

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



NICOLAS GENEIX

**FRONTIERES RECULEES DE LA CITATION.
SUR TROIS FILMS
DE HANS-JÜRGEN SYBERBERG**

Cavernes ou cathédrales, les films de Syberberg accumulent et recueillent des fragments de culture nombreux et divers car issus de tous les arts. Ses réalisations sont hantées par la peinture et la poésie romantiques, tandis que leur bande sonore mobilise volontiers Richard Wagner ou Ludwig van Beethoven. En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement d'allusions ou de réutilisations, mais bien de citations tissant des œuvres cinématographiques qui deviennent de véritables 'textes' plastiques. Si un temps on a pu rattacher les films de Syberberg au mouvement des *Literaturfilmen*¹ qui après 1968 adaptaient ou revisitaient des ouvrages, par exemple, de Heinrich von Kleist ou Goethe, dès *Karl May* (*Karl May. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, 1974) le réalisateur affirme un style singulier et se soumet de moins en moins aux

¹ Voir Th. Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München, Heyne Filmbibliothek, 1994, pp. 130-131.

traditionnelles exigences narratives. La génération des Rainer-Werner Fassbinder, Jean-Marie Straub et Werner Herzog s'affirme contre le "cartel des nanars" : sous l'impulsion d'Alexander Kluge, "le cinéma se rapproche de la littérature",² mais avec Syberberg c'est moins d'adaptations-réactualisations qu'il s'agit que d'une odyssee à travers les représentations culturelles nationales.

Il y a du symphonique dans ses films, qui croisent les influences en un seul flux filmique, mais dans l'esprit contemporain ou post-moderne de la *Sinfonia* de Luciano Berio (1968), polyphonie en partie dissonante qui est aussi un parcours de citations musicales. Héritier revendiqué du *Gesamtkunstwerk* wagnérien,³ tout autant que bon connaisseur de Bertolt Brecht et Friedrich Dürrenmatt, Syberberg crée des univers denses où onirique parvient à rimer avec ironique. Le cinéaste puise dans le fonds de la culture allemande ou européenne pour en retirer des images dialectiques, en ce sens qu'elles font écho au présent tout en appartenant au passé : ainsi d'un vers de Heinrich Heine ou d'une image de Georges Méliès. Car Syberberg ne cite pas seulement des mots, mais en fait toute sorte d'œuvres d'art, chacune pouvant servir de refuge dans une vie que l'après-guerre a laissé "mutilée",⁴ pour reprendre un mot de Theodor Wiesengrund Adorno, philosophe qu'il dit ne pas aimer par ailleurs. Or, dans la mélancolie d'une Allemagne toujours en deuil selon lui, la culture demeure en ruines. Document photographique familial ou morceau de culture universelle, le stock où puiser est divers et généreuse l'arche-film qui cite et abrite comme

² Cf. V. Schlöndorff, *Romans, films : même combat*, propos recueillis par J.-L. Douin, dans "Le Monde", 16 mars 2001, p. 16.

³ Voir G. Förg, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Monstren. Eine Collage zu Hans-Jürgen Syberberg*, dans *Unsere Wagner : Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg*, hrsg. von G. Förg, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984, p. 153.

⁴ Cf. Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. fr. par E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2003, p. 10.

pour toujours repousser plus loin les frontières de ce que l'on peut encore sauver. On ne s'étonnera pas alors que l'auteur d'une installation intitulée *Höhle der Erinnerung* (1997) s'acharne à rassembler au fil de films qui sont autant de refuges un trésor morcelé car égaré, des morceaux puisque d'un tout il ne saurait être désormais question.

On ne considèrera pas ici les films-monologues de Syberberg, fausses adaptations d'un texte sublimée par la profération de la seule Edith Clever, en fait vraies citations *in extenso* d'un court récit de Arthur Schnitzler (*Fräulein Else*, 1987) ou de Kleist (*Die Marquise von O.*, 1990), voire du monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysses* (*Edith Clever liest Joyce*, 1985). Trois films-balises dans la filmographie de Syberberg, *Karl May, Hitler. Ein Film aus Deutschland* (1977) et *Ein Traum, was sonst ?* (1994), constitueront notre corpus. Chacun d'eux est un tournant dans la carrière et l'œuvre d'un artiste radical qui a rompu tout lien désormais avec le système de diffusion normale des films. Amorçant avec le premier la trilogie qui aboutit à un monument de plus de sept heures, le *Hitler-Film*, Syberberg abandonne le cinéma au sens traditionnel avec une dernière réalisation consistant en un décor théâtral minimaliste, un grand nombre d'images projetées, le plus souvent photographiques, une accumulation de bruits et de sons débouchant dans la *Pastorale* (*Sinfonie* nr. 6 F-Dur op. 68) de Beethoven et, pour tout texte, quelques longues citations d'Euripide, Kleist et Goethe.

Il s'agira ici d'observer modalités et finalités de quelques citations précises de films assez différents les uns des autres, mais à la signature bien reconnaissable. De constater, ainsi, l'envahissement possible de l'espace filmique par les emprunts littéraires, visuels ou musicaux. De sentir, enfin,

comment de la “configuration” intertextuelle l’on passe à la “transfiguration”⁵ des morceaux cités.

