]

Cette citation connue ne s'applique évidemment pas directement au kitsch, mais elle donne une idée assez précise des critiques qui, dans le sillage de Nietzsche et même se réclamant nommément de lui, marqueront la position des intellectuels allemands et autrichiens vis-à-vis du phénomène. Ce que nous pouvons noter dès à présent, c'est la permanence du « problème kitsch » dans le domaine allemand. Nous savons que le kitsch, sous sa forme moderne, naît au cours des *Gründerjahre* de la seconde révolution industrielle qui, en Allemagne, est plus radicale et plus profonde que partout ailleurs en Europe. Face à cet envahissement de la technique apparaissent au moins deux réactions opposées : d'une part le *Jugendstil*, pour qui la réalité industrielle est laide par définition et qu'il s'ingéniera à recouvrir d'éléments « naturels » (fleurs, guirlandes, feuillages, etc.) pour faire oublier sa brutalité, entendons l'indécence du matériau brut ; à cet égard, le kitsch réagit par une invasion des formes, la fuite vers les paradis (esthétiques) de l'artifice. D'autre part le fonctionnalisme (l'anti-kitsch en quelque sorte) qui, contrairement au conservatisme foncier du *Jugendstil*, applaudit aux nouvelles prouesses de la Science : ainsi, au début de *L'homme sans qualités*, Robert Musil décrit son personnage principal, Ulrich, comme fasciné par la beauté (fonctionnelle !) des rouages d'une machine à vapeur ; ce qu'il admire, c'est la technique nue, dépouillée de tout artifice, belle parce que pure, qui s'affiche en tant que telle, et c'est en ce sens que la machine à vapeur est une œuvre d'art [6].

Ces deux attitudes semblent irréductiblement contraires : par son besoin de sécurité et son aspiration au confort (dans l'environnement rassurant des objets de la vie quotidienne qui répond à une quiétude psychique, réelle ou supposée), le kitsch enjolive et minimise, gomme les conflits ; il renvoie aux intérieurs douillets, à la *Gemütlichkeit*, au grillon du foyer — tous éléments auxquels les intellectuels lucides qu'ont produits l'Allemagne et l'Autriche ne sauraient souscrire. Aux critiques esthétiques vont alors s'ajouter des condamnations d'ordre moral, déjà sous-jacentes chez Nietzsche : le kitsch relève du faux, donc du mensonge qui, selon Hermann Broch, renvoie en fait à un « vide de valeurs » :

> **Si on le prend dans son acception la plus large, l'art est toujours le reflet de l'être humain qui le produit, et si le kitsch est mensonge — ce par quoi on l'a souvent défini (non sans raison) —, ce reproche retombe sur ceux qui ont besoin d'un tel miroir qui ment et embellit, pour s'y reconnaître et cautionner ses mensonges avec un plaisir réputé honnête. (BROCH 1950 : 295)**

Ou encore :

> **Le producteur de kitsch n'est pas quelqu'un qui produit un art dévalorisé, il n'est ni totalement incapable ni capable de peu, on ne doit pas le juger selon des critères esthétiques, c'est au contraire quelqu'un qu'il faut rejeter moralement, c'est un criminel qui veut le Mal radical. (BROCH 1933 : 348)**

Pour Broch, le kitsch c'est l'anti-valeur (*Unwert*) ; il ressortit à une « technique réactionnaire de l'effet », il « confond le fini avec l'infini ». Plus qu'un simple mauvais goût, le kitsch est une manière d'être, un état d'esprit à combattre sévèrement, ce qu'Abraham Moles formule de la façon suivante [7] :

> **Le Kitsch et le néo-Kitsch sont perçus dès l'abord comme un aspect *psycho-pathologique de la vie quotidienne.* L'entassement, la frénésie, l'inadéquation, la médiocrité ou la fausse fonctionnalité sont aux yeux du moraliste comblés de connotations négatives, ils représentent le *mauvais*. [...] Le Kitsch serait-il le *diable dans l'art,* [...] introduit-il, avec la vulgarisation des valeurs artistiques, la destruction de la transcendance, et, par là même, le ver de la corruption dans l'éclat de la beauté pure ? (MOLES 1971 : 213)**

Cette conception moraliste s'explique en grande partie par la mauvaise conscience des intellectuels qui, de la fin du siècle dernier aux années trente, refusaient le modèle de société qu'on leur proposait, dénonçaient la décadence d'un monde qui « entrait en valsant dans la guerre » (de 14-18) — comme le disait Musil —, tout en restant sentimentalement attachés au

style de vie qui en découlait. Ce dernier élément nous semble important car il crée dans le rapport au kitsch une ambiguïté fondamentale, d'autant plus intéressante que nous allons la retrouver chez nombre de cinéastes allemands actuels : on analyse avec lucidité la réalité présente et on se laisse prendre au charme de la nostalgie, on est « capable de critiquer ce qu'[on] aime et de se sentir proche de ce qu'[on] repousse »[8] ; on est fasciné par la modernité tout en se sentant tributaire du passé, on ne s'identifie pas avec l'histoire de son pays — jugée par trop problématique, et culpabilisante — mais on reste l'héritier d'une grande civilisation, on est prêt aux expériences (intellectuelles, artistiques) les plus hardies et on s'accroche dans le même temps aux délices (et au confort) de la tradition.

Le kitsch littéraire qui, comme le kitsch « artistique », connaît son apogée à partir de 1870 environ, c'est-à-dire à l'époque de la diffusion massive des produits, donne des idylles à l'eau-de-rose, le style boursouflé de romans interchangeables aux intrigues stéréotypées qui n'ont et ne veulent avoir avec le « réel » qu'un rapport très lointain (chez des écrivains comme Hedwig Courths-Mahler, Eugenie Marlitt, Karl May, pour rester dans le domaine allemand) ; en art, il produit soit les chromos naïves (sulpiciennes ou autres), montrant dans des tons pastel des angelots, des saint(e)s en extase et des Christ tourmentés ou empreints de mansuétude, soit les fameux objets-bibelots qu'on pose sur la cheminée du salon (jusqu'aux petites tours Eiffel en plomb d'Apollinaire), soit, encore et surtout — pour le thème qui nous intéresse —, les châteaux de Louis II de Bavière, avec leur débauche d'ornements, de stuc, de néo-quelque chose, leur grandiloquence et leur génialité accumulative. Du baroque austro-bavarois à Louis II (qu'on qualifie souvent de « néo-romantique »), y aurait-il une continuité du kitsch qui autoriserait à parler, par exemple, des « délires baroques » ou du « néo-kitsch » d'un Werner Schroeter ? En tous cas, géographiquement, il semble se concentrer davantage au Sud de l'Allemagne et en Autriche, du moins dans sa variante dite « douce ». De ce point de vue, il est symptomatique que ce soient les auteurs du Sud qui s'intéressent ou participent au kitsch — même en le condamnant. On peut retrouver la même localisation — sinon les mêmes condamnations — dans le cinéma.

