

## Avant-propos

Grégory Cormann, Jeremy Hamers et Céline Letawe

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1064>

ISSN : 2605-8359

### Éditeur

Presses Universitaires de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 18 décembre 2015

Pagination : 7-24

ISBN : 979-1-03200-020-5

ISSN : 0751-4239

### Référence électronique

Grégory Cormann, Jeremy Hamers et Céline Letawe, « Avant-propos », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 69 | 2015, mis en ligne le 17 décembre 2017, consulté le 23 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1064>

---

### Actualités de Kluge

L'œuvre littéraire et audiovisuelle d'Alexander Kluge fait depuis quelques années l'objet d'une (re)découverte par les études cinématographiques, littéraires et philosophiques francophones. Dans un contexte marqué notamment par de multiples parutions d'œuvres traduites en français<sup>2</sup>, la Cinémathèque Française lui a consacré une vaste rétrospective entre avril et juin 2013. L'événement a été suivi, quelques mois plus tard, par la publication aux Presses Universitaires de Lyon d'un recueil de traductions françaises de plusieurs textes théoriques sur le cinéma, un corpus qui était resté, jusqu'alors, largement inaccessible au lectorat francophone<sup>3</sup>. Cette (re)découverte de l'écrivain et cinéaste ne se limite toutefois pas à la seule sphère francophone qui n'avait jamais encore investi le travail de l'auteur allemand dans une telle mesure<sup>4</sup>. Certes, depuis le début des années quatre-vingt, Kluge est présent dans le champ des études littéraires et cinématographiques allemandes et dans le monde académique anglo-saxon. Et il serait sans doute périlleux de dresser ici la liste des auteurs qui ont vu dans son œuvre très tôt déjà toute la richesse qu'elle recèle<sup>5</sup>. Mais, depuis quelques années, les publications et événements scientifiques consacrés en tout ou partie à Kluge se multiplient. Citons notamment la réédition en 2011 d'une version augmentée du volume de la revue *Text + Kritik* qui lui avait été consacré

---

<sup>1</sup> Les directeurs de ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques* tiennent à remercier André Combes (CREG-Toulouse) pour le suivi éditorial précieux qu'il a réalisé durant tout le processus d'élaboration de ce volume.

<sup>2</sup> Pour ne citer que les plus récents : *Décembre* (avec Gerhard Richter), trad. de l'all. par Hilda Inderwildi & Vincent Pauval, Montreuil-sur-Brèche, Diaphanes, 2012 ; *Crédit et débit* (avec Joseph Vogl), trad. de l'all. par Mathilde Sobottke & Magali Jourdan, Montreuil-sur-Brèche, Diaphanes, 2013 ; *Idéologies : des nouvelles de l'Antiquité*, éd. et trad. de l'all. par Bénédicte Vilgrain, Éd. Th.Ty, 2014. Cette actualité éditoriale, et plus particulièrement le travail de traduction qu'elle implique, est indissociable d'une exploration scientifique en profondeur de l'œuvre littéraire et audiovisuelle d'Alexander Kluge. À cet égard, mentionnons aussi le colloque intitulé *Alexander Kluge et la France. « Pour une levée en masse de la narration »* organisé en 2012 par Vincent Pauval et Eric Lysøe à l'Université de Clermont-Ferrand ainsi que le colloque *Reading/Viewing Alexander Kluge's Work*, qui s'est tenu à l'Université de Liège en 2013 (dir. G. Cormann, J. Hamers, C. Letawe).

<sup>3</sup> Alexander Kluge, *L'Utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, textes réunis et présentés par Dario Marchiori, trad. de l'all. par Christophe Jouanlanne & Vincent Pauval, Presses Universitaires de Lyon, 2014.

<sup>4</sup> Il faut toutefois mentionner ici la traduction française d'un texte de Thomas Elsaesser qui, dès 1999, attire l'attention d'une nouvelle génération de chercheurs francophones sur toute la richesse de l'œuvre de Kluge : Thomas Elsaesser, « Mélancolie et mimétisme. Les énigmes d'Alexander Kluge », *Trafic*, n° 31, automne 1999, p. 70-94.

