

Un art joyeux ?

Représentation spectaculaire et critique politique dans *Der Kandidat* d'Alexander Kluge

INTRODUCTION

Dans son abondante production théorique sur le cinéma, Alexander Kluge fait à plusieurs reprises l'éloge d'un art capable d'imiter le travail de l'esprit et de la mémoire en créant des liens entre différentes représentations. Selon cette conception, le film relaye, dédouble et prolonge un extraordinaire travail de perceptions et d'associations visuelles et sonores initié par l'être humain, ce qui permet à Kluge d'avancer que le cinéma monopolise sans aucun doute la forme perceptive la plus ancienne de l'histoire de l'humanité¹. Le principe de ce *cinéma des associations* est formel et sa fonction ouvertement politique : en associant un ensemble de représentations hétérogènes (images d'Epinal, photographies, tableaux et dessins, films et vidéos), et en déclenchant de la sorte une véritable cascade de rappels visuels et sonores, le film fait accéder le spectateur à une conscience politique supérieure. Grâce au cinéma, le spectateur peut en effet devenir conscient des multiples associations d'images que le réel et ses représentations convoquent et suscitent à chaque instant. Comme le rappelle Bernd Stiegler, ces associations qui se fondent sur une première destruction de la signification évidente ou primaire d'une représentation, peuvent produire une plus-value de réalité ou une « autre réalité »². Au centre de cette conception du cinéma se trouve le montage, c'est-à-dire la rencontre d'images hétérogènes dont le choc révèle un entre-image, et

¹ Voir notamment: Alexander Kluge, Claus Philipp, « Die Geduld der Bücher », *Volltext*, n°6, décembre-janvier 2006, consultable en ligne: <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/die-geduld-der-buecher.html> (dernière consultation le 30 mars 2012); Frieda Grafe, Enno Patalas, « Gespräch mit Alexander Kluge (über ABSCHIED VON GESTERN) », *Filmkritik*, H. 9, 1966, p. 487-491; Alexander Kluge, « Montage, Authentizität, Realismus », in Klaus Eder, Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*, Munich, Vienne, 1980, p. 97-101; Werner Barg, « Ein Dokumentarist des Protestes. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essay-Filmen und Fernsehmagazinen », in Manfred Hattendorf (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, diskurs film Verlag Schaudig u. Ledig, 1995, p. 111-126.

² Bernd Stiegler, « Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage », *Text + Kritik*, n°s 85/86, p. 53.

dont émergent d'autres significations irréductibles à la seule addition des ingrédients originels. Ce cinéma des associations a fait l'objet d'abondants commentaires par les analystes comme par Kluge lui-même ainsi qu'Edgar Reitz, son collègue à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm³, si bien qu'il détermine aujourd'hui encore une majorité des travaux consacrés à l'oeuvre du chef de file du Nouveau Cinéma Allemand.

Pourtant, à y regarder de plus près, Kluge ne propose que trop rarement des réalisations explicites de sa théorie du cinéma. Si la rencontre d'images hétérogènes fonde certes bon nombre de ses œuvres, seuls quelques passages de films réalisés ou coréalisés par Kluge révèlent de façon explicite les liens graphiques ou thématiques que nous pouvons établir entre plusieurs images hétérogènes. On songe notamment à l'ouverture du film collectif *L'Allemagne en automne* (*Deutschland im Herbst*, Alexander Kluge & al., 1978) qui propose une juxtaposition évidente de diverses images, dont les similarités disent littéralement la nature cyclique de l'histoire contemporaine allemande⁴. Mais dans la plupart des cas, les *associations* restent insaisissables. Irritante pour l'analyste et l'enseignant en quête de didactisme (quels extraits choisir pour illustrer la pensée de Kluge ?), l'absence de toute association explicite n'a pourtant rien d'étonnant dès lors que pour Kluge les associations se créent dans l'esprit d'un spectateur qui soudain saisit l'entre-image. Ce qui émerge dans l'entre-image est donc irréductible aux rapprochements explicites de motifs visuels, narratifs, sonores, etc. Les associations sont variables en fonction du spectateur qui est, selon la formule consacrée par Kluge, un des auteurs du film. Le réalisateur lui-même, Thomas Elsaesser l'a brillamment analysé, se fait fuyant⁵. Homme aux multiples casquettes, il est une figure non localisable et insaisissable. Il ne répond jamais directement aux questions qu'on lui pose et manie avec plaisir une forme particulièrement déroutante du *story-telling*. Tout comme son cinéma des associations, Alexander Kluge ne peut être circonscrit une fois pour toutes. Pourtant, si les associations se créent grâce au film pour réagir hors du film,

³ Voir notamment: Edgar Reitz, « Utopie Kino. 1963-1965 », in Edgar Reitz, *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Cologne, Verlag Köln 78, s.d., p. 12-32.