□ □ □

Nous parlions de permanence du « problème kitsch » dans le domaine allemand ; nous venons de l'évoquer brièvement pour ce qui concerne la période 1870-1900. Il connaît un regain de vigueur avec la Première Guerre mondiale [9] et avec, bien sûr, les débuts du cinéma, la « fabrique de rêves » dont parlait Hugo von Hofmannsthal. Les tendances « kitsch » du cinéma allemand actuel ne viennent pas de rien ; elles reprennent un vieux débat, esthétique, moral et politique, qui a eu lieu sur son territoire, sans donner de solution ; elles situent l'évolution de la création filmique allemande dans une dialectique kitsch/anti-kitsch qui était déjà présente dans les années vingt [10]. Même les grands films qu'on a pris l'habitude de caractériser comme « expressionnistes » ne sont pas exempts de l'accusation de « mauvais goût » ; un théoricien aussi éminent que Rudolf Arnheim n'hésite pas à écrire à propos du *Caligari* de Robert Wiene :

> **Depuis que, dans les décors de cabaret, de théâtre et de cinéma, on a pris l'habitude de voir appliquée la technique qui consiste à fausser les angles, à faire tomber les maisons les unes sur les autres et à rendre pointu ce qui est rond, et depuis que n'importe quel troquet, même le plus minable, reproduit sur ses murs les furieuses extravagances du dernier style à la mode, ces décors nous paraissent plus conventionnels que modernistes, et on constate qu'ici (comme dans beaucoup de ce qui, depuis des années, peuple les galeries d'art) il ne s'agit pas du tout d'expressionnisme, c'est-à-dire — selon une formule célèbre — de la représentation de l'« essence des objets », mais que tout simplement on a modifié ladite essence des objets, même si cela est plaisant pour l'œil, dans une perspective purement ornementale. (WARNHEIM 1925 : 177)**

Ce texte daté (1925) porte sans doute déjà la marque d'une période post-expressionniste, celle de la « Nouvelle Objectivité », qui refuse justement le pathos expressionniste, son irréalisme, son éloignement des préoccupations concrètes d'un pays en crise et sa tendance, jugée outrancière, à l'allégorisation : à la fin des années vingt, le cinéma allemand évoluera vers le réalisme prolétarien, dont les archétypes restent *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*L'enfer des pauvres*) de Phil Jutzi et *Kuhle Wampe* (*Ventres glacés*) de Slatan Dudow sur un scénario de Brecht, et considérera le film comme une arme de propagande révolutionnaire, très éloignée du kitsch, dans le sens de l'*Agitprop* telle qu'elle était pratiquée au théâtre. Toutefois, ce réalisme ne sera jamais assez fort pour contrebalancer les tentations de glissement vers l'irrationnel (ce qui entraînera la perte de la république de Weimar),

et il est frappant de constater que, dans le « Nouveau Cinéma allemand », un cinéaste comme Rainer Werner Fassbinder hésite constamment, comme ses collègues des années vingt, entre l'engagement social et l'attirance vers le kitsch. Mais on ne refait pas l'histoire — et nous n'avons pas l'ambition ici de retracer celle du cinéma allemand, fût-elle revue dans une optique « kitsch » : à ces essais de représentation « objective » des conflits sociaux et de mise en ordre d'un réel dominé par la lutte des classes, avec tout ce que cela comporte de naïveté et de simplification réductrice [11], vont succéder les égarements du kitsch suprême — ceux du national-socialisme.

Karl Kraus définissait le nazisme comme « un mouvement dont la nature consiste, à l'exclusion du reste, de kitsch et de sang »[12]. Et Pierre Angel ajoute qu'il existe un « rapport étrange » entre le kitsch et le nazisme :

> **Sans trop forcer la note, ne peut-on dire que les deux phénomènes s'inspirent d'un esprit analogue, s'adressent au même public, emploient, partiellement au moins, les mêmes moyens ? Nous trouvons une même volonté de conquérir les esprits par des procédés démagogiques qui parlent plus aux instincts et à la sensibilité qu'à la raison, en utilisant des clichés et des mythes, en dissimulant les problèmes les plus graves, en travestissant la réalité, en exploitant et en encourageant la paresse mentale.**[13]

Naturellement, le nazisme n'est pas *que* le kitsch, mais la façon dont Hitler aborde dans *Mein Kampf* le problème de la propagande dans l'art est très significative :

> **La grande masse d'un peuple ne se compose ni de professeurs ni de diplomates. Elle est peu accessible aux idées abstraites. Par contre, on l'empoignera plus facilement dans le domaine des sentiments, et c'est là que se trouvent les ressorts secrets de ses réactions, qu'elles soient positives ou négatives.** [...] **Quiconque veut gagner la masse doit connaître la clé qui ouvre la porte de son cœur. (HITLER : *Mein Kampf*)**

Nous avons là, implicitement, tous les ingrédients du kitsch. Et effectivement, si l'on regarde de près la production cinématographique nazie, on s'aperçoit que le nombre des films ressortissant à la propagande politique *directe* est extrêmement réduit ; la grande majorité se compose de films de « série B », d'opérettes, de comédies ou de mélodrames (*La Habanera* de Detlev Sierck, 1937), surtout à partir des années de guerre. On peut même dire que plus les difficultés extérieures augmentent, plus la production cinématographique nazie s'oriente vers le kitsch.

Les films nazis sont des films de frustration qui enjolivent tout, car ils élèvent à la hauteur d'un idéal toutes les caractéristiques qui s'opposent à l'épanouissement de la personnalité, telles que la pruderie, l'amour du travail, le sens de l'ordre, la bonhomie (*Biederkeit*), la conscience du devoir et la fidélité à tout prix. Le bourgeois assis à l'orchestre jubile, et comment ne le ferait-il pas, puisqu'on le présente lui-même comme un idéal à atteindre. Si, dans un film, un personnage est présenté comme héros positif, il a toutes ces qualités, et en plus un bel uniforme joliment coloré, qui donne à ses mouvements une raideur et une « correction » supplémentaires. Des sentiments comme l'amour n'ont pas leur place ici, car l'uniforme est trop étroit. [...] **Ainsi, tous les films nazis — du film de cape et d'épée à l'épopée déréalisante — ont pour fonction de jeter de la poudre aux yeux des spectateurs, de les détourner de la réalité, de les abrutir et de maintenir le moral élevé. (BANDMANN/HEMBUS 1980 : 12-13)**

Le paradoxe, c'est que devant l'invasion du kitsch « quotidien » qui s'est produit dès l'avènement du nazisme — nous pensons ici aux ustensiles à l'effigie du Führer reproduits dans *Nazi-Kitsch* [14] —, les autorités ont réagi violemment, définissant les objets kitsch comme des « falsifications produites en série du véritable Art populaire » et donnant comme exemples « les films stéréotypés remplis d'un bonheur de contes de fées »[15]. Ici, on critique ce qu'on pratique soi-même en grand, selon la duplicité et la perversion du langage habituels aux nazis. Car le genre préféré des cinéastes hitlériens, c'est le *Heimatfilm*, qualifié par Rainer Ruther de « genre typiquement teutonique »[16]. Né dans les années vingt avec le renouveau de la littérature « völkisch » (variante de la « Heimat-Literatur »), le *Heimatfilm* traverse en effet toute l'histoire du cinéma allemand et illustre très clairement la dialectique kitsch/anti-kitsch que nous évoquions plus haut.

□ □ □

Heimat désigne le « pays natal », le lieu où on se sent bien, où on a ses connaissances, ses habitudes, ses racines, et il évoque irrésistiblement le *Biedermeier* littéraire de l'époque post-goethéenne : l'esprit de clocher, le repli sur soi dans une espèce d'autarcie autant économique qu'intellectuelle. Le mot est chargé de connotations sentimentales et il donnera lieu à d'autant plus de créations artistiques, littéraires et cinématographiques que les Allemands, au cours de leur histoire, s'imagineront en être privés : c'est la fameuse recherche du « territoire » allemand, qui prendra souvent un arrière-goût de

nationalisme et de chauvinisme. Ruther note toutefois que le terme de *Heimat* est en passe de redevenir positif :

> **Ce n'est que très récemment que la nouvelle gauche allemande, surtout les groupements écologiques, ainsi que ceux qui se disent membres du « courant alternatif » en République fédérale d'Allemagne, ont découvert à nouveau ce terme.**[17]

Du *Heimatfilm* au kitsch, il n'y a qu'un pas : dans la civilisation urbaine et industrielle du début des années vingt, le « retour à la nature » (en liaison avec des mouvements de jeunesse comme le *Wandervogel*) et à un « environnement sain » devient rapidement le prétexte à oublier le réel pour lui substituer un monde rêvé. Il a aussi une fonction idéologique : jamais les scénarios ne parlent de la vie ouvrière et de ses problèmes, du chômage, de la misère économique, de la solitude des grandes métropoles ; au contraire, toutes les actions transportent le spectateur dans les landes et les forêts allemandes, les hautes montagnes aux neiges immaculées (même Pabst a donné dans le genre avec *L'enfer blanc du Piz Palü*, 1929) ; et dans cette nature pure, souvent idyllique, le bien triomphe du mal, la vie est belle et juste. Nous n'avons gardé de la république de Weimar que les « grands » films mondialement connus ; nous oublions fréquemment que l'essentiel de la production cinématographique exploitait la veine « kitsch ».