<sup>5</sup> Signalons, à titre d'exemple, le travail pionnier effectué par Miriam Hansen dès le début des années quatre-vingt et la parution en 1990 d'une édition spéciale de la revue *New German Critique* entièrement consacrée à Kluge : *New German Critique*, n° 49, *Special Issue on Alexander Kluge*, hiver 1990.

en 1985<sup>6</sup>, un colloque organisé à l'Université Humboldt de Berlin en 2012<sup>7</sup> ainsi que les parutions de l'ouvrage collectif dirigé par Tara Forrest, *Alexander Kluge. Raw Material for the Imagination*<sup>8</sup>, l'année suivante, de l'étude de Christopher Pavsek réinscrivant Kluge dans un complexe plus vaste composé par ailleurs des œuvres de Godard et Tahimik<sup>9</sup>, et enfin la fondation en 2014 du *Kluge-Jahrbuch*<sup>10</sup>. Cet intérêt renouvelé pour Kluge est suscité par une œuvre qui ne cesse d'exploiter un matériau cinématographique et philosophique se trouvant également depuis quelques années au centre d'une vaste entreprise de redécouverte scientifique. On songe entre autres au cinéma des premiers temps ou encore à l'École de Francfort et, au-delà, à quelques-unes de ses influences directes ou indirectes les plus prégnantes (Adorno, Kracauer, Bloch, Lukács, Marx, Benjamin, Weber)<sup>11</sup>.

Ce serait toutefois trahir ces travaux récents, mais aussi l'œuvre de Kluge elle-même, que de les considérer comme de simples « prolongements » d'une articulation strictement intellectuelle de systèmes de pensée occidentaux. Comme le rappelle l'ouvrage de Christopher Pavsek qui s'ouvre sur l'idée d'une utopie aux antipodes d'un horizon nécessairement inaccessible, les textes et les films de Kluge sont traversés par une forme d'espoir et d'*engagement* optimiste indissociables d'une connaissance toujours curieuse du monde<sup>12</sup>. Oskar Negt, un des compagnons de route de l'auteur avec lequel il a écrit quelques ouvrages essentiels pour la sociologie contemporaine allemande, souligne cette intrication d'érudition philosophique et d'utopie politique dans un texte qu'il consacre à leur travail commun. Leurs retours répétés aux grands penseurs ont toujours croisé les questions qu'ils adressent au monde d'aujourd'hui :

Gemeinsam haben wir immer bei den großen Philosophen nachgeblättert, ob sie vielleicht bessere Antworten auf unsere Probleme haben als die, welche gegenwärtig im Umlauf sind: über Wahrheit und Lüge, über Würde und Erniedrigung.<sup>13</sup>

L'œuvre klugienne elle-même offre également quelque résistance à une philologie trop orthodoxe. Les grands penseurs du xx<sup>e</sup> siècle y côtoient en effet tout un monde de personnages réels ou inventés, importants ou secondaires, de façon à brouiller non seulement la distinction entre réalité et fiction selon un *credo* cher

<sup>6</sup> *Text+Kritik*, n° 85/86, *Alexander Kluge*, 2011, p. 76.

<sup>7</sup> Mark Potocnik (dir.), *Poetik des Unwahrscheinlichen. Alexander Kluges Geschichte(n)*, Humboldt Universität Berlin, 2012.

<sup>8</sup> Tara Forrest (dir.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

<sup>9</sup> Christopher Pavsek, *The Utopia of Film. Cinema and its Futures in Godard, Kluge and Tahimik*, New York, Columbia University Press, 2013.

<sup>10</sup> *Alexander Kluge Jahrbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Unipress.

<sup>11</sup> Fait remarquable à cet égard : dans le cadre d'un colloque international organisé à l'Université Goethe de Francfort qui entendait revenir sur l'actualité de la Théorie critique dans le champ des études cinématographiques et médiatiques, un panel et plusieurs conférences ont été consacrés à l'auteur : Vinzenz Hediger (dir.), *Critical Theory, Film and Media: Where is „Frankfurt“ now?*, Goethe-Universität Frankfurt, 2014.

<sup>12</sup> Pavsek, *The Utopia*, p. 1.

