

Elena TYUSHOVA

**Le Kitsch comme art du désespoir
dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder
(*Les larmes amères de Petra von Kant*)**

The Kitsch as Art of Despair in the Cinema
of Rainer Werner Fassbinder
(*The bitter tears of Petra von Kant*)

Abstract. I establish my study on basically two theorists of Fassbinder's aesthetics, the analysis of the kitsch in Fassbinder's films by Françoise Dahringer and the articles on painting and music in his films by Vivien Villani. Then I take the idea of Abraham Moles, that Kitsch is "the art of happiness" and I use it to analyse a six minutes sequence in *The bitter tears of Petra von Kant*. Thereby, I show that Fassbinder's film aesthetic is synesthetic. It is a superposition of kitsch objects, objects that provide happiness, which combine in a very unique way opera, painting,

cinema and theatre. But in the case of Fassbinder, the kitsch does not provide happiness. My theory on kitsch as art of despair comes from Fassbinder's theatre influences (Bertolt Brecht and Antonin Artaud). This film shows both the techniques of the theory of alienation and the "theatre of cruelty". The first one adds a dimension of irony and the second adds the theatrical violence, which is exaggerated and spectacular. Both of these techniques create an alienation of the spectator. Whereby, the Kitsch becomes the art of despair.

Keywords: kitsch, "the art of happiness", Rainer Werner Fassbinder, painting, opera, melodrama, theatre, sculpture, alienation, violence.

Elena Tyushova

Université de Paris 8

E-mail: lena.t@mittsvenskfilm.se

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS

pp. 99-110

«Je crois qu'après *La Traviata* de Verdi il ne devrait y avoir besoin d'autres œuvres d'art, parce qu'il n'est pas possible d'en faire une plus parfaite: *La Traviata* est le summum de ce que la culture occidentale peut offrir.

– Alors pourquoi continuez-vous à travailler?

– [...] Eh oui, parce que je ne saurais pas comment m'occuper autrement, voilà pourquoi.»¹

Une approche politique du kitsch

Il existe déjà un nombre d'écrits considérable sur la question du kitsch dans les films du réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Dans cet article j'aimerais, d'un côté, prolonger l'étude entreprise par Françoise Dahringer et, d'un autre côté, proposer une hypothèse qui me semble non seulement innovatrice mais même provocatrice.

Je considère le kitsch fassbindérien comme une forme d'art très personnelle et synesthésique. Grâce au medium du cinéma, Fassbinder filme tout un «pot-pourri» d'arts différents. La séquence narrative que j'ai choisie comme exemple illustratif provient de l'œuvre *Les Larmes amères de Petra von Kant* où le théâtre,

la peinture, la sculpture et surtout la musique d'opéra s'entremêlent au service de ce kitsch fassbindérien.

La théoricienne Françoise Dahringer qualifie l'art cinématographique de Fassbinder en tant que «mensonge universel» en parlant de sa conception, à la fois réaliste et pessimiste, du monde comme spectacle. L'expression «mensonge universel» n'est pas innovatrice, mais elle le devient dans le traitement fassbindérien du cinéma. Autrement dit, «le monde entier est un théâtre, – et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs»².

[...] puisque tout est rôle, costume, masque, dans la vie comme au cinéma, il n'y a que dans l'artificialité la plus complète de l'art qu'on puisse trouver une part de vérité: en montrant des images fausses elles aussi. Le film est ainsi bien plus que la somme des objets dont il est constitué, il est un objet privilégié, leur symbole par l'excellence. Dans cet univers du simulacre, du travestissement perpétuel, le kitsch (des images, des postures, des sentiments) n'est qu'un des aspects, figé à l'extrême, du mensonge universel.³

1 LIMMER Wolfgang, «Conversations avec Rainer Werner Fassbinder», in *R.W. Fassbinder TV*, dirigé par SPAGNOLETTI Giovanni, Siena, Editori del Grifo, 1983, traduit et cité par VILLANI Vivien dans *Contre Bande* «Fassbinder et l'opéra», Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 51.