Chez les nazis, le *Heimatfilm* prend une coloration idéologique encore plus marquée : il donne un « terrain » (le trop célèbre « espace vital ») aux nouvelles « valeurs », qui sont la « Nature », l'« Hygiène », le « Peuple », l'« Héroïsme », la « race pure », etc., dont la fonction commune est de glorifier le « Führer ». Sans entrer dans le détail, disons simplement que le *Heimatfilm* nazi est un avatar de la « mystique » Sang et Sol (*Blut und Boden*) : la terre (la glèbe) allemande est une valeur absolue à laquelle tous les Allemands sont liés par le sang — le leur et celui de leurs ancêtres. Une des premières tâches du cinéma nazi sera donc de battre le rappel pour effectuer le grand rassemblement des fils du Reich dispersés dans le monde entier. Des films comme *Ein Mann will nach Deutschland* de Paul Wegener (1934), *Der verlorene Sohn* (*Le fils perdu*) de Luis Trenker (1934), *Friesennot* de Peter Hagen (1935), *Heimkehr* de Gustav Ucicky et Gerhard Menzel (1941) et surtout *Flüchtlinge* (*Fugitifs*) de G. Ucicky (1933), outre

qu'ils font découvrir aux Allemands l'existence de minorités vivant à l'étranger, font du retour à la mère patrie un devoir sacré : le Reich a besoin de tous ses membres pour accomplir le Grand Œuvre[18]. Le kitsch se fait « national » et « patriotique » ; il entre au service d'un système de domination et, fidèle à sa définition traditionnelle, *falsifie* l'Histoire[19] ; ou bien, avec une maladresse et une lourdeur que nous hésiterons à qualifier d'« allemandes », il tente d'imiter les films américains de série B : c'est le cas notamment de *Wasser für Canitoga* (*Drame à Canitoga*) de Herbert Selpin (1939), où l'inénarrable Hans Albers déguisé en héros de western moderne roule des yeux en poussant la complainte du pauvre Johnny, poivrot mais patriote (« Good bye, Johnny ! »)...[20]

Après 1945, l'« année zéro », celle qui devait rompre une fois pour toutes avec le passé, on aurait pu croire que le cinéma allemand allait abandonner le *Heimatfilm* pour se consacrer à des expériences plus novatrices. On constate justement le contraire. Certes, le *Heimatfilm* ne ressuscite pas sous sa forme nazie (encore que nombre de réalisateurs qui continuent leur carrière dans les années 50, tels Hans Deppe, avaient déjà sévi sous le nazisme), mais on assiste à une « restauration » des valeurs anciennes[21], ce qui faisait écrire à Chris Marker que « le cinéma ouest-allemand s'est retiré dans une espèce de ghetto moral et esthétique »[22]. On a souvent souligné que ce retour au kitsch était lié à l'idéologie conservatrice de l'« ère Adenauer » et à son slogan électoral « Keine Experimente », qui résume à lui seul le vide de valeurs (appliqué ici au « miracle économique ») dont parlait Broch. C'est ce vide, cette course effrénée vers la consommation, ce matérialisme forcené qui est en fait le masque de la mauvaise conscience, que Fassbinder dénonce dans *Le mariage de Maria Braun* (1978) : l'Allemagne fédérale a acheté son confort matériel (et moral) au prix de son âme. Dans cette optique, le kitsch apparaît comme une régression, la pléthore d'ornements servant à dissimuler une laideur profonde.

Nous avons insisté jusqu'ici, sans doute trop longuement, sur les variations de la pratique du kitsch dans l'*histoire* du cinéma allemand. Il s'agissait, jusque dans les années 50, d'une sorte de kitsch « primaire » qui, s'il avait peut-être

conscience de lui-même, ne prétendait rien remettre en question et ignorait au moins une des facultés de l'esprit humain : l'ironie. Dans ces conditions, comment les jeunes réalisateurs apparus à la fin des années soixante (Fassbinder, Herzog, Wenders, etc.) auraient-ils pu s'identifier ou en appeler à des « modèles » ? Lotte H. Eisner a souvent souligné que le « Nouveau Cinéma Allemand » ne pouvait se réclamer d'aucune tradition, si ce n'est du cinéma des années 20–30, ce que Wim Wenders, cinéaste par ailleurs totalement étranger au kitsch, confirme en ces termes :

> **Ce que la presse étrangère a appelé « le jeune cinéma allemand » n'a jamais existé. Il y a eu des jeunes cinéastes allemands, mais leurs préoccupations n'avaient aucune unité. Leur seul point commun, c'était ce refus d'une tradition commune, ce refus d'être Allemands. Herzog a dit que nous sommes une génération qui n'a pas eu de pères, seulement des grands-pères. Moi, j'étais comme un orphelin, et Fritz Lang est le père que j'aurais aimé avoir. Après l'échec de notre propre Histoire, dont nous ne voulions pas parler, l'Allemagne avait perdu confiance en ses propres histoires. Il nous fallait aller voir ailleurs. Les seuls films fondés sur le patrimoine allemand étaient (sont encore beaucoup) tirés de la littérature du XIX^e^ siècle, des romans de Thomas Mann. Dans *Faux Mouvement* et *Au fil du temps*, je me suis lancé dans une recherche de l'Allemagne d'aujourd'hui. Mais je suis paralysé par l'idée qu'il n'y a rien à raconter de notre Allemagne. Pour trouver des sujets, il faut croire à une Histoire. Il faut croire qu'il y a des mythes à découvrir. Ce qui nous a toujours manqué, c'est la foi dans ces mythes. Il n'y a guère que Margarethe von Trotta qui l'ait**[23].

Une telle perte de confiance conduira Wenders à s'installer pour un temps en Amérique, à fuir l'Allemagne donc. Mais d'autres, après le coup de semonce d'Oberhausen en 1962[24], décidèrent de prendre en quelque sorte le kitsch à son propre jeu, c'est-à-dire de retourner complètement l'idéologie et l'esthétique du *Heimatfilm*. Cette fois, il ne s'agit plus de chanter béatement des rengaines villageoises, mais de se servir d'un genre « confirmé » pour explorer sa propre identité et son propre passé. Plus rien de kitsch dans ce « nouveau *Heimatfilm* » qui apparaît au début des années 70 avec *Scènes de chasse en Bavière* de Peter Fleischmann (1968), *La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* de Volker Schlöndorff (1971), *Je t'aime je te tue* de Uwe Brandner (1970-71), *Mathias Kneissl* et *Paule Pauländer* (tous deux de Reinhard Hauff, 1975) : la caractéristique commune de tous ces films, dont l'action se situe soit au XIX^e^ siècle, soit dans une thématique paysanne actuelle (*Paule Pauländer*), est de

refuser les clichés habituels, de scruter l'identité des régions allemandes avec un œil critique, de dénoncer l'injustice et de s'inscrire dans un projet de réécriture de l'histoire allemande, qui n'est plus vue sous l'angle des oppresseurs (kitsch) mais sous celui des opprimés (anti-kitsch, engagement social). Le meilleur exemple de ce retournement est peut-être le dernier plan de *Scènes de chasse en Bavière* montrant le village qui retombe dans sa torpeur primitive, comme si rien ne s'était passé.

On remarque que la plupart des *Heimatfilme*, qu'ils soient « naïfs » ou « critiques », prennent pour cadre la Souabe et la Bavière, sans oublier l'Autriche-Hongrie d'opérette de la série des *Sissi* ; c'est que trop longtemps sans doute, ces pays ont été présentés comme imprégnés de kitsch. (Aujourd'hui, en Allemagne, le vieil antagonisme Nord/Sud fonctionne encore.) Des cinéastes comme Hauff (*La vedette*, 1977), Norbert Kückelmann (*Les dernières années de l'enfance*, 1979), Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Peter Fleischmann, Rainer Werner Fassbinder et beaucoup d'autres (tous originaires de Munich ou y travaillant) veulent montrer une autre Bavière, plus « réaliste », confrontée à la dureté du quotidien et aux luttes sociales d'un pays en crise.