<sup>13</sup> « Ensemble, nous avons toujours feuilleté les ouvrages des grands philosophes pour vérifier s'ils n'avaient pas de meilleures réponses à nos problèmes que celles qui circulent actuellement : sur la vérité et le mensonge, sur la dignité et l'humiliation », in Oskar Negt, « Alexander Kluge und der Hausbau der Vernunft », *Text+Kritik*, n° 85/86, p. 76.

à l'écrivain et cinéaste, mais aussi entre Histoire et histoires, penseurs reconnus et anonymes. Adorno et Madame Wilde, Marx et le commandant des pompiers Schönecke sont autant de personnages dont les biographies, les intentions et les émotions se mêlent pour former une grande « chronique des sentiments » que Kluge n'a cessé de remettre sur le métier depuis ses débuts en 1961-1962. Quand bien même l'histoire personnelle de Kluge (notamment ses liens avec plusieurs penseurs et artistes essentiels du xx<sup>e</sup> siècle) et les innombrables références explicites, effets de mimétisme et échos plus discrets entre systèmes de pensée et représentations qui parsèment son œuvre s'offrent au chercheur en soif de généalogie érudite, l'œuvre littéraire et audiovisuelle de Kluge relègue cette généalogie et bien d'autres partages herméneutiques au rang de phase mineure ou préparatoire de la découverte. Car c'est bien *l'interstice* qui intéresse Kluge, *l'entre-image*, ou ce qui surgit *entre* une multitude de (micro)narrations du réel, de pensées et de médias juxtaposés (le moniteur et l'écran géant, le texte et l'image, la formule mathématique et la représentation figurative, l'image d'Épinal et le grand tableau). En somme, ce qui meut littéralement son travail, c'est un espace de liberté conquis par des dialogues à plusieurs voix, fictives ou réelles, qu'il établit aussi avec tous ceux qui le lisent ou regardent ses films et entretiens télévisés. Kluge n'est donc pas seulement un témoin privilégié de l'histoire. Il en est aussi un créateur qui incite ses lecteurs et spectateurs à le rejoindre : la littérature comme le cinéma doivent nous pousser vers la découverte de nos histoires et du « travail autonome de l'imagination humaine qui existe depuis des dizaines de milliers d'années<sup>14</sup> », pour favoriser, grâce à l'émergence de multiples rencontres imprévues, une pensée historiographique traversée par des obsessions/obstinations récurrentes dans lesquelles Kluge localise sa singulière lecture – résolument optimiste – du sujet.

L'enjeu de cet incessant travail de réécriture, de nouvelle articulation, de croisement et de montage, qui doit transformer le spectateur et le lecteur en éléments actifs dans le processus de création, n'est pas seulement esthétique ou historique. Ce singulier projet est aussi et peut-être avant tout politique, car il vise à une identification du rôle moteur d'un *héritage des sentiments* dans les récits de l'histoire de l'humanité. En projetant le lecteur et le spectateur vers d'innombrables anecdotes, historiques ou non, qui renvoient à des épisodes aussi hétérogènes que la campagne de Russie de Napoléon I<sup>er</sup><sup>15</sup>, la dérive des continents<sup>16</sup>, ou le rituel hivernal de son père soucieux des poissons de l'étang familial<sup>17</sup>, Alexander Kluge crée en effet une œuvre « anti-généalogique » qui doit affranchir son public d'une historiographie de

<sup>14</sup> « die Eigentätigkeit der menschlichen Vorstellungskraft [...], die es seit Zehntausenden von Jahren gibt », in Alexander Kluge, « Die Utopie Film », in Klaus Eder, Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme*, München, Carl Hanser, 1980, p. 61.

<sup>15</sup> Alexander Kluge, « Épisode de la campagne de Russie de Napoléon en 1812 » et « Le mystère de la Berezina », in *Chronique des sentiments*, trad. de l'all. par Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, 2003, p. 145-155 et p. 156-159.

<sup>16</sup> Peter Laudenbach, « Kluge über Adorno », *Berliner Tagesspiegel*, 11.09.2003. Cet entretien est consultable en ligne sur le site de l'auteur : <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/kluge-ueber-adorno.html>

<sup>17</sup> Alexander Kluge, « Stroh im Eis. Mittel gegen die "gescheiterte Hoffnung" », in *Stroh im Eis (Wer sich traute, reißt die Kälte vom Pferd)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010, p. 7.

la fatalité pour lui faire prendre conscience que, depuis que l'homme existe et dès qu'il naît, il est traversé de sentiments et que donc il *proteste*<sup>18</sup>.