2 Comme on sait, cette expression provient de *As You Like It* de SHAKESPEARE William, Acte 2, Scène 7. Jacques: «All the world's a stage / And all the men and women merely players / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts...»

3 DAHRINGER Françoise, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité, ou des images dans les sons*, thèse de doctorat en études

À partir de cette conception de Dahringer, je propose donc une analyse de la nature de cette artificialité, de ce kitsch des images, des sentiments, des gestes, des postures et des composantes musicales.

Dans les années soixante-dix, le sociologue Abraham Moles avait lancé l'idée que le kitsch pourrait être un «art du bonheur». L'objet kitsch provoque une certaine extase – un mélange de jouissance et d'ironie.

Camille Mourier pose des questions intéressantes en s'interrogeant sur le kitsch dans les œuvres des artistes dits «postmodernes»⁴. Dans l'art contemporain, l'esthétique kitsch peut être interprétée dans des œuvres d'artistes renommés comme Andy Warhol, qui fait d'un objet ordinaire reproduit une œuvre d'art⁵. La même question peut se

poser au sujet de l'immense *Puppy* en acier inoxydable de 1992 de Jeff Koons. Il semble donc justifié de parler du kitsch comme d'une tendance artistique, présente dans l'art moderne, et qui caractérise, à notre sens, l'art de Warhol lorsqu'il prétend sublimer les choses du quotidien les plus banales, et qui se prolonge, quoiqu'en d'autres modalités, dans le courant dit postmoderne dans le champ des arts plastiques. C'est que, selon moi, on retrouve à chaque fois cette conception molesienne du mélange d'ironie et de jouissance. Mais comment cette tendance se montre-t-elle dans le cinéma, et en particulier dans le cinéma de Fassbinder?

De *Querelle* (1982), on ne peut pas oublier les lanternes géantes de forme phallique dans le port de Brest: symboles du désir et de l'homosexualité. Ce film, librement adapté du roman de Jean Genet *Querelle de Brest*, dresse le portrait du marin Querelle, désiré par tous ceux qu'il rencontre, hommes ou femmes. Pour les lanternes, en carton-pâte, immenses et violettes, on peut sans doute utiliser l'expression de Moles «extase du kitsch». Elles sont l'image même de la jouissance et de l'ironie. Ces symboles de la jouissance sont comme des totems en l'honneur du sexe masculin.

Pourtant, je ne m'intéresse pas uniquement aux objets du décor, comme s'inscrivant dans une esthétique «kitsch». Par la suite, je traiterai du kitsch d'une

germaniques, sous la direction de BANDET Jean-Louis et BERTHOME Jean-Pierre, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1995, p. 413.

4 MOURIER Camille, *Le kitsch entre «mauvais goût» et subversion*, mémoire de Master 2 périphérique au diplôme PFE d'Architecture soutenu en juin 2008 à l'ENSAPL (Ecole Supérieure d'Architecture et du Paysage de Lille), sous la direction de DOUTRIAUX Emmanuel et de VERMANDEL Frank.

5 Cette idée est proposée par MOURIER Camille, *op. cit.*, p. 6: «Au milieu des années cinquante, le pop art et Andy Warhol, sans revendiquer l'esthétique kitsch, s'inspirent de la production de masse, des objets et des icônes populaires. Warhol joue de l'imitation, de la contrefaçon, du décalage. D'un objet banal, il fait une œuvre d'art, qu'il multiplie à l'infini. Arthur Danto

parlera à son sujet de "transfiguration du banal". Ne peut-on pas transposer cette idée au kitsch?»

forme cinématographique synesthésique qui procède à des juxtapositions et des superpositions entre des arts différents, pour créer de la jouissance et de l'ironie. Dans l'art cinématographique de Fassbinder ce recours au kitsch «générateur de jouissance et d'ironie» vient compenser le désespoir du désir inabouti.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Le mélodrame *Les larmes amères de Petra von Kant* est une pièce de théâtre, écrite par Fassbinder à l'âge de 26 ans. Il l'adapte au cinéma un an après, en 1972. Petra von Kant, 35 ans, styliste à la mode a placé sa fille Gabriele dans un internat privé. Petra vit avec sa servante et assistante Marlene, une femme qui aime Petra jusqu'à supporter toutes les exigences et humiliations de sa part. Grâce à son amie Sidonie, Petra rencontre une jeune et belle femme, Karin. Petra croit tomber amoureuse de Karin. Elles vivent ensemble pendant un moment. Ensuite Karin quitte Petra, quand son mari revient, après un long séjour en Australie. La séquence considérée (1.47 – 1.55) se trouve à la fin du film. C'est la fête d'anniversaire de Petra et elle attend désespérément l'appel de Karin. Je procède à une description détaillée à partir du moment de l'arrivée de la mère de Petra, Valérie, à l'anniversaire.