⁴ Pour un aperçu de quelques-unes de ces associations explicites : Nora M. Alter, *Projecting History. German Nonfiction Cinema*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, p. 43-76 (plus particulièrement p. 66-68).

⁵ Thomas Elsaesser, « Mélancolie et mimétisme. Les énigmes d'Alexander Kluge », *Trafic*, n° 31, automne 1999, p. 70-94.

on est en droit de s'attendre à ce que le cinéma de Kluge en favorise ouvertement l'émergence.

DESACRALISATION

Dans le premier plan de *Anita G.* (*Abschied von Gestern*, Alexander Kluge, 1966), le premier long métrage de fiction de Kluge, le personnage principal, interprété par la sœur du réalisateur, est assis à une table de cuisine, mange un morceau de gâteau et tente de lire un extrait d'un texte. La mastication ainsi que l'hilarité que la comédienne essaye de réprimer et qui en devient d'autant plus communicative, confèrent au texte une tonalité franchement humoristique. Pourtant, la syntaxe, le vocabulaire et le rythme peuvent d'abord nous orienter vers une lecture plus sacralisante :

A-t-il séparé la fille de la mère,
A-t-il séparé la mère de la fille ?
A-t-il refusé de relâcher un prisonnier, de délivrer un enchaîné ? ⁶

Le texte récité est une traduction allemande d'une des incantations Šurpu (2^{ème} tablette) datant du 14^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Dans ce passage, le récitant, un prêtre babylonien, invoque un ensemble de fautes pour identifier l'origine du mal d'un homme malade⁷. Il s'agit donc d'un texte à usage sacré. Gageons que la plupart des spectateurs du film de Kluge ne le savent pas, mais aussi que, par leur rythme et leur contenu, les versets cités se parent du mystère de l'incantation religieuse ou du langage imagé de la parabole biblique. Au début de *Anita G.*, Kluge soumet ce texte à une mise en scène doublement désacralisante. D'abord la récitation hors d'un office religieux prive l'incantation de son contexte d'énonciation originel et donc de sa fonction thérapeutique et sacrée. Ensuite, la répétition amusante dont elle fait l'objet ici – Alexandra Kluge essaye de réciter l'incantation comme une actrice découvre un

⁶ « Hat er von der Mutter die Tochter getrennt? Hat er von der Tochter die Mutter getrennt? Hat er einen Gefangenen nicht freigelassen, einen Gefangenen nicht gelöst? » (*Anita G.*, Alexander Kluge, 1966), [nous traduisons].

⁷ Markham. J. Geller, « The Šurpu Incantations and Lev. V. 1-5 », *Journal of Semiotic Studies*, vol. 25, n°2, automne 1980, p. 181-192 (plus particulièrement p. 182).

nouveau dialogue – met également le texte à distance, le transforme en un discours lu qui se dérobe à tout investissement religieux.

L'objectif de cette double désacralisation paraît évident. Récité, le texte participe d'un effet de distanciation et attire l'attention du spectateur sur l'artifice de la récitation/répétition⁸. Conscient de l'énonciation, le spectateur assiste au démantèlement de l'aura sacrée qui entoure l'incantation originelle. Ici, la distanciation prive aussi le spectateur du refuge de la non compréhension volontaire qu'il peut d'ordinaire opposer à l'hermétisme relatif de la poésie ou du texte liturgique. Il n'a alors d'autre choix que de retourner au contenu du texte.

Quelques minutes plus tard, Anita, accusée de vol et d'escroquerie, est confrontée à un juge. Le magistrat, curieux de connaître les motifs de la jeune femme, évoque diverses époques de sa vie antérieure. Mais il conteste aussitôt toute circonstance atténuante en écartant tout lien de causalité entre le passé récent allemand et la dérive de la jeune femme. En somme, il évoque les fautes possibles d'un pays tout en les infirmant en un même mouvement. Le juge occupe donc ici la position de l'officiant babylonien, à la différence qu'il donne lui-même l'absolution au second accusé potentiel, l'Allemagne d'après-guerre. On peut dès lors établir un rapport d'analogie entre le malade pour lequel le prêtre babylonien implore le salut, et le personnage d'Anita, qui adopte ici les traits d'une allégorie de l'Allemagne d'après-guerre. Une Allemagne qui n'est pas encore en mesure de problématiser son passé récent⁹.