1. *Karl May et le cinéma des premiers temps : de quelques citations primordiales*

C’est la dernière fois qu’une trame narrative claire sert d’ossature à un film de Syberberg, en l’occurrence les tracasseries subies en ses dernières années par le ‘Jules Verne allemand’, ainsi qu’on a pu, un peu vite, le surnommer. L’institution n’épargne pas le vieil homme jusqu’ici adulé pour ses romans d’aventures : l’auteur de *Winnetou* se voit inquiété pour des raisons politiques, financières et morales. Ses deux épouses le soutiennent, amies l’une de l’autre dans une grande demeure où se souvenir des voyages que l’on n’a pas fait est possible, paradis de l’enfance et de la lecture. Une nuit, pourtant, Karl May monologue et craint la venue du “mauvais homme”, celui qui entraînera l’Allemagne dans le chaos. Le jeune Hitler, en effet, admirateur du romancier, “ternit le triomphe final de Karl May réhabilité”.⁶

C’est de citations de films dans le film qu’il s’agira pour commencer, et notamment d’un passage très précis d’un court métrage de Méliès, intégré frontalement à *Karl May*, film devenu réceptacle. Une scène importante, qui pourtant relève *a priori* de la pause narrative à vertu contextualisante, se déroule dans un marché annuel de Saxe (de 23’10” à 26’43”). Les deux femmes de May se promènent sans lui dans un espace dont on ne peut que constater, d’abord, qu’il n’est pas d’époque, tandis que

⁵ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 108.

⁶ Cf. H.-J. Syberberg, [Notice pour “Karl May”], dans *Syberberg / Paris / Nossendorf*, introduction, choix de textes et notes par Ch. Longchamp, Paris, Centre Pompidou et Yellow Now, 2003, p. 182.

les deux élégantes s’y sentent normalement intégrées : ces quelques moments d’une décisive distanciation sont un manifeste signal du saut dans le temps qui va avoir lieu pour le spectateur. En effet, si l’action du film débute vers 1900, l’on n’est pas surpris qu’en un coin du marché un stand forain propose de voir quelques *Lebende Bilder* d’un art naissant, le cinéma. Mais la scène est longue, qui donne à voir au spectateur comme aux personnages des morceaux de films primordiaux, c’est-à-dire en jetant un œil dans la lanterne magique ou un kinétoscope d’Edison.



1. Regard dans le kinétoscope, plongée primordiale dans le cinéma des origines.

Plusieurs types d’images créent un effet de sommaire historique : après quelques effrayantes et désuètes vues peintes, un film Lumière, une scène coquine, et des extraits de deux films de Méliès, *Voyage à travers l’impossible* (1904) et *La Fée Carabosse et le poignard fatal* (1906).⁷

Concernant ces deux courts métrages, il s’agit, non seulement de citations, mais de montages : du premier, Syberberg ne conserve que deux passages qu’il colle sciemment (de 4’50’’ à 4’58’’ et de 6’00’’ à 6’50’’) et, du second, il garde cinq plans-tableaux exactement, respectant davantage la

⁷ Voir *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film, suivi d’une analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Bois-d’Arcy, Service des archives du film du Centre national de la cinématographie, 1981, nn. 641-659 (couleur, 20’13’’) et nn. 877-887 (couleur, 11’57’’).

narration originelle dans ce dernier cas. L'épopée du prince affrontant Carabosse ne semble pas tellement intéresser Syberberg, qui se focalise sur le surgissement des morts hors de leur tombe, conséquence de la mixture concoctée par la sorcière : on fera ici l'hypothèse que ce plan de presque une minute, notamment, est essentiel dans l'esthétique des films de Syberberg en général.



2. Les spectres surgissent hors des tombes et prennent possession de l'espace.

Ses réalisations relèvent souvent, et de plus en plus à partir de *Ludwig. Requiem für einen jungfräulichen König* (1972), d'un 'voyage à travers l'impossible', à travers une culture allemande qu'il juge pervertie et perdue. Le cinéma, dans cette logique, devient le medium magique qui ressuscitent les figures disparues et réaniment les cauchemars dans l'espoir d'enfin en finir avec eux. Méliès semble pouvoir figurer le moment cinématographique d'où viennent les films de Syberberg, aboutissement artistique né du croisement de la *camera obscura* et de la caméra Lumière. Le dernier plan monté / montré par le film est le véhicule ferroviaire volant échoué dans la bouche du vorace Soleil : si *Karl May* c'est le paradis perdu de l'enfance, Méliès devient cet autre grand ancêtre qui voit cassé par l'Histoire et ses désastres le jouet-cinéma. Syberberg semble inlassablement s'essayer à réparer ce "formidable train électrique", selon l'expression, dit-on, d'Orson Welles, qui considérait, émerveillé et lucide,

les possibilités que les exigeants studios Rko lui offraient pour *Citizen Kane*. De Méliès, il ne reste dans le *Hitler-Film* que des “fragments”⁸ épars près du premier studio de cinéma, la Black Maria de Thomas Alva Edison, tout près de la *Melancholia I* de Albrecht Dürer...

Aveu d’influence, désir des origines, esquisse d’art poétique : on sent bien que cette citation de fragments primordiaux d’un réalisateur longtemps oublié avant d’être redécouvert relève de l’“admiration” qu’on voue à un chef-d’œuvre et d’une volonté de “transmission”.⁹ Quant aux modalités de cette “coprésence”,¹⁰ fragments de films primordiaux remontés dans un film signé Syberberg, nuls guillemets, seulement des collures de montage : citer, ici, c’est “faire, fabriquer, produire, donne l’être, continuer”,¹¹ définition de l’activité poétique selon Judith Schlanger.