Si certains des réalisateurs que nous venons de nommer réagissent au kitsch par le réalisme et un certain « engagement » du cinéma, d'autres, sans abandonner les thématiques sociales, sont fascinés par le kitsch : ils cherchent, en utilisant dans leurs œuvres beaucoup d'éléments de la panoplie kitsch, à faire « sortir » une vérité impossible à percevoir autrement ; bref, ils voient dans le kitsch des valeurs *positives*, rejoignant par là une attitude récente qu'on peut observer notamment dans la critique littéraire et dans la critique d'art :

> **Cette analyse nous apporte une *dissolution des valeurs*, posées a priori par le philosophe moraliste ; il n'est pas de Bien ou de Mal dans le Kitsch, il y a universalisation ou particularisme. Entamée comme un ironique procès, l'étude du Kitsch se transformerait-elle en une justification sociologique de celui-ci dès lors que le lien entre *vie quotidienne* et *Kitsch* apparait comme essentiel ? (MOLES 1971 : 214-215)**

Nous n'avons plus là le moralisme quelque peu simpliste qui reste attaché à la conception traditionnelle du kitsch, mais un « par delà le bien et le mal » où le kitsch — paradoxe ! — devient

enfin fonctionnel... Ainsi Rainer Werner Fassbinder s'efforce-t-il dans ses premiers films d'allier un style dépouillé (« brechtien » ?) et un travail sur l'image qui utilise les ornements du kitsch ; c'était le cas dans *Les larmes amères de Petra von Kant*, c'est aussi le cas dans *Le marchand des quatre saisons* où le kitsch sert entre autres à la dénonciation de la morale bourgeoise (témoin l'image pieuse — et très « kitsch » — de la Sainte Famille, suspendue au-dessus du lit, et qui préside aux ébats adultérins d'Irmgard et de son amant pendant que Hans est au travail). Fassbinder a toujours confessé sa prédilection pour le mélodrame et nommé Douglas Sirk comme un de ses grands inspirateurs : la parenté du kitsch et du mélodrame (même s'ils ne s'identifient pas forcément) est suffisamment claire : stéréotypes analogues, rôle prépondérant des émotions, des « effets ». On ne sera donc pas surpris de la permanence du kitsch chez Fassbinder ; son intérêt pour les années cinquante (*Maria Braun, Lola, Veronika Voss*) va de pair avec cette fascination pour le kitsch, fascination qui pose certains problèmes : *Lili Marleen* nous semble un film où le cinéaste s'est laissé rejoindre par le kitsch (il n'y a plus la distance critique nécessaire, et tout peut — doit ? — être pris au « premier degré »).

Un autre cinéaste moins connu, Robert van Ackeren (d'origine berlinoise) a tenté de faire ressortir ce « lien entre vie quotidienne et kitsch » dont parle A. Moles.

> **Je crois que la principale différence entre les films de Fassbinder et les miens, c'est que lui faisait des films plutôt romantiques et sentimentaux et que moi j'essaie de faire des films qui ont une certaine distance un peu ironique et qui sont très stylisés** [25].

Il se réfère principalement aux films des années vingt et aux *Heimatfilme* des années cinquante pour traquer une réalité cachée, celle de la classe bourgeoise :

> **Je m'intéresse surtout aux aspects refoulés de cette réalité, aux tabous, à cette réalité de la société allemande qui n'a pas droit de cité.** [...] **Les rites de la société bourgeoise sont pour moi une sorte d'exotisme. En revanche, tous les aspects marginaux tels que je les décris dans *Harlis* ou *La femme flambée* constituent la véritable réalité.** [26]

Ce qui l'intéresse, c'est moins le Beau que le Vrai ; il y a chez lui effectivement un culte de la laideur, un anti-esthétisme (qui, bien sûr, se retourne en son contraire dans la mesure où il est cultivé et soigné dans ses moindres détails) qui se traduira par exemple par des alliages de couleurs jurant entre

elles, des décors hyperchargés, des lumières roses, mauves, etc., des costumes et des maquillages qui se veulent une offense au « bon goût » — mais tout cela n'est que le soutien visuel d'un conflit inhérent à la bourgeoisie, qui veut à tout prix être la copie conforme de ce qu'elle croit devoir être, c'est-à-dire qu'elle n'est jamais elle-même mais toujours en porte-à-faux et dans ses sentiments et dans ses comportements : ainsi, dans *Harlis*, Raymond s'efforce de détruire les désirs homosexuels de son amante pour reconstituer un couple hétérosexuel « normal », non par amour, mais par souci de respect pour la convention sociale. Le kitsch sert alors de révélateur et de catalyseur : pour faire surgir, sous une lumière crue, le refoulé des désirs, van Ackeren ne craint ni l'outrance (qu'il accentue même avec une certaine jubilation), ni les rebondissements artificiels de l'action, et ironise constamment les clichés qu'il nous assène. Dans la continuité de ces recherches s'inscrit *Deutschland privat* (*L'Allemagne en privé*, 1980), réalisé en collaboration avec Erwin Kneihsl : pour monter ce film, les deux réalisateurs ont fait passer des annonces dans les journaux, demandant aux Allemands de leur envoyer leurs films d'amateurs. Il en résulte un document extraordinaire sur la « vie privée » (dans tous ses aspects) de l'Allemand moyen, ordonnée par « chapitres » (les vacances, les fêtes familiales, la voiture, les loisirs, la pornographie privée...) ; le cinéma d'amateur permet de découvrir le kitsch au quotidien, tous les rites d'une population qui se met en scène, en représentation, d'une façon directe et naïve, non sans fierté d'ailleurs. Hans-Jürgen Syberberg[27], lui aussi fasciné par le kitsch, nous semble très éloigné de ce « kitsch au quotidien » présenté dans son actualité immédiate, celle de l'Allemagne des années 80.

□ □ □

Hans-Jürgen Suberberg occupe une position marginale dans la cinématographie allemande ; peu d'études exhaustives lui ont été consacrées, et il continue d'être boudé en Allemagne. Les lignes qui suivent ne doivent pas pour autant être lues comme venant combler cette lacune. Le kitsch, pour être un élément important de l'univers de Syberberg, n'en est qu'un aspect parmi d'autres, comme par exemple les éléments « documentaires » de son œuvre.

Chez un homme tellement préoccupé par la question des origines, il n'est pas indifférent de citer brièvement les siennes propres. Né en 1935 en Poméranie dans une famille de propriétaires fonciers (il passa toute la Seconde Guerre mondiale à la campagne), il vit naître la R.D.A.; à Rostock, il rencontra Bruno Besson du *Berliner Ensemble* qui le présenta à Brecht (Berlin-Est, 1953). C'est en 1953 que HJS[28] « choisit la liberté », vivant d'abord à Berlin-Ouest, puis s'installant définitivement à Munich dès 1956. Cet homme venu du Nord, qui plus est d'un pays socialiste dont il a pu être influencé par l'idéologie, ne pouvait que jeter un regard neuf sur la Bavière, le pays du kitsch. Sans vouloir pousser trop loin les analogies, on peut dire qu'il y a là deux caractères constants de l'esthétique de HJS: la référence à Brecht et l'élaboration d'une nouvelle mythologie allemande fondée sur trois personnages principaux (dont deux sont originaires du domaine austro-bavarois) : Louis II, Karl May et Hitler, Richard Wagner étant le lien entre les trois. HJS appartient à cette sorte d'Allemands chercheurs d'absolu et qui assignent à l'Art la mission la plus haute: la rédemption universelle. Mais HJS est aussi un homme du XX^e^ siècle qui, après la catastrophe du nazisme et les errements de l'Europe actuelle, sait que cette rédemption n'est plus possible. Susan Sontag[29] fait remarquer que *Hitler, un film d'Allemagne* commence et finit avec le mot GRAAL qui se désintègre. D'où une contradiction insoluble, mais féconde, entre une exaltation post-romantique pour les possibilités de l'Art (singulièrement du cinéma) et, dans cette perspective, la reconstruction de l'Histoire (allemande, mais élevée aussi au rang d'histoire universelle) par le mythe, le conte de fées, le travestissement, et entre, d'autre part, un scepticisme moderniste, qui se manifeste par l'ironie, la distance, les moyens de « distanciation » du théâtre épique brechtien. Vu sous cet angle, le cinéma de HJS ressortit à la dialectique kitsch/anti-kitsch déjà signalée.