⁸ Cet effet de distanciation est introduit par un furtif « Moment » (« un instant »), le premier mot prononcé par le personnage qui semble s'adresser à une présence hors-champ.

⁹ On a répété à suffisance à quel point la « *Vergangenheitsbewältigung* », c'est-à-dire le fait de maîtriser son passé (de l'examiner, de l'interroger, de tenter de le comprendre, pour en faire le deuil critique), a été déterminante pour toute une génération d'allemands à laquelle appartiennent Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder et Alexander Kluge notamment : « Aucun thème n'a marqué l'identité du Nouveau cinéma allemand autant que cette *Vergangenheitsbewältigung*, mais aucun non plus n'a suscité autant de malentendus. On peut, pour aller vite, identifier ici trois 'complexes' : le retour du refoulé, l'incapacité des Allemands à faire le deuil ni des victimes de la terreur nazie ni de leurs propres morts, et enfin le rapport faussé entre les générations, les sentiments ambivalents que les jeunes Allemands nourrissaient envers des pères dont le silence semblait établir la culpabilité. » (Thomas Elsaesser, « Mélancolie et mimétisme : les énigmes d'Alexander Kluge », *op. cit.*, p. 89-90.) Au sujet de l'amnésie politique et historique qui favorisa l'émergence du Nouveau Cinéma Allemand ainsi que de l'intérêt particulier que ce dernier accorde au passé récent allemand et sa survie idéologique dans les années soixante, septante et quatre-vingt, voir notamment : Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 3-10; Claudius Seidl, *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*, Munich,

Mais bien plus que la rencontre entre l'incantation Šurpu et l'interrogatoire d'Anita, c'est la double désacralisation à laquelle Kluge soumet l'ancienne incantation qui nous intéresse ici. Sans elle, le spectateur n'aurait pas été en mesure de comprendre les liens entre les deux séquences et plus largement entre la liste des fautes possibles et l'audition de l'accusée Anita. En somme, Kluge débarrasse donc un texte de sa fonction et de sa signification première pour le projeter dans un système d'associations possibles. Le principe que nous identifions ici est simple et se décline en deux étapes. D'abord un texte sacré est désacralisé et réduit à son contenu. Il entre ensuite en résonance avec un autre dialogue, ce qui révèle quelques-unes des obsessions majeures du Nouveau Cinéma Allemand : la faute fictive ou possible, la rédemption, et le conflit générationnel qui les sous-tend. Au début de *Anita G.*, cette invitation à l'association par la désacralisation se cantonne dans le registre du texte. Mais elle est également transposable à d'autres films dans lesquelles Kluge nous pousse à dépasser le caractère spectaculaire d'une image.

DE STRAUß A CHAPLIN

Le film collectif *Le candidat* (*Der Kandidat*, Alexander Kluge & al., 1980) dont Kluge est le principal chef d'orchestre, s'attache à dresser le portrait critique et parfois pamphlétaire de Franz Josef Strauß, leader conservateur de la CSU, connu pour les scandales qui émaillèrent ses mandats ministériels, ses sympathies à l'égard de certains dictateurs (Augusto Pinochet, Paul Schäfer, Francisco Franco), et candidat malheureux à la chancellerie l'année de la sortie du film. Composé de plusieurs séquences dont les paternités ne peuvent pas être clairement déterminées, le film accorde notamment une place importante aux discours du candidat. Au fil des meetings de campagne, des interviews télévisées, ou de banquets de son parti, Strauß fait montre de ses talents d'orateur. Il se donne en spectacle, attaque ses adversaires de front, et

Wilhelm Heyne Verlag, 1987, p. 36-37 ; Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History*, Londres, The Macmillian Press, British Film Institute, 1989, (1994, 2^{ème} éd.), p. 13-16.

se laisse emporter par des propos qui étonnent en raison de leur violence et de leur agressivité.