Le fondement de ce projet est une invitation lancée au lecteur et au spectateur à fouiller les représentations, leurs multiples supports, les textes et ses mémoires personnelles pour découvrir les traces d'un incessant travail de l'esprit dont le cinéma, la télévision, l'opéra, le dessin, la peinture et la littérature sont quelques dépositaires parmi d'autres. C'est à cette invitation à la *collaboration* qu'entend répondre ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques* en proposant onze contributions dans lesquelles des chercheurs se sont fait *lecteurs/spectateurs* de l'œuvre de Kluge pour en prolonger, par leur réflexion, les résonances intermédiaires, intertextuelles et politiques. Ces contributions se fondent toutes sur le croisement d'une ou plusieurs œuvres littéraires ou audiovisuelles de Kluge avec d'autres œuvres artistiques ou intellectuelles (Richter, Ferenczi, Marx, E.W. Happel, Sebald, Deleuze, Mallarmé, e.a.). Mais, conformément à la pensée d'un lecteur/spectateur qui toujours se fait co-auteur, comme Kluge l'a répété à suffisance, au bénéfice donc d'une collaboration jamais achevée entre des textes, des images et leurs récepteurs, et à rebours d'une identification documentée des multiples filiations qui se suffirait à elle-même, les contributions rassemblées ici dépassent la glose érudite. Partant de filiations et de croisements, leur enjeu est d'élargir la collaboration, si chère à Kluge, au discours scientifique lui-même de façon à produire, dans la continuité de sa création, un brouillage des partages des discours, autrement dit pour tenter d'approcher ce que la pensée en texte et en image d'Alexander Kluge *fait* au monde et aux savoirs d'aujourd'hui. En ce sens, ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques* tente de répondre au véritable défi que l'œuvre klugienne lance à la recherche scientifique elle-même, bouleversée par la liberté totale qui est la sienne. Ce défi est risqué mais il vaut la peine d'être relevé, pour éviter que « les livres demeurent des objets domestiques sans vie »<sup>19</sup>.

## Politiques du récit, récits politiques

La première section de ce recueil, intitulée « Politiques du récit, récits politiques », interroge la façon dont l'œuvre polymorphe de Kluge s'inscrit dans l'héritage de la Théorie critique. Dario Marchiori, Bert-Christoph Streckhardt, Grégory Cormann et Jeremy Hamers s'intéressent en effet, chacun à leur façon, à la continuation klugienne de la Théorie critique par les moyens de la science-fiction, du récit et du cinéma. Pour le dire avec Streckhardt, il s'agit, de façon générale, dans ces trois contributions, de comprendre comment, à partir du début des années 1970,

---

<sup>18</sup> « Etwa seit der Eiszeit (oder früher) bewegen sich im menschlichen Kopf – zum Teil aus antirealistischen Gründen, nämlich aus Protest gegen unerträgliche Wirklichkeit – Bilderströme, sogenannte Assoziationen. », in Kluge, « Die Utopie Film », p. 61.

<sup>19</sup> « Philosophien und Bücher, selbst wenn sie häufig genutzt werden, drohen trotzdem, toter Hausrat zu bleiben; es bedarf der Berührung und der Kooperation mit lebendigen Menschen, die Bücher und Theorien von der Aura geheimen Wissens befreien ». Oskar Negt, *Kant und Marx. Ein Epochengespräch*, Göttingen, Steidl Verlag, 2003, p. 9.

le « réalisme confiant<sup>20</sup> » de Kluge a cherché à se situer au point de tension entre le pessimisme de la *Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer et l'optimisme de la théorie de la communication d'Habermas. Il s'agit dès lors pour ces auteurs de montrer comment l'*idée fixe* de Kluge : réaliser la *Dialectique de la raison*, a pris, selon la très belle formule de Thomas Elsaesser, différents *déguisements* définissant une pratique de l'essai et du montage où la Théorie critique, peut-être trop sûre d'elle-même jusque-là, se fait pensée en constellations, travail de métaphorisation de l'expérience et, finalement, « théorie » des émotions.