Tout au long de ses films comme de ses écrits (il a presque autant écrit que filmé, comme en témoigne sa bibliographie), HJS ne cesse de se (nous) questionner sur l'identité allemande, question éternelle et typiquement... allemande, comme le notait Nietzsche dans le même passage déjà cité : « C'est un trait distinctif des Allemands qu'on voit toujours reparaître chez eux cette question : "Qu'est-ce qui est allemand ?" »[30] À la fin du XX^e^ siècle, HJS la pose surtout par rapport à Hitler —

mais d'une manière nouvelle: «Notre Hitler» (sans nous, Hitler n'existerait pas, c'est nous qui l'avons fait ce qu'il est) et «Hitler en nous» (il y a en chacun de nous un petit Hitler, qui s'ignore, ou non). La difficulté de la tâche est que Hitler ne nous a laissé que des «ruines d'histoire»: «Nous avons les ruines de l'histoire d'un Hitler, et maintenant nous devons chercher dessous les mythes.» (IRRATIONALISMUS: 17) Mais si Hitler n'a laissé que des ruines, les trois autres fétiches de HJS ont laissé des vestiges (Wagner) ou des bribes d'histoire (Louis II, Karl May). L'exploration de HJS va donc commencer par la recherche des «signes de vie» que nous ont légués ces personnages historiques; s'il choisit Louis II et Karl May d'abord, c'est parce qu'ils symbolisent à ses yeux le refus du modernisme, de l'industrie triomphante. Il ne s'agira donc pas, dans ces deux films, d'une reconstitution de l'histoire événementielle, mais de ce qui, dans les aspects ignorés ou volontairement dissimulés de cette histoire, peut nous faire toucher du doigt ce qu'est véritablement, au plus profond, l'«âme allemande». Pour Louis II, le rôle du kitsch sera fort: le souverain bavarois ne fut-il pas surnommé «le roi du kitsch»?

> **Beaucoup de l'esprit Kitsch parvient de Munich, Athènes de l'Europe centrale qui en est la capitale incontestée, celle qui lui a donné son nom. C'est, semble-t-il, à cause de la force séductrice de la *Gemütlichkeit*, de la chaude intimité que propose l'art de vivre de l'Europe Centrale et parce que l'exemple venait de haut avec la consécration d'une royauté du Kitsch: Louis de Bavière, roi du néo-authentique dans l'ersatz.**
>
> **Sur ce fond bourgeois, règne le roi Louis II Wittelsbach, héritier en plein romantisme d'une tradition d'absolutisme modéré, jeune maître d'un royaume de Bavière tout imprégné d'une force baroque dans ses églises et ses châteaux, roi des contes et des héros.**
>
> **La psychanalyse du Roi des Contes de Fées (*der Märchenkönig*) reste à faire. Louis II, dans son désir de grandeur irréalisée, se fixa sur l'image du Roi-Soleil Louis XIV, et cherchera toute sa vie à réaliser cette image: il sera un néo-Louis XIV, un ersatz de celui-ci, et parviendra au faîte de cet accomplissement à Herrenchiemsee, copié sur Versailles.** [...]
>
> **Louis II cherchera les châteaux de l'ancienne Germanie, et quand ceux-ci ne seront pas romantiques à son gré, il les fera construire ou reconstruire avec un sens du grandiose théâtral qui fait fi d'une fonctionnalité quelconque. (MOLES 1971: 85-86)**

La «réalité» de ce personnage n'est pas reproductible; pour HJS, Louis II est une *figure* (au sens de symbole) dont les multiples facettes sont montrées selon un des principes du

kitsch : l'accumulation. Il y a dans ce film, comme dans ceux qui suivront, une succession de tableaux dans le style d'un oratorio ou d'une passion médiévale, mais sans chronologie. La fascination pour Wagner, le culte de la beauté, les arrière-plans politiques, l'amour et le dégoût du pouvoir, les promenades à cheval dans la forêt bavaroise — tout ce qu'on pourrait prendre pour un bric-à-brac hétéroclite (kitsch), pour un goût pervers de la décadence, pour une tentative de fasciner (d'hypnotiser) le spectateur, est battu en brèche par une tentative contraire, celle de la « distanciation » : il n'y a dans *Ludwig, Requiem pour un roi vierge* aucun décor réel, mais des toiles peintes ; les éclairages sont souvent repérables ; la narration réaliste est remplacée par le flux parfois chaotique de scènes et de tableaux qui sont autant de reconstructions symboliques ; le rôle de Louis II est interprété par plusieurs acteurs ; le « dénouement » est ouvert (Ludwig meurt de trois morts, la troisième étant une mort à ce monde imparfait, faute d'un monde meilleur qu'on ne peut jamais atteindre, à la recherche du paradis perdu de ses rêves d'enfant). HJS joue ici comme dans ses autres films le double jeu de la fascination et de la réflexion. On mesure la différence entre le *Ludwig* de Visconti : Visconti est un aristocrate italien fasciné par l'Allemagne « romantique » dans laquelle il voit la projection de ses fantasmes et qu'il charge de ses propres désirs ; il semble chercher dans le personnage de Louis II le reflet de sa propre décadence, les derniers fastes d'une civilisation mourante. À cette vision narcissique, HJS — finalement, contrairement aux apparences, beaucoup moins « kitsch » que Visconti — oppose un mélange de pathétique sauvage, de lyrisme réaliste et d'ironie. (Cf. FILMASTHETIK : 20.)

HJS a dit qu'il existe une « connexion » entre tous ses films. Connexion « matérielle » (par exemple le décor de « paradis artificiel » de l'opéra royal de *Theodor Hierneis* est réutilisé au début de *Karl May*), mais surtout connexion au niveau du projet global du cinéaste, son interrogation obsessionnelle sur l'Allemagne et ses mythes :

> **Ainsi, si Ludwig qui échoua comme dernier roi de l'histoire européenne pouvait encore réaliser ses rêves pour lui-même, en revanche Karl May les transposait dans le monde de la fantaisie (de l'imagination) pour les nombreux lecteurs de ses livres très populaires. Karl May se contentait**

d'organiser des voyages imaginaires autour du monde pour les Allemands, à la différence d'Hitler qui réalisait ces rêves et en même temps les détruisait parce qu'il les intégrait à la politique. Ce fut alors la fin du plaisir privé et des rêves d'aventure personnels, ce fut la victoire de la triste réalité [31].