Dans ces séquences, la caméra de Kluge et de ses collaborateurs révèle parfois la mise en scène des spectacles politiques en adoptant des points de vues qui dévoilent les coulisses de ce qui est avant tout un *show* politique. Mais le film ne se contente pas de cette mise à distance du spectacle. Accordant une place prépondérante aux décors de campagne (drapeaux, salle bondée de milliers de sympathisants, foule de journalistes, projecteurs braqués sur le seul Strauß), à l'imposante figure (physique) du candidat, et à ses gestes, les séquences de discours se font *spectaculaires*. Deux sentiments contradictoires s'emparent alors du spectateur. Effrayé par certains propos fascisants et populistes du politicien, il rejette le spectacle qui se déroule sous ses yeux. Par ailleurs, il a aussi le sentiment d'être confronté à une image « historique », qui se pare de l'aura des archives « importantes », et se fait dès lors happer par ses émotions.

Les analyses critiques de la mise en scène nationale-socialiste notamment et de son esthétisation du politique ont révélé depuis longtemps déjà l'efficacité du spectaculaire¹⁰ : aussi contestable que soit l'idéologie, le spectaculaire, parce qu'il en appelle à nos émotions les plus banales, a le pouvoir de neutraliser (voire d'annihiler) la résistance critique du spectateur. C'est dans ce passage du spectacle au spectaculaire que l'image (mais aussi le meeting, la cérémonie, le spectacle vivant, etc.) peut triompher de l'incrédulité du spectateur¹¹.

Pour lutter contre cette efficacité politique du moment spectaculaire, c'est-à-dire contre la capacité qu'a le moment spectaculaire de nous priver partiellement de notre esprit critique, le militant, le journaliste, l'adversaire politique ou l'activiste, usent bien souvent d'une arme qui nous paraît insuffisante. Ils peuvent en effet contester les positions tenues par l'autre, en dénoncer les présupposés contestables, prouver qu'il a tort, bref tenter de le forcer à un retour au réel concret, pour affaiblir les thèses qu'il défend. Kluge et les coréalisateurs de *Le candidat* optent notamment pour cette méthode. Mais ils ne se contentent pas d'opposer aux discours de Strauß un rapport

¹⁰ On relira notamment Paul Virilio qui, dans *Logistique de la perception*, démontre bien à quel point l'artifice, poussé jusqu'à son extrême limite, peut devenir gage de faisabilité d'un projet démesuré. Paul Virilio, *Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, Etoile, 1984, (plus particulièrement p. 97-107).

¹¹ En ce sens, le spectaculaire prend l'exact contre-pied du spectacle distanciant.

détaillé de ses méfaits passés et présents¹². Lors d'une allocution particulièrement féroce à l'égard des intellectuels et des universitaires, le film recourt à une autre méthode, qui nous paraît d'abord désuète et grotesque : le doublage comique du candidat. Au début de cette séquence Strauß dit :

La partie à gauche d'une minorité d'étudiants, des enseignants, des pédagogues, des professeurs, des assistants, des psychologues, des politologues, des sociologues ; c'est de là que ça vient. Ce ne sont pas des travailleurs Mesdames et Messieurs. Ils n'ont jamais eu une pelle ou un tournevis en main. Qui est-ce qui détermine aujourd'hui le visage et le profil des jeunes socialistes ? Des étudiants débiles, des académiques détraqués, des pédagogues devenus sauvages.¹³

Ce premier extrait est immédiatement suivi d'un second dans lequel la voix de Franz Josef Strauß a été doublée par une voix qui ressemble à s'y méprendre à l'original. Mais cette fois, le discours est nettement moins intelligible :

I lge de ladel, dideladel, askelidel hitlou. Oudel adel edel andeloudel, ogel adel lidel, cochon de prussien. Que dans un plus haut intérêt idel pour houssassa, bing bang in fadeloup lidelidoupde. Et ici, mes chers amis, doudel didel dadelidoudel dering big bing bong, je voudrais surtout dire très clairement que chez nous, les Pinkler, aucun ledeled yodel diladel n'existe, aftala bogta, det lidel didel hadeloudel, hodo zouzel di pennedel, ondelèedeldi leudel.¹⁴

La voix du candidat a été doublée par un imitateur. Ce dernier ne reproduit pas un ensemble de propos compréhensibles mais simplifiés ou grotesques qui fondent la plupart des détournements pamphlétaires ou caricaturaux. Le discours est au contraire

¹² Le film le fait ailleurs en revenant notamment à l'époque où Strauß était ministre de la défense et qu'il engagea l'Allemagne dans une vaste campagne d'acquisition d'avions de chasse dangereux pour les pilotes.