Le décor et le costume

Il faut d'abord s'intéresser à la description du lieu et du décor, car cela ouvre à des questions intéressantes sur les objets kitsch et leurs significations

dans la diégèse du film. L'intrigue du film se noue entièrement dans l'appartement de Petra. Ce que l'on voit principalement, c'est le salon, qui sert également de chambre. Selon les moments, il s'agit d'un espace tout à la fois intime et public de Petra. Dans la séquence considérée, le lit est déplacé dans l'espace voisin du salon, et il ne reste que le sol et le mur de son salon/chambre. Un tapis blanc velu couvre le sol et une reproduction du *Midas devant Bacchus* de Nicolas Poussin cache le mur. La caméra cadre le tableau la plupart du temps, ce qui transforme quasiment l'écran cinématographique en scène théâtrale, avec le sol comme territoire scénique et le tableau comme décor allégorique de l'action qui se déroule devant lui.



Figure 1. Nicolas Poussin,
Midas devant Bacchus, 1628-1629⁶

Le tableau de Poussin représente une scène de la mythologie grecque. Midas, roi de Phrygie, est dépeint comme un pénitent devant le dieu Bacchus. Bacchus

6 <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/poussin/midasetbacchus.htm>
18/05/2012.

est entouré de ses compagnons habituels: Silène, un satyre et une bacchante, allongée à ses côtés, en position de soumission. Selon les historiens d'art, cette scène représente le moment où Midas remercie Bacchus de l'avoir délivré de son propre souhait que tout ce qu'il touche soit métamorphosé en or. Le roi avait compris qu'il est impossible de vivre avec un tel pouvoir. On peut être d'accord avec Vivien Villani qui énonce à propos de ce tableau, tel qu'il est dans *Les larmes amères de Petra von Kant*:

[...] cependant, étant donnée la position de Midas face à Bacchus, l'on peut imaginer que le souverain soit en admiration devant Bacchus et sa grande beauté, et qu'il fasse une déclaration d'amour – un peu comme fera Petra von Kant (Margit Carstensen) tout au long du film, devant Karin (Hanna Schygulla).⁷

D'autre part, Villani propose une sorte de polyphonie: «L'œuvre de Poussin participe (...) d'une forme de narration quasi autonome, en parallèle avec le récit et indépendant des dialogues.»⁸ Je considère le tableau eu égard aux autres éléments de la mise en scène, afin de montrer que le kitsch se constitue non seulement avec la mobilisation profilmique d'une toile

baroque⁹, le tableau de Poussin, mais d'un entassement d'éléments différents, venant d'arts différents et tous classables comme kitsch.

Villani fait un parallèle entre les personnages du tableau et les personnages du film. Petra correspond à Midas et Bacchus correspond à Karin. Mais le tableau de Poussin incarne aussi la relation de Petra et Marlene. De ce point de vue, c'est Petra qui est Bacchus et Marlene, la servante muette, qui éprouve un amour sadomasochiste envers Petra, est Midas. Le tableau de Poussin n'est pas seulement une allégorie des relations entre les personnages-clé du film, ou le décor kitsch une allégorie du mauvais goût de la bourgeoisie, ce tableau montre aussi la position politique de Fassbinder. Elle se résume dans les termes suivants: *tout est relatif et celui qui a le pouvoir sur les sentiments de l'autre, c'est celui qui est fort*. C'est «le droit du plus fort»¹⁰. Petra est à la fois Midas et Bacchus; Karin a

7 VILLANI Vivien, «Présence de la peinture dans l'œuvre de Fassbinder», in *Fassbinder l'explosif* (dir. BANTCHEVA Denitza), *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005, p. 227.