Dans sa contribution, intitulée « L'utopie de l'Espace », Marchiori accorde une importance programmatique à la science-fiction dans l'œuvre de Kluge. Si sa pratique de la science-fiction ne correspond, comme telle, qu'à une période limitée de sa production cinématographique au début des années 1970, on peut soutenir l'hypothèse que Kluge a pu voir dans les possibilités de la science-fiction le moyen de réaliser *d'un coup* le projet de la Théorie critique : prendre de la hauteur par rapport à la société, réaliser un film sur la réification des rapports sociaux, un « film sur le froid » comme l'y avait invité Adorno<sup>21</sup>, et en même temps faire retour vers le cinéma qui l'a toujours fasciné, le cinéma des premiers temps. À l'instar de l'esprit humain, le cosmos représente en effet pour Kluge quelque chose comme une immense salle de cinéma naturelle où, depuis la nuit des temps, des images sont mises en mouvement. Kluge a pourtant dû rapidement se rendre à l'évidence que ses films de science-fiction, réalisés « en laboratoire » à Ulm, le mettaient, lui et ses collaborateurs, en porte-à-faux : ses œuvres étaient autant de « fuites de la réalité » incapables de *matérialiser l'utopie dans le réel*. Comme telle, la science-fiction chez Kluge s'est donc révélée n'être qu'une « pensée de la désillusion » incapable de faire une différence dans la réalité.

Cela n'invalide pourtant pas la fréquentation par Kluge d'un cinéma et d'une littérature SF qui, au début des années 1970, apparaissaient porteuses d'une puissance de critique sociale. Marchiori montre, dans un second temps, comment les procédés de la science-fiction ont profondément fécondé la littérature de Kluge, à partir de *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, autant que ses textes théoriques. Dans l'enchevêtrement de ces œuvres, où des matériaux circulent de la littérature au cinéma et du cinéma au livre de sociologie critique, Kluge a trouvé le moyen de « ramener la science-fiction sur terre », de façon à produire *dans la réalité même* une « conflagration catastrophique des temporalités » et un montage d'images « déterritorialisées ». La science-fiction fait alors place à des *métaphores cosmiques* qui permettent d'étendre le champ d'action des puissances de l'imaginaire et de faire de la capacité à se mettre en retrait une forme d'existence dans le réel. Contrairement à la science-fiction, l'utopie ne se situe ainsi plus aux limites de l'univers, mais « dans la spirale du temps, où l'histoire et le récit [...] se superposent et s'agencent dans un même mouvement ».

<sup>20</sup> « *zuversichtlicher Realismus* ».

<sup>21</sup> Conformément à l'invitation que le philosophe adresse à Kluge dans un courrier daté du 26 mai 1967 et cité dans l'avant-propos au recueil *Stroh im Eis* accompagnant le DVD de *Landschaften mit Eis und Schnee*. Cf. Kluge, *Stroh im Eis*, p. 4.

Dans sa contribution sur « [l]a continuation de la Théorie critique par des moyens narratifs<sup>22</sup> », Streckhardt met également en évidence le sens spécifique du travail de métaphorisation chez Kluge. La métaphore n'est pas simplement un principe stylistique ou un ornement langagier. Comme pour Heiner Müller, l'usage de la métaphore chez Kluge a pour fonction de « ralentir » l'expérience afin de produire des expériences socialement pertinentes. S'il s'agit en effet d'élaborer des « constellations », selon le vocabulaire de Streckhardt qui reprend un terme d'Adorno, ou des réseaux de relations (« Zusammenhänge ») pour utiliser cette fois un terme cher à Kluge, il est question également pour lui non pas tant de révéler quelque chose que plutôt de se donner les moyens d'identifier ce qui, dans cette expérience, diffère, ce qui est pure différence. On comprend ainsi le sens fondamental que la métaphore prend dans une perspective critique : elle assure le basculement du concept vers la production d'une série d'outils de représentation.