¹³ « Der linke Teil einer Minderheit der Studenten, der Lehrer, der Pädagogen, der Dozenten, der Assistenten, der Psychologen, der Politologen, der Soziologen. Da kommt es doch her. Das sind doch nicht Arbeiter meine Damen und Herren. Die haben in ihrem Leben noch nie eine Schaufel, einen Schraubenzieher in der Hand gehabt. Wer bestimmt denn heute das Gesicht und das Profil der Jungsozialisten ? Spinnerische Studenten, aus dem Leim geratene Akademiker, wildgewordene Pädagogen. » (Franz Josef Strauß dans *Der Kandidat*, Alexander Kluge & al., 1980) [nous traduisons].

¹⁴ « I lge de ladel, dideladel, askelidel hitlu. Udel adel edel andeludel, ogel adel lidel, Preußensau. Als im höheren Interesse idel für hussassa, bing bang in fadelup lidelidupde. Und hier, meine lieben Freunde, dudel didel dadelidudel dering big bing bong, möchte ich doch vor allen Dingen mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringen daß es bei uns, die Pinkler ein ledeled yodel diladel gibt, aftala bogta, det lidel didel hadeludel, hodo zuzel di pennedel, ondelädeldi leudel. » (La diction de l'imitateur de Strauß, l'étrangeté de la langue utilisée et la vitesse de récitation, rendent une retranscription phonétique exacte de cette tirade quasi impossible. Notre retranscription du texte est donc nécessairement approximative.) [nous traduisons].

remplacé par une longue logorrhée qui s'apparente ici à une exagération clownesque de l'accent bavarois du politicien. Au lieu d'attaquer le politicien sur le fond de son discours, les réalisateurs de *Le candidat* transforment ce dernier en une pure forme. Un signifiant sans signifié. Au lieu de s'offusquer des propos fascisants du leader de la CSU, les réalisateurs le ridiculisent en forçant le trait d'un accent régional.

L'ouverture de *Anita G.*, évoquée au début de notre réflexion, suggère toutefois une lecture plus fine de la manipulation grotesque du discours de Strauß. L'analogie entre l'incantation et l'interrogatoire du juge nous pousse à comprendre la « caricaturisation » langagière comme une mise en abyme de la simplification qui fonde le discours du candidat. Lorsque Strauß convoque indistinctement différentes catégories « d'intellectuels », ou lorsqu'il entend énoncer l'incohérence d'un parti composé d'intellectuels qui prétendent défendre les intérêts des classes laborieuses, il recourt à la caricature. Le film fait de même en grossissant le trait de l'accent du politicien. De plus, tout comme le texte babylonien exploite quelques thématiques (faute, rédemption, etc.) qui sont centrales dans la leçon d'histoire du juge, le doublage de la voix de Franz Josef Strauß exploite également une des thématiques essentielles dans le discours qui précède la séquence, rappelée brièvement par la bribe de phrase : « je voudrais surtout dire très clairement que chez nous... ». Quelques minutes plus tôt, le candidat à la chancellerie a en effet fustigé l'adversaire en rappelant qu'il déformait volontiers les propos tenus par l'un ou l'autre représentant de la CSU :

Mesdames et Messieurs, quel que soit le nom que l'on utilise pour appeler cela, ce n'est pas seulement le qualificatif qui compte, même si nous ne pouvons pas nous laisser évincer par les socialistes dans la lutte pour les mots et la langue. Notre revers des années 69 et 70 est avant tout dû au fait que les autres se sont emparés de la langue, qu'ils l'ont utilisée comme arme, qu'ils en ont isolé certains termes et déformé le sens, pour les utiliser soudainement contre nous comme des projectiles, non sans succès d'ailleurs.¹⁵

¹⁵ « Meine Damen und Herren, wie immer man so etwas nennen mag, es kommt ja nicht alleine auf Bezeichnungen an, obwohl wir uns nicht im Kampf um Begriffe, im Kampf um die Sprache von den Sozialisten verdrängen lassen dürfen. Den Rückschlag der 70er Jahre haben wir nicht zuletzt, der 69 70er Jahre, der Tatsache zu verdanken, dass die Anderen sich der Sprache bemächtigt haben, die Sprache als Waffe benutzt haben, dass sie Begriffe herausgestellt, mit anderem Inhalt gefüllt haben, und dann auf einmal als Wurfgeschosse gegen uns, nicht ohne Erfolg, verwendet haben. » (Franz Josef Strauß dans *Der Kandidat*, Alexander Kluge & al., 1980), [nous traduisons].