8 *Ibidem*, p. 227.

9 LIÈVRE-CROSSON Élisabeth nous dit que la peinture baroque reflète «la remise en cause de valeurs traditionnelles et traduit des sentiments excessifs, souvent contradictoires: apothéose, explosion de joie, lyrisme ou drame pathétique, douleur exacerbée, mélancolie grave», cf. *Du Baroque au Romantisme*, Ligugé, Éditions Milan, 2000, p. 5. Il n'est pas sans importance à noter que le terme baroque soit souvent utilisé dans le langage commun comme dans le vocabulaire académique comme synonyme de kitsch.

10 *Le Droit du plus fort* est le titre du film de Fassbinder de 1974 avec Fassbinder lui-même dans le rôle principal.

le pouvoir sur les sentiments de Petra; Petra a le pouvoir sur ceux de Marlene. C'est en arrivant à cette conception qu'on peut comprendre la dédicace du film: «dédiée à celui qui devient ici Marlene». Fassbinder veut dire que la relation que vit Petra avec Karin est identique à celle que Marlene vit avec Petra: celle de la soumission et de l'amour aveugle. Petra devient Marlene.

Cette signification politico-sentimentale, construite à travers la mobilisation du tableau de Poussin, n'est pas le seul moyen de la mise en abyme. Trois mannequins – les objets en plastique représentant des êtres humains, kitsch par excellence – représentent dans la séquence considérée une deuxième mise en abyme. De temps en temps, la caméra s'arrête sur une configuration de trois mannequins. Deux sont allongés dans le lit et le troisième, debout devant le lit, «regarde» les deux autres. Les deux poupées dans le lit incarnent véritablement Petra et Karin. Marlene est symbolisée par le mannequin debout. Ces objets, simulacres du corps humain, sont des sculptures kitsch renforçant l'idée clé du film du «droit du plus fort». Le fait que ces trois mannequins sont identiques montre explicitement l'idée d'interchangeabilité, et donc de la relativité de position du fort et du faible.

La dernière hypostase de l'objet kitsch est la poupée offerte par Sidonie à Petra. C'est une poupée à visage enfantin et à cheveux blonds et bouclés, comme ceux de Karin. Cette poupée, remise à Petra, est une façon de lui adresser un message humiliant: «Karin est partie,

mais contente-toi de son simulacre.» Petra reçoit ce cadeau avec humilité. En fin de compte, la tenue revêtue par Petra est une façon d'exprimer son admiration envers Karin. Elle porte une perruque blanche, une imitation de la coiffure de Karin; et la rose rouge autour de son cou métamorphose Petra en cadeau. Elle est prête à s'offrir à Karin si celle-ci veut bien. Petra elle-même devient ici une poupée.

Le simulacre, les mises en abyme de la relation fort-faible, les superpositions des objets et du sentiment exagéré du désespoir, voilà les enjeux riches et complexes de l'esthétique kitsch. On se retrouve devant ce que Dahringer appelle le «mensonge universel».

*L'interpénétration
entre la théâtralité et la bande sonore*

Dans notre séquence, on dispose de trois éléments clé au niveau sonore. La sonnerie du téléphone, une sorte d'élément du monde extérieur, faisant effraction, souligne le huis clos du dispositif du lieu. Chaque fois que le téléphone sonne, Petra se jette par terre pour répondre. Les influences synesthésiques concernent ici le personnage lui-même: le son reçoit ainsi une réponse corporelle qui laisse penser qu'il agit directement sur le corps selon un schéma comportemental de cause à effet, qui n'est pas sans rappeler les réflexes conditionnés de Pavlov (que la dramaturgie de Fassbinder tourne en dérision, évidemment). Tirée par la ficelle d'amour, après s'être jetée par terre, la marionnette Petra raccroche chaque fois, déçue, car ce n'est pas Karin qui l'appelle,

et la répétition insistante de cette déception revêt une allure burlesque.