Cette “négociation subtile avec l’autorité convoquée”¹² fonde le style à venir du réalisateur : non seulement le voilà qui mentionne longuement un père spirituel, mais il choisit des images étranges et suggestives d’un passé perdu (le muet, le film à trucages, tout un imaginaire du ‘monde d’hier’ comme le nomme Stefan Zweig). Sa conception d’un cinéma possible, et en fait pour lui-même à venir, le “Film als Montage”,¹³ trouve là une première ébauche. À bien des égards, le *Hitler-Film* radicalisera dans sa forme et son discours ce que *Karl May* esquissait : il s’agira d’une

⁸ H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, trad. fr. par F. Rey et B. Sobel, Paris, Seghers / Laffont, 1978, p. 18.

⁹ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, 2008, p. 65.

¹⁰ Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8. La notion de “coprésence” se voit résumée comme l’inclusion d’un texte dans un autre par S. Rabau, *L’Intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 231.

¹¹ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 15.

¹² Cf. S. Rabeau, *L’Intertextualité*, cit., p. 232.

¹³ Cf. B. Kiefer, *Kulturmontage im Posthistoire. Zur Filmästhetik von Hans-Jürgen Syberberg*, dans *Montage in Theater und Film*, Hrsg. von H. Fritz, Tübingen und Basel, Francke, 1993, p. 229.

vaste “fugue de sons [...] et de citations visuelles”.¹⁴ Et ce n’est probablement pas un hasard si l’une des images emblématiques de ce film immense en temps et en ambition n’est autre que le spectre de Hitler sortant de la tombe de Richard Wagner habillé d’un linceul inquiétant et grotesque, à la manière des fantômes de Méliès. D’un film à l’autre, la citation se transmet et se transforme : de l’emprunt *stricto sensu*, elle mute, devenant allusion détournée et détournement parodique. Cet humour-là est triste parce qu’il est le signe que l’art naïf de Méliès n’est plus possible, notamment parce que le cinéaste Hitler a “enkitsché”¹⁵ le Beau et l’ancien.



3. Inquiétant et grotesque : kitsch.

2. La monstrueuse parade anthologique du Hitler-Film

Cette fois, prévient Syberberg “il n’y aura pas de *story*, seulement la nôtre”,¹⁶ la seule possible selon l’intellectuel et l’artiste meurtri qui se souvient de “notre Europe avant l’effondrement”.¹⁷ Ce film de sept heures, qui n’est que citations, prétend aller au cœur du mal, scruter le Nazisme dans ses images et ses discours, sonder tout ce qu’il hante encore et défier

¹⁴ Cf. H.-J. Syberberg, *Quelques mots pour Bologne*, dans Id., *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., pp. 87-88.

¹⁵ Cf. Id., *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 188.

¹⁶ Cf. *ibidem*, p. 17.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 12.

“le metteur en scène Hitler”¹⁸ pour enfin le vaincre. Le spectateur se retrouve devant un monstre anthologique éprouvant, un cosmos cinématographique qui est en fait un enfer dont on ne peut sortir qu’en le traversant. Cette quête de l’issue, ou du salut, passe par l’art nié ou détruit pendant les heures sombres, mais qu’aucune véritable libération, selon Syberberg, n’a pu ni su restaurer. Reste la mémoire, reste la caverne : “Plus on repère ses références stylistiques et son savoir, plus on vibre au film”, écrivait Susan Sontag qui ajoutait que “le grand art dans le domaine de la citation récompense invariablement l’étude approfondie, comme l’affirmait Joyce”.¹⁹ Érudit, ce film à part mobilise un nombre vertigineux de références évidentes ou voilées, et constamment semble reculer les limites de ce qui est montrable, dicible ou audible : des dizaines de noms sont rappelés, des centaines de sources sonores ou visuelles des années terribles utilisées, remplissant le huis-clos symbolique de tout, mais jamais n’importe quoi. Le pire, les élucubrations de Himmler ou Hitler, le meilleur aussi, Heine ou Dürer. À travers la *Black Maria*, un vaste microcosme anthologique rassemble les fleurs d’un mal passé qui ne passe toujours pas. Le studio se fait *Kunstkammer* autant que chambre des horreurs : la fin du film montrera coulisses et dispositifs tout en offrant encore quelques plans et collages visuels sublimes, quelque part entre la peinture romantique, *An die Freude* et le théâtre de Brecht.

Dès les premières minutes de film, une avalanche de références littéraires ou picturales engloutit un spectateur projeté dans un écran noir et étoilé qui voit ensuite une petite fille mélancolique et par là allégorique parcourir un espace clos (le studio) et paradoxalement infini (la nuit,

¹⁸ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction à H.-J. Syberberg, Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 27.

¹⁹ Cf. S. Sontag, *Aventures dans la tête*, dans *Hans-Jurgen Syberberg, “Cahiers du cinéma”*, hors-série, 6, 1980, p. 95.

omniprésente). Elle passe, un instant, sous le compas fameux et onirique d'un tableau de William Blake, *The Ancient of Days* (1794) : ici l'on reconnaît la marque du compilateur Syberberg, découpant un morceau d'image, le laissant reconnaissable tout en l'intégrant à son univers filmique composite, magma culturel suggestif et troublant. Bien que l'inventaire semble impossible, on aimerait essayer de proposer l'analyse de trois exemples-types de la manière dont le cinéaste utilise citations et références dans un film tour à tour charnier et réserve.