La seconde figure-phare de HJS est l'écrivain populaire allemand Karl May, dont les œuvres tirent aujourd'hui encore à des millions d'exemplaires — et pas seulement en Allemagne. Ce personnage ambigu, au mysticisme un peu lourd, s'est fait le chantre d'une épopée virile située loin d'Allemagne, dont les héros sont surtout des Indiens d'Amérique du Nord ou des Blancs au cœur pur, justiciers porteurs de toutes les vertus édulcorées par la civilisation occidentale déjà décadente. Les similitudes avec Louis II ne manquent pas, notamment ce hiatus vécu douloureusement entre un idéal grandiose (toujours transposé vers un ailleurs par définition inaccessible: Versailles chez Ludwig, l'Amérique des Indiens chez Karl May — mais surtout pas l'Allemagne industrialisée du XIX[e] siècle) et l'impossibilité de le réaliser dans un monde qui ignore les rêveurs. Toutefois, il y a chez Karl May une spécificité, qui est celle de l'ambiguïté: la floraison de sa littérature « exotique » de colportage (donc proche du kitsch par sa diffusion de masse et les clichés pathétiques qu'elle diffuse) correspond à la colonisation et à la montée du racisme, à l'État prussien de Bismarck: son discours mi-rêvé, mi-délirant est une fuite vers des paradis imaginaires, il laisse le chemin libre aux « réalistes » de la politique, les pangermanistes et les autres. HJS y voit les prémisses du III[e] Reich; pour mieux marquer cette liaison, il a fait appel à d'anciennes vedettes du cinéma nazi: Helmut Käutner[32], Christina Söderbaum (femme de Veit Harlan), Mady Rahl (maîtresse présumée de Goebbels), Lil Dagover (« un monument de l'âge d'or du cinéma allemand », dit HJS). « Dans cette distribution du film, les grandes stars de la UFA ont apporté des qualités particulièrement associatives, par leur seule apparition, en précision, culture, tradition et âge, comme liaison de l'autrefois et de l'aujourd'hui [...]. » (HJS: FILMASTHETIK: 45) Le rôle que le réalisateur assigne à ces acteurs n'est pas uniquement imputable à la « mode rétro », née au début des années 70; il participe en fait d'une volonté de démystification, même si la nostalgie s'y exprime en filigrane. Le goût du paroxysme, une intrigue tourbillonnaire qui laisse le spectateur pantois, la caricature, l'outrance

métaphorique — tels sont les moyens artistiques que HJS a choisi pour « traduire en images » les errements de cet imposteur génial, incarnant à sa façon suspecte la révolte (intérieure) de ceux qu'affligent le prosaïsme de la vie quotidienne et les méandres de l'Histoire (sans cependant chercher à les infléchir). Le kitsch de Karl May est encore constitué d'amalgames : entre les idées orientales et les mythes germains, entre Nietzsche, Schopenhauer et Gobineau, et son exotisme étrange pourrait bien n'être qu'une échappatoire vers les charmes troubles et démobilisateurs de l'imaginaire. Quant au kitsch de HJS dans *Karl May,* « il nous montre à la manière d'un monologue le monde intérieur du dernier grand Mystique allemand à l'ère où s'engloutissent les contes de fées » (FILMASTHETIK : 39), l'univers de celui qui disait : « Je dois devenir moi-même une légende pour affirmer la portée parabolique de mes livres. » Devant une telle complexité, où le vrai et le faux sont indiscernables (on ne sait pas, par exemple, si Karl May est jamais allé réellement en Amérique ; quand il était instituteur, il a été renvoyé pour vol ; il s'est livré à diverses escroqueries et malversations qui l'ont conduit en prison), le film de Syberberg ne peut être qu'interrogatif : Karl May est-il le Goethe du roman d'aventures ou un escroc de l'espèce commune ? Un pourvoyeur d'opium ou l'éveilleur des consciences allemandes ? Un visionnaire inspiré créateur de mythes nouveaux ou un devin pervers capable de plaire à Hitler (lequel avait pratiquement lu toutes ses œuvres) ? Les questions restent ouvertes ; ce qu'il y a de sûr, c'est que pour HJS Karl May représente « le paysage psychologique typique d'un peuple européen au début de l'ère des masses prolétariennes. Un degré après Louis II de Bavière » (FILMASTHETIK : 46). Et il ajoute aussitôt que Karl May vient juste avant Hitler, vers lequel il conduit tout droit.

Le film de HJS sur Hitler est sans doute le couronnement de son œuvre, dépassant le récent *Parsifal.* La transition, apportée par le documentaire sur *Winifred Wagner* (1975), où HJS explore la filiation ambiguë de Wagner à Hitler, semble éloigner le cinéaste du kitsch : quoi de moins « kitsch » en effet qu'un film documentaire, dont la fonction est en principe de reproduire directement, d'une manière neutre et objective, une réalité brute, sans ornements esthétiques ? Le réalisateur doit s'effacer derrière le réel montré, on ne doit pas « voir » la technique. Mais, là non plus, la forte personnalité de HJS ne

saurait être absente ; elle est même omniprésente, dans le montage, dans le commentaire, dans les « cartons » et toutes les citations qui émaillent l'interview (tournée en cinq jours) de Winifred. Pour expliquer le propos de *Hitler, un film d'Allemagne*, HJS fait précéder le découpage d'un texte sur l'art comme possibilité de « rédemption face à la misère allemande ». Pour lui, *Hitler* est une « mythologie lyrique », non un film historique. Un des principes qui rendront possible, selon lui, cette rédemption, est l'irrationalisme, cette éternelle tentation des Allemands, dont il fait une valeur positive, indispensable ; c'est justement la perte de l'irrationalisme qui peut conduire à la ruine (artistique et morale) de l'Allemagne. Pour justifier ce paradoxe, il se réfère à Ernst Bloch, « qui, dans la dernière phrase de son *Utopie* parlait de *Heimat*, ce mot banni d'Allemagne, et c'est lui encore qui, alors que les nazis étaient déjà au pouvoir, mettait en garde contre le sous-développement de l'imaginaire collectif » (DIE KUNST ALS RETTUNG... : 15) La thèse traditionnelle sur le développement de la philosophie allemande (celle de Lukacs notamment) s'appuie sur la « destruction de la raison » et tente de montrer que tous les malheurs de l'Allemagne viennent d'un flirt constant avec l'irrationnel, du romantisme au nazisme. Syberberg refuse cette dichotomie trop facile et joue un peu les trouble-fête en annonçant, à propos de son film sur Hitler, qu'il faut « supporter la dualité de Brecht plus Wagner en tant que précurseurs communs de la cinématographie actuelle » (DIE KUNST ALS RETTUNG... : 16). Il y aura donc dans son film, comme dans les précédents, ce conflit non résolu entre la réflexion froide et l'ivresse des formes, l'univocité du point de vue et le mélange des genres. Mais le « cas » Hitler reste une clé de l'histoire allemande ; HJS va porter en lui pendant des années le désir de donner une forme artistique à tout ce que l'hitlérisme représente. Il part de l'idée que cette entreprise gigantesque relève du « travail du deuil » (*Trauerarbeit*), déjà commencé avec *Ludwig* (sous-titre : *Requiem...*) et *Winifred Wagner* (*Meine Trauerarbeit für Bayreuth*). Cette notion revient constamment dans les écrits et les commentaires de HJS ; elle est héritée de la psychanalyse. A. et M. Mitscherlich la définissent ainsi :

> **Dans la souffrance du type « deuil », nous introjectons l'objet perdu. À travers un effort qui va jusqu'à l'idée insensée que l'on peut encore vivre à ses côtés comme quand il était encore sur terre, il faut alors**

lutter contre soi-même jusqu'à ce qu'on admette enfin la réalité de la perte. C'est pourquoi la psychanalyse parle d'un *travail* du deuil (*Trauerarbeit*). « La *Trauerarbeit* est l'exemple le plus frappant des douleurs liées au travail de remémoration... Ainsi, se souvenir, c'est s'arracher peu à peu et continuellement à l'objet aimé, ce qui fait que l'endeuillé éprouve dans son Moi des déchirures et des blessures. » (MITSCHERLICH 1972 : 69) [33]

Pour HJS et beaucoup d'autres réalisateurs allemands actuels (Helma Sanders-Brahms notamment : *Allemagne, mère blafarde*), ce « travail du deuil » va consister à éveiller chez le spectateur le désir profond de se détacher d'un passé trop longtemps refoulé ; il s'agit d'un appel à la prise de conscience. Même si ce « travail » doit rouvrir sans cesse les blessures et raviver les douleurs, il faut l'effectuer, jusqu'à extirper complètement le mal qui nous a été inoculé. C'est ici que le cinéma trouve la mission noble, prometteuse et peut-être follement idéaliste que lui assigne HJS : re-présenter la Faute, formaliser artistiquement la culpabilité allemande pour l'éloigner *vraiment*. Tout le système de HJS repose sur ce présupposé : l'Art est *capable* de mener à bien cette tâche. Pour cela, il lui faut créer des *mythes*, préoccupation que nous avons déjà rencontrée. Les mythes de Syberberg ne doivent pas donner naissance à de nouveaux systèmes de croyance, mais déclencher un processus d'ironisation, de distance ; ils réalisent « l'annoblissement artistique de l'Histoire sous la forme de la sublimation, en incluant consciemment les légendes comme signes de la volonté collective. [...] Seul le mythe rend possible l'ironie par le *Witz*, la raison et la passion. Le mythe est mère de l'ironie et du pathos qui, dans leur union incestueuse, engendrent l'irrationnel ». (DER FILM ALS RETTUNG... : 17) Cette mythologisation de l'Histoire nous ramène au kitsch.