La deuxième composante sonore réside dans les dialogues. C'est surtout Petra qui parle et les autres qui écoutent. Ses paroles, l'intonation de sa voix, ainsi que la mimique du visage et les mouvements corporels sont exagérés et violents. Les dialogues sont accompagnés par divers bruits menaçants: Petra jette des verres sur le mur et ils se cassent, elle marche sur le service à café, qui se brise sous ses pieds ... Autant de sensations étroitement mêlées de l'entendre et du toucher du personnage (au risque de la blessure), ce qui n'est pas sans provoquer chez le spectateur le souvenir d'expériences sensibles analogues qu'il a pu faire dans son histoire personnelle. Exagérations et violences évoquent pleinement la théorie de l'aliénation de Bertolt Brecht et «le théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud. Elles sont des mises en mouvement exacerbées des signes visuels et sonores, des exagérations expressives propres à provoquer des émotions synesthésiques chez le spectateur. On ne se trouve pas devant le désespoir d'une femme abandonnée, on se trouve devant une performance consciente de cette femme qui agit sur elle-même en extériorisant son propre désespoir. Petra est d'ailleurs contente d'avoir son public devant elle, car le théâtre, comme on sait, n'existe véritablement qu'au moment où il y a un public.

Une précision s'impose: ce que j'appelle «théâtralité» ne se réfère pas du tout à une sorte de théâtre filmé, même si les entrées des personnages sont souvent filmées

de manière frontale. Tout en utilisant les conventions des jeux théâtraux et le dispositif d'unité de lieu et d'action, ce film est hautement cinématographique. Le spécialiste de Fassbinder, Thomas Elsaesser, précise à propos de séquence d'anniversaire de Petra:

Cette séquence obéit scrupuleusement aux règles de la narration cinématographique classique, avec ses plans subjectifs, ses échanges de regards et l'enveloppement du spectateur dans la trame du récit. On dirait presque que Fassbinder identifie le montage classique du cinéma hollywoodien, gouverné par la continuité, avec la présence du drame œdipien, comme s'il citait Douglas Sirk (et les théories du regard masculin) pour mieux divulguer la «pathologie» du cinéma narratif traditionnel.¹¹

On est donc devant une hybridation cinématographique-théâtrale. La caméra utilise ses moyens et procédés classiques d'expression – le cadrage différencié, les mouvements d'appareil, le zoom, etc. – mis ou non au service d'une narration, mais à coup sûr au profit, ici, d'une mise en scène théâtrale.

Finalement, l'élément sonore le plus spectaculaire de cette scène, est la première partie du duo de Verdi *Un di felice eterea* (*Un jour heureux éthéré*) tiré de l'opéra *La Traviata*. C'est un duo

11 ELSAESSER Thomas, R. W. *Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, trad. de l'allemand par JOUANLANNE Christophe, RUSCH Pierre, TORRENT Jean, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 141.

d'Alfredo et de Violetta, l'expression de l'amour d'Alfredo, qui prend forme à travers les paroles les plus majestueuses et pathétiques¹². On peut être tout à fait d'accord avec Vivien Villani, à propos de la transition entre les dernières paroles de Petra et le passage à l'opéra, que cet air a un statut extra-diégétique. Il n'est pas entendu par les personnages mais s'inscrit dans la continuité des mots prononcés par Petra:

Sa détresse est telle qu'elle ne peut plus parler. La déclaration d'amour d'Alfredo à Violetta peut certainement être transposée en celle de Petra à Karin: alors que Violetta, courtisane, profitait de l'argent de riches aristocrates en leur accordant ses faveurs, Karin a profité de l'argent de Petra, une créatrice de mode aisée, en échange de relations amoureuses.¹³

L'air d'opéra s'achève avec les paroles d'Alfredo. Fassbinder interrompt la musique avant la partie de Violetta. Ce qui était un duo entre les amoureux devient, dans sa dramaturgie, le cri de désespoir de Petra/ Alfredo. Dans l'illustration n°2, nous voyons le moment où on entend *Un di felice eterea*. Le choix du morceau de musique n'est pas seulement au diapason des sentiments mélodramatiques de Petra. Il répond aussi à une volonté de

distanciation ironique, puisque, selon une conception occidentale commune, une fête d'anniversaire doit être «un jour heureux».