Il y a au moins deux manières de considérer ce colossal corpus, soit la nature des sources découpées et reprises par le geste de la citation, soit les modalités même de ce travail de la 'seconde main', selon l'expression d'Antoine Compagnon. La première option de classement s'avère délicate, tant est considérable la variété de ce qui se voit cité, explicitement mentionné ou fugitivement évoqué. Parmi la seule *res literaria*, comment classer pour rendre compte d'un citationnisme systématique ? Pour quelques récitations de textes clairement identifiés mais combien dissemblables (des vers de Goethe, le *Manifeste du Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti, le rapport Gerstein, sans même parler des innombrables discours nazis), combien d'allusions, de bribes, de mots épars ? Tous viennent d'ailleurs : le film entier, en son propos polyphonique, ne peut être considéré comme un discours qu'entre les lignes empruntées ou au croisement des énoncés. Peu d'acteurs, mais des personnages multiples, tous un peu marionnettes proférant en les reprenant des mots dits auparavant... Le chaos organisé quasi musicalement repose aussi sur un très grand nombre d'archives sonores, radios allemande et anglaise (toutes deux entendues par Syberberg enfant) surtout, utilisés à la manière de *Leitmotive*, avec et comme Wagner. L'image encore est amalgame de toiles anciennes et partiellement reproduites, échos d'un temps et d'un art morts aujourd'hui, et de photographies documentaires servant de décors ou de *memento* à la taille de

l'écran de cinéma. Ce dernier art, enfin, ne saurait être oublié dans la quantité des références mobilisées : bien peu d'extraits directement diffusés ou montés, cependant que l'on pastiche (*M. ein Stadt sucht ein Mörder* de Fritz Lang, *The Great Dictator* de Charlie Chaplin)²⁰ ou découpe à loisir des images ensuite mises en espace sur le plateau, comme les personnages de *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

Décidément, "la liste de tout ce que Syberberg fait coexister"²¹ semble difficile à dresser. La liste, au reste, c'est le stade ultime de la citation, lorsque l'accumulation de noms (le "cortège"²² des victimes et des bourreaux) ou de mots (ceux que le discours hitlérien a "contaminé")²³ dit encore, et à l'infini, tout ce qui n'a pas été repris textuellement tout en étant bel et bien là, en "nous, les enfants de l'enfer".²⁴ Ne pouvant parler de l'ensemble d'un corpus pléthorique, nous proposerons à travers des exemples ponctuels et précis trois modes de citations récurrents dans le film, avec pour chacun un exemple détaillé. Dans le *Hitler-Film*, s'avèrent en effet particulièrement fréquents la citation emblématique, l'installation anthologique et le collage symbolique.

Le premier cas semble *a priori* assez traditionnel : c'est son caractère systématique et la fréquence de son utilisation qui fait de la citation explicite, lue ou récitée, sonore ou visuelle, la base micro-structurelle d'un film qui affiche un mouvement cathartique et une composition quadripartite. Or, en-deçà de cette ossature concertée, chaque brique de l'édifice filmique n'est rien d'autre qu'une référence ou un écho, un fragment de culture ou un morceau de barbarie. Si le film se doit d'affirmer

²⁰ Sur cet aspect, voir R. Fack, *Hitler, un film d'Allemagne. Show People*, Paris, Yellow Now, 2008.

²¹ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction*, cit., p. 26.

²² Cf. H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d'Allemagne*, cit., p. 185.

²³ Cf. *ibidem*, p. 41 et p. 189.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 107.

en son seuil que “tout ce qui suit est pure fiction”,²⁵ tout en fait vient de notre monde passé et présent. Selon Nelson Goodman, il n’est d’univers que versions et réutilisations, et c’est d’une manière aussi spectaculaire à l’œil que polyphonique à l’oreille, que se voit illustrée ici sa définition : “faire, c’est refaire”.²⁶ Syberberg n’invente rien, il emprunte et ré-agence un matériel disponible (discours, images, sons) dans un Tout qui est son film, “Musik der Zukunft”²⁷ selon lui. Véritable structure profonde, la citation explicite, dans cette perspective, peut relever de la petite phrase musicale unique ou du *Leitmotiv*. C’est la durée même du film qui tient une suite longue et symphonique : ce dernier terme ne surprendra pas, puisqu’il renvoie à une structure pluri-instrumentale et polyphonique en quatre mouvements, bien souvent. L’on sait aussi que le mot “symphonie” a pu être synonyme, en Allemagne, d’“anthologie”.²⁸

Le film de Syberberg s’appuie tout autant sur des citations marquées, “données à reconnaître”,²⁹ que des références simples ou allusions. Juxtaposés ou simultanés grâce à la bande-son qui peut se superposer à un propos dit face à la caméra, les intertextes s’ajoutent les uns aux autres en un défilé de mots et de phrases. Les images, autres références, compliquent encore, sinon la reconnaissance, du moins l’intelligibilité de l’énoncé composite, monstre de reprises verbales et iconiques collées les unes avec les autres dans l’espace du film, champ et hors-champ. Nous considérerons ici un exemple très particulier, une citation explicite, saillante et insistante

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 11.

²⁶ Cf. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. par M.-D. Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 22.

²⁷ Cf. H.-J. Syberberg, *Filmbuch*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1976, p. 11.

²⁸ Comme la *Menschheitsdämmerung-Symphonie jüngster Dichtung* de Kurt Pinthus (1920). Voir E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, Puf, 1997, p. 277.