On peut se douter que, d'après les citations précédentes, le kitsch chez Syberberg ne sera pas ce qu'il était au XIX^e^ siècle et qu'il ne se rangera pas parmi les moyens artificiels visant à cacher l'impuissance artistique derrière un foisonnement d'ornements inutiles. Il a au contraire pour tâche de produire cet « irrationalisme » par le détour de l'ironie. Citons encore Syberberg, explicitant son film *Hitler* :

Ce film, qui se nomme Hitler, se déroule entre les axiomes du chaos et des systèmes d'ordre, entre les dieux et les enfers, entre Dieu et l'enfer, la mort et l'immortalité, les sacrifices, les guerres, la création et le cosmos étoilé. Les pierres d'angle de mondes mythiques. En paroles, images, musique, avec l'aide de la trivialité [34] **ou ce qu'on nomme ainsi.**

> [...] **La banalité du mal est prise au sérieux, transformée en mythologie d'une manière moderne. Car c'est dans le kitsch, la banalité, la trivialité et leur caractère populaire que reposent les derniers rudiments et les derniers germes des traditions disparues de nos mythes, qui ont été engloutis mais gardent une efficacité latente. On y trouve la croyance aux contes de fées et des désirs enfouis, et Hitler a su réactiver tout cela.** [...] **La clé des mythes modernes se trouve dans la banalité prise au sérieux des succès du kitsch et dans le caractère populaire de la trivialité, dernières traces de mondes engloutis revenues du fonds commun du passé historique. (DIE KUNST ALS RETTUNG... : 17-18)**

Plus de condamnations morales du kitsch ni de condescendance amusée à l'égard de ses productions ; le désir, en revanche, d'explorer le kitsch, d'en faire un outil d'investigation pour connaître l'âme d'un peuple. Syberberg parle dans FILMASTHETIK (p. 24-25) du kitsch comme « strate supérieure » (*Oberton*) visant à éveiller l'imagination du spectateur, à faire travailler son inconscient ; il dit ailleurs :

> **Il me faut, très vite, créer la confiance chez le spectateur pour lui faire comprendre que je ne tiens pas à le mener par des sentiers détournés, pour le tenter, au sens satanique, pour le posséder. Pour ce faire, j'ai besoin de ce que j'ai appris chez Brecht, de choses que les gens qui sont opposés à ma dramaturgie qualifieront d'ennuyeuses, de distanciées. J'en ai pourtant besoin pour créer une distance, une certaine rupture, et faire usage d'une ironie pour que n'apparaisse pas cet effet euphorisant. Je crois que le tout mène au fait que l'on est amené à travailler de nouveaux mythes, à d'abord les créer. Des mythes qui travaillent avec l'inconscient. (CAHIERS DU CINÉMA : 65)**

Toutes les techniques qu'utilise Syberberg, et qu'on aurait pu croire destinées à produire l'hypnose, l'identification du spectateur avec ce qu'on lui montre, ont par conséquent l'effet (et le but) inverse. De la projection frontale (*Aufprojektionstechnik*) [35] à l'utilisation des citations (filmiques, picturales, littéraires, politiques, etc.), du mélange des genres dont HJS fait un principe directeur de son art à l'utilisation des marionnettes (*Ludwig, Hitler*), son ambition est de réaliser la fameuse « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) et de se rapprocher du style *durchkomponiert* (à base de leitmotive, de répétitions et de variations) de Richard Wagner. Un tel désir de totalité, où chaque film doit tout dire — et dit tout en effet, d'où, entre autres, leur longueur extraordinaire — pourrait se transformer en « mauvais » kitsch, de par sa démesure même, s'il n'était soutenu par une maîtrise artistique, un travail minutieux, de longue haleine, une connaissance et un amour du cinéma qui ne se rencontrent aujourd'hui, poussés à ce point, chez aucun autre réalisateur.

On reproche à mes films d'être irrationnels et enivrants. L'art doit contenir les deux termes de cette alternative. Naturellement mes films sont le fruit d'une grande résolution et sont construits avec beaucoup de réflexion. Mais justement, cet équilibre des sentiments et de la raison constitue cette esthétique très consciente qui, je crois, ne peut se résoudre en un seul dénominateur, ni s'enfermer dans un seul système de pensée : ou bien rationalité, ou bien irrationalité.[36]

Université de Saint-Étienne

Éléments de bibliographie

ARNHEIM 1925 : « Dr. Caligari redivivus », in « Stachelschwein » (1925). Extrait de ARNHEIM, Rudolf, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, éd. par Helmut H. Diederichs, Fischer Cinema, Frankfurt/Main 1979, p. 177.

BANDMANN/HEMBUS 1980 : BANDMANN, Christa / HEMBUS, Joe, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960*, Citadel-Filmbücher, Goldmann Verlag, München, 1980.

BROCH 1933 : BROCH, Herman, « Das Böse im Wertsystem der Kunst », *Neue Rundschau*, août 1933. Reprod. dans BROCH, Hermann, *Dichten und Erkennen. Essays Band 1. Gesammelte Werke Band 6*, Éd. avec une introduction par Hannah Arendt, Rhein-Verlag A.G., Zürich, 1955, p. 311-350.

BROCH 1950 : BROCH, Hermann, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », Yale 1950-1951. In BROCH, Hermann, *op. cit.*, p. 295-310.

HOLTHUSEN, Hans E. : « Über den sauren Kitsch », (1950) in *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1964.

MATTER, Jean : *Wagner et Hitler*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

MITSCHERLICH, Alexandre et Margarete 1972 : *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Éd. Payot, Paris, 1972.

MOLES 1971 : MOLES, Abraham, *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*, Bibl. « Médiations », Denoël/Gonthier, Paris, 1971.

SYBERBERG Hans-Jürgen :

a) Écrits de Hans-Jürgen Syberberg :
   — *Le film, musique de l'avenir*, Cinémathèque française, Paris, 1975.
   — *Syberbergs Filmbuch*, Fischer Cinema, Frankfurt/Main 1979. Contient notamment le texte *Film als Musik der Zukunft. Eine Asthetik* (mentionné par nous sous le titre de *Filmästhetik*).
   — *Hitler, ein Film aus Deutschland*, « Das Neue Buch », Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978. Contient notamment le texte *Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere*, mentionné par

nous sous le titre *Die Kunst als Rettung...*, dont le chapitre 2 « Über einen schöpferischen Irrationalismus und die deutsche Identitätskrise» est cité par nous sous le titre abrégé de *Irrationalismus.*

— Trad. partielle: *Hitler, un film d'Allemagne*, Coll. « Change». Éd. Seghers/Laffont, Paris, 1978.
— *Die freudlose Gesellschaft*, Carl Hanser Verlag, München, 1981. Trad.: *La société sans joie*, Christian Bourgeois éd., Paris, 1982.
— *Parsifal. Ein Filmessay*, W. Heyne Verlag, München, 1982. Trad.: *Parsifal. Notes sur un film*, Éd. Cahiers du Cinéma/ Gallimard, Paris, 1982.

b) Écrits sur Hans-Jürgen Syberberg:
— *Théâtre public* nº 2, nov.-déc. 1974, et nº 13, nov. 1976.
— *Cahiers du cinéma*, nº 292, septembre 1978.
— *H.J. Syberberg*, Dossier publié par l'Université de Dijon, 10 et 11 mars 1979.
— *Cahiers du cinéma*, hors-série nº 6 « Hans-Jürgen Syberberg», février 1980.