La synesthésie opératique

Pour Denis Lévy, l'opéra semble bien être l'art par excellence des provocations synesthésiques:

Il y a toutefois, quand on assiste à la représentation d'un opéra, un affect supplémentaire dû à la pure dimension visuelle, indépendamment de toute narrativité ou identification. C'est l'impureté essentielle de l'opéra, celle qui l'arrache à l'art de la musique pour le reverser au compte du théâtre: le théâtre lyrique. En un sens, l'opéra fait image: les mises en scène d'opéra font même davantage image que les mises en scènes de théâtre, par le statisme nécessaire des chanteurs, l'effet de ralenti qu'introduit le temps du chant, l'importance des conventions. En un sens, l'opéra rend visible la musique. Il avère qu'il y a une visibilité de la musique.¹⁴

La mise en scène fassbindérienne répond aux conventions opératiques décrites par Lévy: l'impression du ralenti est due aux corps immobiles des comédiennes à la fin de la séquence considérée, laquelle n'exclut cependant pas le mouvement. C'est cette invention d'un ralenti propre à Fassbinder, d'une solution cinématographique tout à fait

12 «Quell'amor ch'e palpito/Dell'universo,/ Dell'universo intero/Misterioso,/ Misterioso altero/Croce e,/Croce e delizia/ Croce e delizia, delizia al cor.»

13 VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», in *Contre Bande*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 53.

14 LÉVY Denis, «Opéra et cinéma», in CIRCAV, n° 18 *Impureté(s) cinématographiques(s)* (dir. CUGIER Alphonse et LOUGUET Patrick), Paris, L'Harmattan, 2007.

originale, qu'il faudrait caractériser maintenant. Cette solution tient tout à la fois au travail du cadre, à la posture des personnages, à la dramaturgie mise en jeu et à la mise en scène, sans exclure, évidemment, la composition sonore.

En préalable, il s'avère nécessaire de rappeler ce que dit Ludovic Cortade à propos de l'arrêt sur l'image chez Fassbinder: «Il est permis de relever l'importance de l'immobilité de Brecht pour cette utilisation de l'immobilité à des fins de distanciation.»¹⁵ Dans la scène considérée, nous nous retrouvons devant un autre mode d'immobilité, création fassbindérienne d'une véritable singularité esthétique: les corps des comédiens ont beau être figés, ils n'en sont pas moins animés de légers mouvements. Sidonie clignote des yeux. Gabriele bouge légèrement la tête. La jambe de Valérie, instable sur le tapis à cause de ses talons, bouge pour préserver l'équilibre.

Du coup, cette scène ne relève pas tant de l'esthétique brechtienne de la distanciation que de d'immobilité propre aux chanteurs d'opéra. Fassbinder utilise la convention opératique d'immobilité dans une mise en scène cinématographique parsemée d'éléments théâtraux, en même temps qu'il utilise la musique de manière extra-diégétique. L'imaginaire du spectateur est donc invité à créer sa propre relation entre la musique et la mise en scène. L'oreille entend la musique qui, dans une mise en scène de

La Traviata de Verdi, est accompagnée par d'autres images. Ce décalage crée une forme synesthésique dans l'imaginaire du spectateur. Autrement dit, Fassbinder n'utilise pas seulement la musique de Verdi pour rendre visible son propos. Par sa mise en scène opératique il «rend visible la musique» en lui attribuant une nouvelle émotion. La mémoire des mises en scènes de *Un di felice eterea* rend l'imaginaire du spectateur sensible aux modifications synesthésiques multiples dans la séquence d'anniversaire de Petra.