²⁹ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, cit., p. 42.

de Heine qui ouvre et clôt le film, dépassant ainsi le statut d'épigraphe pour tendre au portique verbal, alpha et oméga de *Hitler, un film d'Allemagne* :

“Denk ich an Deutschland in der Nacht,
dann bin ich um den Schlaf gebracht,
ich kann nicht mehr die Augen Schliessen
und meine heissen Tränen fließen”.³⁰



4. H. Heine, *Nachtgedanken*, vv. 1-4 :
“Que je pense à l’Allemagne, dans la nuit,
/ Et le sommeil me fuit. / Je ne peux plus
fermer les yeux / Et je pleure à chaudes
larmes”.

La première occurrence du premier quatrain des *Nachtgedanken* de Heine était orale, en tout début de film, tandis qu’une larme géante s’inscrivait dans un espace cosmique et étoilé. Il ne s’agissait d’ailleurs que des deux premiers vers³¹ qui amorçaient le cauchemar de sept heures à venir. Rajouter les vers 3 et 4 en fin de film revient entre autres à en changer le sens le plus évident : c’est maintenant que l’épreuve est passée que les yeux ne se ferment plus, enfin obligés d’admettre Hitler ‘en nous’. Quant aux larmes, elles disent sans doute l’affliction, mais peut-être aussi la capacité d’exprimer et manifester le soulagement du réveil libérateur tant attendu. Syberberg apparaît bien à l’unisson de l’intention initiale du poète

³⁰ H. Heine, *Nachtgedanken*, dans H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 192. Voir H. Heine, *Nachtgedanken*, in Id., *Neue Gedichte*, dans Id., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe (Düsseldorfer Ausgabe)*, hrsg. von M. Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1983, vol. II, p. 129 (vv. 1-4).

³¹ Voir Id., *Nachtgedanken*, dans H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 11.

romantique dans l'exposé des "deutsche Sorge").³² Surtout, et la mention "Paris-Hamburg" le souligne, c'est un poète national mais non nationaliste qui s'exprime, non moins qu'un exilé déchiré entre mal du pays et esprit polémique. Hans-Jürgen Syberberg, obligé de quitter sa Poméranie natale sous la Rda et acharné à dénoncer le système cinématographique commercial, peut aisément s'y retrouver, nonobstant le saut chronologique. Le choix de Heine ne saurait être anodin : au-delà de ses angoisses devenues avec le temps des prémonitions, ses œuvres connurent l'autodafé de l'Opernplatz à Berlin en 1933. Heine, allemand et juif, n'est-il pas alors un parfait symbole culturel de ce que l'hitlérisme a voulu détruire ? De ce que nous avons perdu, ajouterait Syberberg. Sa citation réitérée, complétée et sublimée sur l'écran infini d'une nuit qui n'en finit pas, contrairement à ce qui se passe dans le poème, devient l'emblème de la mélancolie historique du cinéaste. C'est enfin le lyrisme ancien retrouvé, celui de la *Romanze* discrète de Wolfgang Amadeus Mozart (*Klavierkonzert* nr. 20 in d-Moll, KV 466) qui se fait entendre pendant notre lecture des vers éplorés, après les lourdes ponctuations wagnériennes qui auront balisé l'odyssée. "Projektion ins schwarze Loch der Zukunft", affirme un dernier mot affiché encore après, fin de la symphonie en une coda personnelle qui laisse passer le vent, bruit de fond pendant Mozart même, par la fenêtre de l'écran de cinéma.

Auparavant, il aura fallu traverser les enfers des représentations précédant ou accompagnant le Nazisme. Parler d'une "esthétique d'opéra"³³ pour caractériser ce film inclassable, c'est aussi suggérer l'importance des décors du studio où se meuvent de rares acteurs entourés de quantité d'objets, images et sonorités. Avec le *Hitler-Film*, c'est à un

³² Cf. H. Heine, *Nachtgedanken*, cit., p. 129 (v. 40).

³³ Cf. A. de Baecque, *Syberberg d'expérience et d'excès*, dans "Libération", 9 mai 2003, p. 24.

travail expérimental que l'on a affaire, et bien de son temps finalement. Le goût de l'installation et la pratique du montage musical s'allient ici pour fonder un véritable style anthologique. Il ne s'agit plus seulement d'intertextes, car tout dans cette culture à présent pulvérisée est morcelable, c'est-à-dire citable. Syberberg n'est pas loin de reprendre la découverte de Walter Benjamin selon Hannah Arendt : "à la transmissibilité du passé s'est substituée sa citabilité".³⁴

L'exemple ici considéré est l'une des salles parcourues au tout début du *Hitler-Film* par l'enfantine Melancholia, d'ailleurs interprétée par la fille de Syberberg, Amélie. Nous pourrions proposer de la désigner comme chambre noire de "l'écran démoniaque"³⁵ puisqu'elle est notamment remplie des figures du *Caligari* de Robert Wiene (le docteur hypnotiseur, mais aussi César le somnambule) et du *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* de Friedrich Wilhelm Murnau. En évitant de plaquer trop vite sur cette scène le titre fameux de Siegfried Kracauer,³⁶ nous suggérerons d'abord que se voit ici, non seulement rappelé, mais intégré, le cinéma expressionniste allemand, apogée certaine d'une cinématographie qui allait sous le Nazisme fortement s'appauvrir. Dans son installation aussi figée avec ses figures en carton que vivante par le jeu d'acteurs passant au milieu d'elles, Syberberg joue avec les références. Qu'est ce berceau au centre, sinon celui d'*Intolerance*, film de David Wark Griffith réalisé en pleine Première Guerre Mondiale (1916) ? Le voici cependant qui ne se balance même plus entre passé et avenir, puisque un sosie juvénile possible de Lilian Gish s'est retiré hors-champ. Y repose la figure grotesque d'un

³⁴ Cf. H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, trad. fr. par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, Paris, Allia, 2007, p. 86.