Selon Streckhardt, c'est dans ce passage de la « crispation dans la théorie<sup>23</sup> » à la littérature que se joue le travail d'éducation politique que doit pouvoir prendre en charge une Théorie critique renouvelée. La pensée par montage ou par constellation ne peut donc pas seulement être conçue comme un moyen de connaissance (alternatif) : elle est aussi un moyen de communication – et une pratique de liaison – entre l'auteur et son lecteur/spectateur. De façon assez classique, Streckhardt rappelle ensuite différentes figures du « gai savoir » klugien : sentiments, ironie, associations, souvenirs, rires, etc. Pour autant, cette « co-appartenance » des œuvres théoriques et littéraires n'évite pas que se repose pour Kluge la question du risque d'endosser une position élitiste, une position *d'en haut*.

C'est ce problème que Cormann et Hamers affrontent dans leur article sur « Le pouvoir des sentiments » chez Kluge, Adorno et Ferenczi. Leur contribution vise en effet à montrer comment l'œuvre cinématographique de Kluge élabore une théorie des sentiments qui déjoue le danger de renforcement de la passivité du spectateur que charrie la pratique filmique de Kluge, à cause de l'hétérogénéité de ses matériaux, des nombreuses références théoriques qu'elle mobilise et de son travail permanent d'autocitation et de réécriture. En s'appuyant sur l'interprétation d'une longue séquence du *Pouvoir des sentiments*, Cormann et Hamers trouvent un point d'appui dans la conception de la confiance originelle que Kluge renvoie, d'un point de vue théorique, à Freud mais aussi, d'un point de vue existentiel, à Adorno lui-même. Les deux auteurs montrent en particulier la médiation nécessaire qu'opère, dans le montage klugien, la théorie des sentiments et du traumatisme de Sandor Ferenczi : de même que Ferenczi, pour la psychanalyse, a tourné le regard non pas seulement vers les résistances et les blocages que la cure doit dépasser, mais aussi vers les blocages et la passivité que la cure elle-même peut produire, Kluge s'arrête sur les contradictions du cinéma (à visée) politique. Dans *Le pouvoir des sentiments*, la référence à Ferenczi, discrète mais insistante, joue alors, d'une part, le rôle d'une *idée fixe* autour de laquelle le film se déploie, mais qui n'apparaît

---

<sup>22</sup> « Kluges Konstellationen. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln ».

<sup>23</sup> « Verkrampfung im Denken ».

pourtant jamais que déguisée sous de multiples figures et comme fragmentée sous le jeu des associations libres. Mais la critique que Ferenczi retournait contre lui-même permet aussi à Kluge, d'autre part, de retourner le cinéma vers ses origines non pédagogiques, vers un cinéma des premiers temps où chaque film était aussi bien « erreur » qu'invention au bénéfice d'un incessant recommencement de son histoire.

## Histoire(s)

Les quatre contributions qui forment la deuxième section de cet ouvrage, interrogent, selon des perspectives elles-mêmes diffractées, la façon dont la littérature et le cinéma de Kluge construisent un rapport critique à leur actualité et, de là, à la possibilité même d'*agir* dans cette actualité. Pour le dire rapidement, les textes de Thomas Elsaesser, Maud Hagelstein/Céline Letawe, Susanne Marten et Winfried Siebers interrogent tous les quatre l'actualité de Kluge (*quel Kluge pour le xx<sup>e</sup> siècle ?*) à partir d'une réflexion sur la temporalité. Le premier s'intéresse à l'actualité de Kluge en interrogeant ce qui en constitue l'*antiquité*, certes l'histoire allemande et la Théorie critique, mais, en plus profonde analyse, l'héritage de Marx lui-même. Hagelstein et Letawe étudient la façon dont Kluge (avec la complicité de Gerhard Richter) creuse l'*actualité* apparemment *la plus banale* de la presse quotidienne dans un jeu de montage et de désynchronisation du texte et de l'image (photographique). Partant d'une réflexion sur la déambulation du lecteur entre différents récits composant le volumineux recueil *Die Lücke, die der Teufel läßt*, Marten montre, quant à elle, comment le récit d'un procès d'inquisition par exemple permet de penser l'après 11 septembre. Enfin, Siebers analyse le rôle, chez Kluge, d'auteurs de la première modernité, comme Montaigne ou Madame de La Fayette, qui représentent dans l'histoire un *entre-deux* privilégié entre une antiquité qu'il faut toujours rétroactivement inventer et un présent qui risque toujours d'écraser les possibles multiples qui ne se sont pas réalisés.