En déformant les paroles de Strauß jusqu'à l'abstraction sonore, les réalisateurs rendent cette critique inopérante. Car si les paroles du *candidat* sont incompréhensibles, si elles ne sont que purs babillages aux tonalités bavaroises, si donc le film précipite et déplace lui-même la déformation que Strauß reproche aux socialistes, alors le contenu de ses discours ne peut plus être déformé. L'intérêt du doublage comique réside dans sa capacité à dénoncer les idéaux de Strauß sans attaquer frontalement le contenu de ses discours. En caricaturant l'élocution de l'homme, les réalisateurs parviennent en effet à évoquer les racines fascistes du leader de la CSU sans en référer à ses propos. Car, au lieu de contester, de dénoncer, de s'offusquer, le film renvoie le spectateur à une autre représentation, impitoyable pour le candidat.

Lorsque Franz Josef Strauß, visiblement agressif, prononce une cascade de yodles comiques que lui impose le film, le spectateur ne peut s'empêcher de songer au discours enflammé mais tout aussi incompréhensible du dictateur de Charlie Chaplin. La langue imaginaire aux consonances bavaroises, l'insertion de certains mots compréhensibles mais absurdes dans ce contexte précis (le « Preußensau » de Strauß entre en résonance directe avec le « Wienerschnitzel » de Chaplin), et la synchronisation comique entre le langage corporel des orateurs et son accompagnement oral, dépassent de loin la seule parodie du discours politique en général, ridiculisé pour sa carence en contenu. La manipulation sonore établit donc un lien implicite mais évident entre le spectacle de 1980 et le célèbre numéro d'acteur de 1940. Pour critiquer le fond politique des allocutions de Strauß, la séquence renvoie le spectateur, non pas aux discours d'Adolf Hitler, mais bien aux allocutions loufoques et germanisantes du dictateur imaginé par Chaplin. *Le candidat* invite en somme le spectateur à *associer* deux représentations, c'est-à-dire à lui faire prendre conscience de similitudes formelles, narratives, visuelles et acoustiques qui lient les deux séquences.

Une simple juxtaposition de deux représentations (par exemple un extrait d'un discours de Strauß et de Hitler fustigeant tous deux les intellectuels), aurait maintenu le spectateur dans le registre du spectaculaire. Si Kluge et ses collaborateurs avaient opté pour cette association simple et explicite, *Le candidat* n'aurait pas déconstruit l'investissement affectif et émotionnel du spectateur, mais l'aurait seulement reporté sur

une autre représentation spectaculaire. Atterré, effrayé peut-être par les relents fascistes du discours de Strauß, le spectateur n'aurait alors été en mesure de s'affranchir totalement de l'impression contre-politique que suscite le « moment important », le meeting, le discours radical. En « déspectacularisant » par le doublage grotesque le discours de Strauß et en renvoyant ainsi ce discours à un autre spectacle (Chaplin), le film réactive par contre la conscience critique du spectateur.

L'ART (POLITIQUE) EST-IL JOYEUX ?

Notre dernière interprétation du discours comique de Strauß se fonde entièrement sur un présupposé qui n'a pas été démontré dans le présent texte : le premier discours du dictateur de Chaplin se donne à voir comme un pur spectacle et résiste de cette façon à un basculement dans le registre du spectaculaire. Mais si l'on admet au contraire que le discours de Chaplin est lui aussi proprement spectaculaire, c'est-à-dire, si ce discours provoque chez le spectateur un sentiment de solennité, ce spectateur pourra le réinvestir affectivement et se privera de la sorte de tout regard critique sur la représentation. Dans ce cas, la « déspectacularisation » du discours de 1980 ne conduit *in fine* qu'à un second moment spectaculaire.

A l'issue de notre brève réflexion, la question l'efficacité politique des associations klugiennes reste ouverte. Mais nous pouvons néanmoins lui apporter un élément de réponse en retournant à l'effet humoristique commun à la séquence du film dirigé par Kluge et à la séquence du *Dictateur*. A l'instar du rire communicatif d'Alexandra Kluge au début de *Anita G.*, le rire provoqué par un Strauß doublé et par un Hitler re-caricaturé offre le plus puissant des remparts contre le spectaculaire. Dédramatisant en dernier recours ce qui reste forcément inquiétant (ni Strauß, ni Hitler ne nous deviennent sympathiques à travers les traitements qu'en font Kluge et Chaplin), l'humour prive le moment spectaculaire de son indispensable sérieux.