³⁵ Voir L. H. Eisner, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Éric Losfeld, 1965.

³⁶ Voir S. Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. fr. par C. B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Hitler qui prête sa tête à un chien en peluche, tandis que le recouvre l'ombre d'un manteau rappelant immanquablement celui de Mephisto dans le *Faust* de Murnau.



5. "... et pour finir, le monde entier se consume".

Le mémorable semble ici "mental" et "matériel" :³⁷ au cœur de la chambre noire, de la Black Maria, réside encore tout le cinéma. On le sait, citer c'est prouver qu'œuvres et auteurs ne sont "pas tout à fait morts" ;³⁸ Syberberg ne se crée pas forcément une généalogie, mais il indique ses origines comme on avouerait être hanté. Il y a chez Syberberg un réflexe archéologique : dans le *Hitler-Film*, comme dans une anthologie photographique³⁹ parue la même année 1977, il s'efforce de retrouver l'imaginaire et les fantômes d'un temps. Pour le dire autrement, le berceau à l'image est bien une métaphore un peu ambiguë : ici naquit aussi ce mal qui nous envahit. La force expressive de cette installation anthologique réside en ce que l'on a l'impression d'y pouvoir marcher, comme en une forêt culturelle inquiétante et fascinante. Film de studio par excellence, le *Hitler-Film* ne manque pas de profondeurs.

³⁷ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 179.

³⁸ Cf. S. Rabau, *L'Intertextualité*, cit., p. 27.

³⁹ Voir H.-J. Syberberg, *Fotographie der 30er Jahre : Eine Anthologie*, München, Schirmer-Mosel Verlag, 1977.

À la notion de montage qui suppose volontiers l'idée de successivité, on préférera pour notre dernier exemple-type le terme de collage qui plus aisément peut-être envisage l'accumulation dans le cadre, le montage dans le plan. Le film de Syberberg "essaie de tout dire, essaie d'être tout",⁴⁰ écrivait Susan Sontag : à la limite, le montage traditionnel ou dialectique ne suffit pas, chaque image doit être remplie, voire saturée. Après avoir considéré un texte-image du générique final et un plan fondateur, le troisième exemple retenu incarnera par la triple superposition images / texte / son une sorte de synthèse qui, à la fin du film, rappelle en fait la "naissance du cinéma".⁴¹ Après la maquette enneigée de son village natal dans *Karl May*, Syberberg se souvient manifestement du Rosebud de *Citizen Kane* de Welles, autre film démontant la figure trop grande d'un individu devenu sur-puissant et croisant d'ailleurs, l'espace d'une courte image trafiquée, le Führer. La boule à neige de Syberberg, ailleurs larme cosmique, sauve et protège la Black Maria d'Edison, le studio primordial où tout commença.



6. Edison, Méliès et Welles : image de paradis perdus sur les mots de Schiller et la musique de Beethoven.

⁴⁰ Cf. S. Sontag, *Aventures dans la tête*, cit., p. 95.

⁴¹ Cf. S. Daney et Y. Lardeau, *Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg*, dans "Cahiers du cinéma", 292, 1978, p. 8.

C'est qu'elle semble avoir souffert en connaissant le terrible *Winterreise* du Troisième Reich qui a fait du cinéma sa propagande de prédilection. Le paysage lunaire qui les entoure, troisième degré du collage dans l'image, semble tout droit sorti d'un décor de Méliès, autrefois merveilleux et rêveur, aujourd'hui symbole de la terre gaste. Mais le collage va plus loin en passant par le son (les trompettes de *An die Freude*) et le texte de Friedrich von Schiller. Plus tard, Syberberg a dit avoir voulu finir "sur l'espoir de Bloch-Fidélis pris au sérieux",⁴² autre collage, de mots, de noms et d'idées cette fois. Citer, désormais, c'est retrouver ce qui reste, et le garder, et le ressusciter : cette nouvelle vie passe par le collage symbolique, pratique et lieu d'une culture qui se réconcilie avec elle-même. Ce plan de cinéma, bande son comprise, est une sorte de centon à cinq strates (dans l'ordre historique : Schiller, Beethoven, Edison, Méliès, Welles), une chimère autrement dit, un rêve à prendre pourtant au sérieux. Incarnation spectaculaire de la "dialectique entre la continuité et la discontinuité", base de la "pratique de la relation intertextuelle"⁴³ selon Sophie Rabau, ce collage symbolique recule les frontières habituelles de la citation, par les spécificités plastiques du *medium* cinéma. Nuls guillemets, ici : le cadre, champ et hors-champ, "contient" bien ce qu'il réutilise, et il y "renvoie" sous réserve d'identification de la part du spectateur, mais, en collant cinq sources différant par l'origine et la nature, il crée un autre "monde",⁴⁴ pour parler comme Goodman.

⁴² Cf. H.-J. Syberberg, *La Société sans joie*, trad. fr. par J.-B. Roux, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 401.

⁴³ Cf. S. Rabau, *L'Intertextualité*, cit., p. 232.

⁴⁴ Cf. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, cit., p. 74.