Cette mise en scène, quasi immobile, non au sens photographique — au sens où la photographie serait, en quelque sorte, une image «morte» — nous met devant une pause dans l'action qui est plus puissante que tous les déplacements et les dialogues des personnages. Ces mouvements, propres à l'art du cinéma, et que l'on peut qualifier en effet de synesthésiques par toutes les sensations et émotions sensibles qu'ils mettent en jeu ou suscitent, répondent bien ici, me semble-t-il, à la conception que se fait Gilles Deleuze de ces mouvements en «intensité sur place», davantage voyages spirituels que mouvements *stricto sensu*, du reste¹⁶. Comme on sait, pour cet

15 CORTADE Ludovic, «Fassbinder: un cinéaste de l'immobilité?», in *Fassbinder l'explosif*, op. cit., p. 115.

16 Il semble bien que l'œuvre d'art soit régie par un double nomadisme: celui qui régit ses formes sensibles et ses affects, mais aussi celui du spectateur dont pensée et imagination vagabondent au gré des perceptions de celles-ci. Si le spectateur est immobile, il est cependant mis en situation de voyager, «voyage immobile» sur lequel insistent de nombreux théoriciens du cinéma. Pour cette «intensité sur place»,

esthéticien du cinéma, le mouvement ressortit de cette dialectique entre mobilité et immobilité bien propre à suspendre le temps dans la mobilité des choses immobiles ou l'immobilité des choses mobiles. Celles-ci caractérisent tout autant la pensée d'une œuvre que celle de son spectateur. Chez Fassbinder, le jeu des éléments ou composants divers, au sein d'une mise en scène accordée à la dramaturgie, est à la fois kitsch, pathétique et politique, jusqu'à une fréquente coïncidence de ces termes. Reconsidérons alors ce plan dans lequel Fassbinder façonne les personnages de Sidonie, Gabriele, Valérie, avec les postures paradoxales que je viens de décrire. Il est constitué des éléments suivants: positions maniérées des corps dans l'espace, figés comme des sculptures (fixité qui n'exclut pas, comme l'a montré Deleuze, des mouvements discrets, non-imperceptibles); le tableau de Poussin derrière eux; la bande sonore d'opéra à la fois pathétique et ironique.

Valérie, bourgeoise, traditionaliste, apprend ici que sa fille est devenue lesbienne. Choquée, Valérie est alors assaillie de sentiments multiples, plus ou moins mélangés. Parmi d'autres, elle éprouve une envie de cacher cette «honte», complémentaire d'une sorte de sentiment de culpabilité. La mère au

premier plan qui occupe un quart de la surface de l'écran incarne véritablement le jugement moral de la petite bourgeoisie, au sens où Milan Kundera dit de son étudiant qu'il est «la litost incarnée»¹⁷. Tout à l'heure Valérie a dit: «Meine Töchter liebt eine Mädchen.» (Ma fillette aime une fille). Du côté de l'espace que le corps de la mère ne masque pas, Petra est allongée sur le tapis, tout près des pieds de sa mère. Un tel choix de cadrage évoque la relation masochiste entre la fille et sa mère. Marlene, toujours muette, garde la distance éloignée d'une servante, de celle qui regarde, et qui n'est jamais regardée. Sidonie garde la position de l'humiliatrice, rôle qu'elle tenait pendant tout le film. Et la petite Gabriele, la seule qui aime Petra, mais dont Petra refuse l'amour, est la victime réelle du drame. Assise tout près de sa mère, elle en déplore les échecs.

La ficelle de la marionnette Petra a été coupée. Immobile et par terre, elle incarne la mort. Autour d'elle, tous les corps et les visages/masques sont figés. L'air de Verdi baisse lentement (le volume de la musique diminue) et se termine avec un lent *fade out* au niveau visuel. Il devient ici un requiem. Ce tableau cinématographique, symbole de la mort à cause de l'amour, déterminé par une triple impureté picturale, théâtrale et opératique, est bien

voir DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie)*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980, p. 473: «Il n'est donc pas étonnant qu'on ait pu évoquer des voyages spirituels qui se faisaient sans mouvement relatif, mais en intensité sur place.»

17 L'art du cinéma de Fassbinder, tout comme l'art littéraire de KUNDERA sont capables d'installer des figures archétypales. L'expression de KUNDERA est extraite de son roman traduit du tchèque, *Le livre du rire et de l'oubli*, éd. de poche, Paris, coll. «Folio», 1987, pp. 186-189.

régi dans ce film de Fassbinder par ce que j'ai désigné avec l'expression de «kitsch du désespoir», dès lors qu'à cette triple impureté esthétique se joint la composante de la morale qui veut qu'une mère se sente quelquefois coupable de ce que sa fille lui échappe, surtout quand son chemin de liberté morale croise celui de la liberté des mœurs et que la fille assume son homosexualité.