Adaptant un vers de Schiller¹⁶ pour titrer son essai de 1967 *Ist die Kunst heiter ?*¹⁷

¹⁶ Il s'agit de l'affirmation « Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. », tiré du prologue à *Le Camp de Wallenstein* de Friedrich Schiller (1799). (« La vie est sérieuse, l'art est joyeux. »)

(« L'art est-il gai ? »), Theodor W. Adorno, dont Kluge fut l'élève dans les années cinquante, réinterroge la possibilité de l'art après Auschwitz. Dans ce court texte, le philosophe réfute notamment l'existence d'une opposition, devenue problématique, entre un art joyeux ou gai et le sérieux de la vie (professionnelle). Adorno y aborde aussi la question du rire en art qui ne trouve grâce à ses yeux que chez ces auteurs qui rient du rire¹⁸. Notre interprétation de la séquence du discours de Strauß dans *Le candidat* suggère une autre division binaire qui oppose cette fois le rire au spectaculaire, une division qu'Adorno n'aurait probablement pas validée tant elle fait l'impasse sur le *rire du rire* : si le rire est encore possible, quand bien même il est tout aussi irrépessible que l'investissement affectif que suscite la représentation spectaculaire, il en est aussi le premier concurrent.

J. Hamers (Université de Liège & Leiden University)

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., « Ist die Kunst heiter? », in *Gesammelte Schriften*, t. 11: *Noten zur Literatur*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch, 2003, p. 599-606.

ALTER, Nora M., *Projecting History. German Nonfiction Cinema*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

BARG, Werner, « Ein Dokumentarist des Protestes. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essay-Filmen und Fernsehmagazinen », in

¹⁷ Theodor W. Adorno, « Ist die Kunst heiter? », in *Gesammelte Schriften*, t. 11: *Noten zur Literatur*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch, 2003, p. 599-606.

¹⁸ Pour Adorno, il s'agit notamment de Kafka et de Beckett dont le rire, comme le rappelle Jürgen Ritte, serait « un rire sur le ridicule du rire » et donc peu enclin à rallier le camp d'un art joyeux, d'évasion momentanée, politiquement conservateur. (Jürgen Ritte, « La question de la poésie selon Robert Gernhardt », in *Pérennité des formes poétiques codifiées. Etudes rassemblées par Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, p. 123.)

ELSAESSER, Thomas, « Mélancolie et mimétisme. Les énigmes d'Alexander Kluge », *Trafic*, n° 31, automne 1999, p. 70-94.

— *New German Cinema. A History*, Londres, The Macmillian Press, British Film Institute, 1989, 1994 (2^{ème} éd.).

GELLER, Markham J., « The Šurpu Incantations and Lev. V. 1-5 » , *Journal of Semiotic Studies*, vol. 25, n°2, automne 1980, p. 181-192.

GRAFE, Frieda, PATALAS, Enno, « Gespräch mit Alexander Kluge (über ABSCHIED VON GESTERN) », *Filmkritik*, H. 9, 1966, p. 487-491.

HATTENDORF, Manfred (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, diskurs film Verlag Schaudig u. Ledig, 1995, p. 111-126.

KAES, Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

KLUGE, Alexander, PHILIPP, Claus, « Die Geduld der Bücher », *Volltext*, n°6, décembre-janvier 2006, consultable en ligne: <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/die-geduld-der-buecher.html> (dernière consultation le 30 mars 2012).

KLUGE, Alexander, « Montage, Authentizität, Realismus », in EDER, Klaus, KLUGE, Alexander, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*, Munich, Vienne, 1980, pp. 97-101.

REITZ, Edgar, « Utopie Kino. 1963-1965 », in REITZ, Edgar, *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Cologne, Verlag Köln 78, s.d., p. 12-32.

RITTE, Jürgen, « La question de la poésie selon Robert Gernhardt », in *Pérennité des formes poétiques codifiées. Etudes rassemblées par Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, p. 117-129.

SEIDL, Claudius, *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*, Munich, Wilhelm Heyne Verlag, 1987.

STIEGLER, Bernd, « Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage », *Text + Kritik*, n°s 85/86, p. 52-58.

VIRILIO, Paul, *Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, Etoile, 1984.