3. *Matière pour les drames de l'histoire du monde : "Ein Traum, was sonst ?"*

Après un film aussi démesuré et aussi rempli, Syberberg a rapidement indiqué vouloir et devoir revenir à "des choses plus réduites".⁴⁵ Affirmant plus tard encore ne s'intéresser qu'au "flux" filmique par opposition au montage, rechercher l'"unidimensionnel" et non plus les "films à plusieurs strates",⁴⁶ il restera marqué par l'expérience, au point de revenir dans sa dernière réalisation au sens à peu près traditionnel du terme, à la pratique des superpositions visuelles et sonores. *Ein Traum, was sonst ?* a d'ailleurs pour titre une citation célèbre située à la fin du *Prinz Friedrich von Homburg* de Kleist.

Les enjeux ont changé, non moins que la *Stimmung* générale. Il s'agit désormais de retrouver, après 1990, la Poméranie volée par l'Histoire et, de manière plus terrienne et symbolique encore, la propriété familiale du village de Nossendorf. Ici vit et travaille maintenant un auteur ayant définitivement quitté les circuits du cinéma traditionnel, leur préférant, comme d'autres, les musées, mais plus encore sans doute la maison familiale... et Internet. Le village retrouvé devient "un lieu de possibilités virtuelles, artificielles, un cosmos d'images et de sons".⁴⁷ L'espace existe à présent, et réellement, pour (re)créer des "cosmos" à cultiver : ce terme est récurrent sous la plume de Syberberg, qu'il s'agisse du Projet Nossendorf situé entre la terre et la toile ou de son dernier film, *Ein Traum, was sonst ?* Il n'est cependant plus question de s'enfermer dans une chambre des merveilles et des horreurs, mais d'ouvrir la scène filmée aux images et au

⁴⁵ Cf. S. Daney et Y. Lardeau, *Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg*, cit., p. 14.

⁴⁶ Cf. H.-J. Syberberg, *Quelques mots pour Bologne*, cit., pp. 88- 89.

⁴⁷ Cf. Id., *Recherches esthétiques*, dans Id., *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 152.

mots les plus personnels et les plus universels. Nulle contradiction, pour Syberberg, qui réunit dans le même ultime film des représentations de nos “Kulturelle und persönliche Erinnerungen”, comme le formule Hiroshi Arai.⁴⁸ Syberberg, en effet, commence son film minimaliste avec une scène presque vide, un plateau où déambule une femme seule mais assaillie par la perception de bruits oppressants (chute d’obus), de souvenirs (des photos de famille et des images documentaires de victimes de guerre, de châteaux à l’abandon, de paysages d’un autre temps) et de textes qui sont “des mots très anciens”.⁴⁹

Ce n’est qu’au bout d’une demi-heure que l’actrice Edith Clever, interprète unique de Syberberg dans ses films-monologues, prend la parole. Elle parlera peu, et toujours par longues citations, mais tout autour d’elle n’est déjà que citations, extraits radiophoniques ou documents-sources utilisés en fond visuel, clichés personnels (photos de famille, vues de Nossendorf) ou images historiques (telle ville d’Allemagne en ruine à la ‘Stunde Null’). Ce qu’elle dit, profère même, ce sont des passages sublimes de désarroi ou d’élans lyriques tous issus de ce que Bernd Kiefer nomme à juste titre la “Weltliteratur”,⁵⁰ la littérature mondiale théorisée par Goethe, figure en creux essentielle ici. Trois auteurs, trois textes (dé)coupés, une “matière pour les drames de l’histoire du monde”.⁵¹ S’il recule encore la citabilité des sources invoquées ici, c’est parce que Syberberg fait de ces paroles d’Euripide (*Hécube*, *Les Troyennes*), Goethe (*Faust II*) et Kleist

⁴⁸ Cf. Hiroshi Arai, *Imagination des Verlusts oder die Kunst*, in *Nossendorf zu leben*, dans H.-J. Syberberg, *Film nach dem Film*, Kunsthalle Wien-Ursula Blickle Stiftung, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2008, p. 39.

⁴⁹ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction*, cit., p. 45.

⁵⁰ Cf. B. Kiefer, *Kulturmontage im Posthistoire. Zur Filmästhetik von Hans-Jürgen Syberberg*, cit., p. 231.

⁵¹ Cf. H.-J. Syberberg, [Notice pour “Ein Traum, was sonst ?”], dans *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 203.

(*Prinz Friedrich von Homburg*), des “Stücke”⁵² (mot polysémique : “morceaux” et “pièces de théâtre”) pour tous et pour personne. Pour tous, car les pleurs d’une mère accablée et d’une nation vaincue sont universels et de toutes les guerres, pour personne dans la mesure où notre monde contemporain, selon le réalisateur, ne permet plus de si grandes et si nécessaires paroles. Le cinéaste n’écrit pas lui-même ni ne réécrit sa version des grands drames, mais “comme ouvrier œuvre au service de la culture”,⁵³ maintient vivants les textes en soulignant leur intemporelle actualité. Syberberg semble ici retrouver une notion fréquente dans l’Allemagne des années 1920-1930, la “simultanéité des non-contemporains”.⁵⁴ La co-présence d’images allemandes de 1945 et de textes anciens et nullement prophétiques devient une co-existence plastique et culturelle *sub specie aeternitatis*.