En conclusion, vu l'étymologie du mot mélodrame, une véritable forme de synesthésie se fait jour chez Fassbinder. Le mélodrame est «drame avec musique»...

Il évoque le rôle dramatique essentiel qu'y remplit la musique. Le *melodramma* en Italie est synonyme d'opéra (dès la naissance de l'opéra, avec *l'Orfeo* de Monteverdi au XVII^e siècle, l'on parlait déjà de *melodramma*). Ainsi, de nombreux points sont communs au mélodrame cinématographique et à l'opéra, que ce soient la grande importance dramatique de la musique, la dimension visuelle exacerbée qui va parfois jusqu'à une véritable effusion de couleurs, les multiples coups de théâtre ou le resserrement de l'action pour ne garder qu'une succession de moments paroxystiques.¹⁸

On peut répondre maintenant à la question de ce qu'est le kitsch fassbindérien, en utilisant l'expression – peut-être un peu risquée – de «peinture opératique baroque» pour le caractériser. Il

s'agit d'une mobilisation d'arts différents capable aussi de se jouer d'époques et de modes distincts. C'est une esthétique de l'hybridation des formes qui provoque chez le spectateur du spectacle fassbindérien l'activité d'une imagination mélodramatique. Il y a de l'opéra, du mélodrame cinématographique, des éléments théâtraux ironiques et violents, des sculptures, qui se ressemblent et se rassemblent pour présenter sur la surface de l'écran l'expression du désespoir, à la fois joueuse et ironique, face à la réalité pessimiste du «droit du plus fort»¹⁹.



Figure 2. R.W. Fassbinder,
Les larmes amères de Petra von Kant, 1972.

¹⁹ Depuis la mort de Fassbinder en 1982, des metteurs en scènes ont repris son travail sur le kitsch. Le plus connu, et peut-être encore plus radical que Fassbinder, est peut-être WARLIKOWSKI Krzysztof. Ses mises en scènes opératiques et théâtrales montrent la nudité de l'âme et du corps, la cruauté, et elles vont dans la ligne d'Artaud avec de la distanciation ironique – un dérivé de la distanciation brechtienne. Regarder une pièce du théâtre dans sa mise en scène est comme manger du tartare. C'est cru, kitsch et synesthésique.

¹⁸ VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», *op. cit.*, p. 54.

Bibliographie

- CORTADE Ludovic, «Fassbinder: un cinéaste de l'immobilité?», in *Fassbinder l'explosif* (dir. BANTCHEVA Denitza), *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005.
- DAHRINGER Françoise, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité, ou des images dans les sons*, thèse de doctorat en études germaniques, sous la direction de BANDET Jean-Louis et BERTHOME Jean-Pierre, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1995.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie)*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980.
- ELSAESSER Thomas, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch, Jean Torrent, Paris, Centre Pompidou, 2005.
- KUNDERA Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, éd. de poche, Paris, coll. «Folio», 1987.
- LÉVY Denis, «Opéra et cinéma», in *CIRCAV*, n° 18 *Impureté(s) cinématographiques(s)* (dir. CUGIER Alphonse et LOUGUET Patrick), Paris, L'Harmattan, 2007.
- LIMMER Wolfgang, «Conversations avec Rainer Werner Fassbinder», in *R.W. Fassbinder TV*, dirigé par SPAGNOLETTI Giovanni, Siena, Editori del Grifo, 1983, traduit et cité par VILLANI Vivien dans *Contre Bande «Fassbinder et l'opéra»*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002.
- LIÈVRE-CROSSON Élisabeth, *Du Baroque au Romantisme*, Ligugé, Éditions Milan, 2000.
- VILLANI Vivien, «Présence de la peinture dans l'œuvre de Fassbinder», in *Fassbinder l'explosif*, *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005.
- VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», in *Contre Bande*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002.