Notes

1 Cf. Rolf Steinberg (éd.), *Nazi-Kitsch*, Melzer Verlag, Darmstadt, 1975. Cet ouvrage est constitué de la reproduction d'ustensiles quotidiens (cendriers, dés à coudre, brosses, crayons, etc.) et de bibelots à l'effigie du Führer.

2 Cf. Nikolaus Jungwirth / Gerhard Kromschröder, *Die Pubertät der Republik. Die 50er Jahre der Deutschen*, Verlag Dieter Fricke GmbH. Frankfurt/ Main, 1978. Très riche iconographie sur le kitsch des années 50 en Allemagne.

3 Du verbe *kitschen* (allemand du Sud), qui signifie « bâcler». Il est significatif que, linguistiquement, ce terme appartienne au domaine austro-bavarois.

4 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Poésie et Révolution*, Denoël, Paris, 1971. Citons également un court article de W. Benjamin intitulé: « Traumkitsch», in W.B., *Gesammelte Schriften*, Vol. II/2, *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1977, p. 620-622.

5 Nietzsche, *Par delà le Bien et le Mal*, VIII, « Peuples et Patries», nº 244, écrit en 1886. Cité d'après la traduction de Geneviève Bianquis, coll. « 10/18», U.G.E., Paris, 1962.

6 La machine à vapeur inspirera Vertov, Eisenstein et même les cinéastes nazis, qui ont pris des leçons chez ces deux auteurs: *Fugitifs* (1933) de Gustav Ucicky, et *Das Stahltier* (*L'animal d'acier*) de Willy Zielke (1935, d'ailleurs interdit à la projection). Chez Ucicky, la locomotive est plus « symbolique» que « fonctionnelle»...

7 Sans pour autant reprendre ces idées à son compte, car son propos n'est pas de *juger* le kitsch.

8 Maurice Blanchot, « Musil», in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 167. Cette attitude est précisément celle de Robert Musil lui-même.

[9] Notamment avec les « niaiseries » patriotiques, devenues objets de collection, des cartes postales de propagande ; ce sont sans doute les premières tentatives conséquentes de photomontages, reprises plus tard (dans une perspective anti-kitsch) par le génial John Heartfield.

[10] La même opposition se retrouve dans la Vienne de 1900. Cf. le nº 339-340 de la revue *Critique* : « Vienne, début d'un siècle », Éd. de Minuit, Paris, août-septembre 1975.

[11] Nous savons aujourd'hui qu'il existe ce qu'on pourrait appeler un « kitsch social », très proche du culte du *héros positif* tel qu'il est pratiqué dans le « réalisme socialiste ».

[12] *Critique* : « Vienne, début d'un siècle », *op. cit.*, p. 1002. Extrait de l'article de Nike Wagner sur « Karl Kraus ».

[13] In *Études germaniques* nº 109, 1/1973, p. 87-88. (Pierre Angel : « Le kitsch et ses avatars », p. 86-88.)

[14] Cf. Rolf Steinberg (éd.), *op. cit.*

[15] In Rolf Steinberg (éd.), *op. cit.*, p. 83. Ce commentaire est tiré d'un extrait de la définition du mot « kitsch » dans l'édition de 1939 du *Meyers Lexikon.*

[16] Rainer Ruther, « Le HEIMATFILM. Un genre typiquement teutonique », in *Trois Moments du Cinéma allemand. Les cahiers de la cinémathèque* nº 32, Perpignan, printemps 1981, p. 129 ss.

[17] *Ibid.*, p. 130.

[18] Cf. Courtade/Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Éric Losfeld éd., Paris, 1972, p. 153-156.

[19] Dans *La question nazie. Les interprétations du national-socialisme 1922-1975* (Paris, Éd. du Seuil, 1979), Pierre Ayçoberry démontre que le nazisme est « négateur de l'histoire » et qu'il cherche ses références non dans l'histoire, mais dans la *mythologie*, qui est par essence a-historique. Il cite un texte de Max Horkheimer, daté de 1943 (écrit en exil) : « Le fascisme, par l'exaltation même qu'il fait du passé, est antihistorique. Les références des nazis à l'histoire signifient seulement que les puissants doivent diriger, et qu'il n'y a pas moyen de s'émanciper des lois éternelles qui guident l'histoire. Quand ils disent l'*histoire*, ils veulent dire exactement le contraire : la *mythologie*. » Nous verrons que Hans-Jürgen Syberberg, par l'usage qu'il fait des mots « histoire » et « mythologie », donne une vision radicalement différente du passé allemand.

[20] Pour de plus amples renseignements sur ce film, dont l'action se situe au Canada lors de la construction d'un barrage, voir Courtade/Cadars, *op. cit.*, p. 161-163.

[21] C'est par le terme de « restauration » que la plupart des historiens allemands actuels désignent l'« ère Adenauer » (1949-1966), marquée par un conservatisme bonhomme proche de ce que critiquait Nietzsche : le kitsch allemand des années 50 est justement un mélange de *Biederkeit* et d'hypertechnicité.

[22] Chris Marker, « Adieu au cinéma allemand ? » in *Positif* nº 12/1954.

[23] Extrait d'une interview parue dans *Télérama* nº 1691, 9 juin 1982.

[24] Si l'année 1945 est l'« année zéro » de l'Allemagne, la signature du « Manifeste d'Oberhausen » marque peut-être l'« an 01 » de son cinéma. Ce manifeste apparaît en effet comme un refus global du kitsch ambiant.

[25] Robert van Ackeren, dans *Cinéma 84*, nº 303.

[26] *Ibid.*

[27] Ce panorama du kitsch dans le cinéma ouest-allemand actuel n'a nullement la prétention d'être exhaustif. Nous avons laissé de côté — et on pourra nous le reprocher — des personnalités importantes comme Werner Schroeter (*La mort de Maria Malibran, Le Concile d'amour*), Werner Herzog (il y a des éléments kitsch dans *Fitzcarraldo* et même dans *Aguirre, la colère de Dieu*), Rosa von Praunheim, Ulli Lommel (*La tendresse des loups*), Lothar Lambert (*Fucking City*), Herbert Achternbusch (*Servus Bayern*, etc.), Ulrike Ottinger (*Freak Orlando*, où l'on voit Eddie Constantine utilisé comme « vedette kitsch »), et d'autres encore. D'une manière générale, les réalisateurs touchés par le kitsch en arrivent, avec les progrès (ou « regrès ») de la mode rétro, à une identification de plus en plus étroite avec lui, si bien qu'on ne sait plus vraiment si, dans leurs films les plus récents, ils en utilisent les charmes d'une manière distanciée ou non...

[28] Par pure commodité, nous utiliserons désormais ces initiales pour désigner Hans-Jürgen Syberberg.

[29] Susan Sontag, « Syberberg's Hitler » (1980). L'extrait évoqué est reproduit dans les *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 6, février 1980, p. 93-95, sous le titre « Aventures dans la tête ».

[30] Nietzsche, *Par delà le Bien et le Mal, op. cit.*, p. 186.

[31] Extrait de « 19 questions à Hans-Jürgen Syberberg », in *Hans-Jürgen Syberberg*, Université de Dijon, 10 et 11 mars 1979, p. 11.

[32] On doit à ce réalisateur un *Louis II*, tourné en 1955 dans le style de l'époque, c'est-à-dire mettant en avant le « kitsch royal » au premier degré. Ce n'est pas un hasard si HJS a choisi Käutner pour figurer dans son film ; c'est une manière de régler son compte au cinéma des années 50.

[33] A. et M. Mitscherlich citent ici un passage de Paula Heinemann : *Bemerkungen zum Arbeitsbegriff in der Psychoanalyse*, in *Psyche* n° 20, 1966.

[34] Dans le vocabulaire allemand, le mot *Trivialität* (on dira par exemple *Trivialliteratur*) est très proche du mot *kitsch.*

[35] Cette technique est décrite d'une façon détaillée dans les *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 6, p. 52-59.

[36] Hans-Jürgen Syberberg, in *Hans-Jürgen Syberberg*, Université de Dijon, *op. cit.*, p. 20.