Dès lors, tous les échos sont possibles, tous les bricolages autorisés. Nous voici face à un cinéma artisanal, ou revendiqué comme tel, qui prétend n’avoir besoin que d’une caméra, d’une interprète, de quelques vieux mots et sons, de vieilles images et d’un disque pour la *Pastorale* de Beethoven. D’un art riche de sa pauvreté affichée, le film se souvient des projections frontales et autres transparences qui sont toujours la signature de l’auteur Syberberg. Les configurations intertextuelles qu’il élabore et complique d’échos mémoriels et matériels “transfigurent”⁵⁵ les morceaux cités. Des images rappellent les figures passées, les auteurs pas encore oubliés, tel Goethe debout dans son bureau, près d’un secrétaire, sur une

⁵² Cf. Id., *Film nach dem Film. Das Buch*, dans Id., *Film nach dem Film*, cit., p. 44.

⁵³ Cf. M. Escola, *L’Intertexte et la fonction-auteur*, à l’adresse <http://www.fabula.org/atelier.php?L%27intertexte_et_la_fonction-auteur>.

⁵⁴ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 137.

⁵⁵ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, cit., p. 108.

toile de Joseph Schmeller, *Goethe in seinem Arbeitszimmer, dem Kopisten Johann August John diktierend* (1831).



7. Goethe et son copiste dans son *Arbeitszimmer*, ‘l’éternel féminin’ au milieu d’eux.

Le poète dicte, à Syberberg serait-on tenté de dire, dont les récurrentes photos⁵⁶ de son propre bureau balisent son *Tagebuch*, son journal mis en ligne quotidiennement. Une image-collage qui pourrait désigner les permanences et les mutations du travail du texte, de la table de travail à Weimar au *memex*⁵⁷ de Nossendorf. Par transparence, ‘elle’ se tourne vers lui, le copiste, l’homme-mémoire qui du texte se souvient mieux que quiconque puisqu’il le reproduit. Elle est Hécube chez Euripide, l’Électrice du *Prinz Friedrich von Homburg* (mais aussi Natalie, mais aussi le Prince lui-même : “O Geltes Welt, o Mutter, ist *so* schon !”),⁵⁸ “das Ewig-Weibliche”⁵⁹ et le chœur mystique qui le chante à la toute fin du second *Faust*. Par le film, à la différence peut-être des installations

⁵⁶ Voir le site <<http://www.syberberg.de>>.

⁵⁷ Le *memex*, terme proposé par Vannevar Bush, est “une manière de stockage bibliothécaire” en partie immatériel bouleversant les pratiques traditionnelles autour du texte, de l’image et du son. Cf. P. Mathias, *Qu’est-ce que l’Internet ?*, Paris, Vrin, 2008, pp. 84 et sqq.

⁵⁸ Cf. H. von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, trad. fr. d’A. Robert, Paris, Aubier-Flammarion Bilingue, 1968, p. 82.

⁵⁹ Cf. W. Goethe, *Faust II*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 1854.

ultérieures, Syberberg ne “monumentalise”⁶⁰ pas les textes qu’il convoque : puissamment mais discrètement dits, ils passent, ou plutôt n’auront fait que passer dans le flux du film. C’est du bricolage, qui fait “du neuf avec du vieux”⁶¹ dans un sentiment de grande fragilité à l’image de ces photos qui jamais ne s’imposent tout à fait sur l’écran et surgissent pour disparaître de nouveau. Hypertextualité inquiète qui figure et incarne la “circulation des textes”,⁶² la pratique citationnelle du dernier film de Syberberg exprime un sentiment d’évidence, presque d’urgence : ces mots-là sont pour nous et pour maintenant.

Le dernier plan d’*Ein Traum, was sonst ?* donne à lire ce titre-emprunt collé sur la double image du clocher de Nossendorf à restaurer et de cette femme qui enfin se repose. Et rêve, donc. Avec la nécessaire ambiguïté : “un rêve”, après l’Histoire cauchemardesque, mais quoi donc ? Une illusion vaine ou l’espoir d’une réalité latente et possible ? Fin de film, apparition textuelle, œuvre ouverte.



8. Image dernière ou promesse d’avenir ?

⁶⁰ Cf. K. Sierek, *La Cathédrale. La Construction vidéo de Syberberg, engloutie dans la 'Documenta X'*, dans “Trafic”, 25, 1998, p. 55.

⁶¹ Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 451 (se référant à Claude Lévi-Strauss).

⁶² Cf. *ibidem*, p. 453.

L'œuvre de Syberberg est élégiaque et à certains égards "réactionnaire",⁶³ ce qu'il entend bien assumer, non sans ironie. Pourtant, il reste à l'écoute du monde tel qu'il va et compile sur son *Tagebuch* articles de presse et images saisies au vol qui font écho à ses préoccupations du moment. Nous n'épilouterons pas ici sur un discours politique sous-jacent parfois très discutable. Plutôt sur ces pages web qui renvoient à ce que faisait Hofmannsthal dans son *Buch der Freunde*, compilation de morceaux choisis chez des écrivains qu'appréciaient tout particulièrement l'auteur. Ainsi, les 12 et 13 décembre, le *Tagebuch*⁶⁴ témoigne de l'engouement de Syberberg pour le dernier film de Wim Wenders, *Pina* (2011). Les captures d'écran sont comme les prises de notes anthologiques : voir, aimer et retenir, c'est encore et toujours saisir et découper.

⁶³ Cf. H.-J. Syberberg, *La Société sans joie*, cit., p. 135.

⁶⁴ Voir l'adresse <http://www.syberberg.de/Syberberg4_2011/12_Dezember>.

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*