Dans sa contribution, « Cent mille hasards qu'après coup on appelle destin », Elsaesser livre la clé de cette étrange temporalité qu'il n'hésite pas à rapprocher, lui aussi, du point de vue extraterrestre de la science-fiction ou du temps révolu d'un cinéma muet qui constitue l'antiquité perdue d'un art désormais saisi dans son histoire ou dans ses histoires (allemande, européenne, américaine). En évoquant un projet « manqué », avec son collègue et ami W. G. Sebald, Elsaesser revisite d'abord son rapport à l'œuvre de Kluge et, par son intermédiaire, le rapport que son propre travail intellectuel entretient avec l'histoire allemande du xx<sup>e</sup> siècle (singulièrement le problème de la [représentation de la] culpabilité). Contrairement au caractère mélodramatique d'un film allemand comme *Rosenstraße* (Margarethe von Trotta, 2003), les films et les récits de Kluge constituent une « poétique de l'acte manqué » qui fait sa place aux trous et au banal de toute histoire et qui, de ce fait, laisse ouverte la possibilité que le futur soit autre chose que la répétition du passé.

Cette ouverture dans la temporalité historique, Elsaesser la définit, à la suite de Benjamin, comme une « boucle de décalage temporel » : le passé n'est plus dès lors ce que nous ne pouvons que répéter, mais cela même que le futur se donne comme



« matériau de friction » approprié pour se constituer comme but légitime ; le passé n'est par conséquent pas ce qui gouverne déjà le futur, mais ce qui, rétrospectivement, apparaît comme « prophétique du point de vue d'un problème particulier dans le présent immédiat ». Réinscrite avec Fredric Jameson dans l'histoire de la Théorie critique, une telle *causalité rétroactive* interroge la possibilité même de se constituer en héritier de Marx considéré comme « antiquité idéologique », par-delà les expériences politiques « ratées » du xx<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas dès lors, poursuit Elsaesser, de penser Marx malgré les errements politiques du siècle écoulé, comme si la doctrine avait été donnée une fois pour toutes, mais de « découvrir l'antiquité de Marx » *contre* l'optimisme de Marx qui pensait connaître le futur et la façon de provoquer son avènement : il s'agit au fond de constituer le marxisme comme antiquité, c'est-à-dire de l'éloigner de nous en l'éloignant d'abord de lui-même. Autrement dit : en faisant la différence dans les écrits mêmes de Marx entre ce qui était « de son temps » et ce qui était « intemporel ».

Dans leur contribution sur la collaboration entre Kluge et Richter, Hagelstein et Letawe étudient la façon dont les œuvres communes des deux artistes cherchent à creuser des écarts dans ce qui constitue notre quotidien figé et ses représentations unidimensionnelles dans les nouvelles de la presse. Grâce à leur décryptage du thème du hasard dans *Décembre* et dans *Nachricht von ruhigen Momenten*, apparaît en effet au grand jour, comme chez Elsaesser, l'obsession de Kluge pour « des histoires qui demandent à être racontées [...], sans que cela soit possible ». Le réalisateur et écrivain utilise d'évidence l'atlas photographique inclassable de son ami Richter pour creuser une profondeur dans l'actualité *sous le texte quotidien* et y produire des zones d'indétermination. Hagelstein et Letawe relèvent ainsi les nombreux décalages entre textes et images qui caractérisent la collaboration de Kluge et Richter, le flou que permet le travail de et sur la photographie, ainsi que les moments, comme dans le premier texte de *Nachricht von ruhigen Momenten*, où l'image remplace des mots qui ne viendront jamais. Dans ces décalages où le texte et l'image « échouent » à se superposer, où *à la limite* la photographie se fait elle-même invisible, l'interposition de l'image photographique dans les nouvelles d'actualité réussit à dompter le hasard en pétrifiant « un moment de tension entre plusieurs événements susceptibles de survenir ». Les deux auteures rappellent ainsi que l'œuvre de Kluge n'est pas seulement faite d'actes manqués, mais aussi d'« accidents manqués » – ou d'heureux hasards – que le photographe (Richter, en l'occurrence) comme l'artiste de cirque chez Benjamin a vocation à représenter, « entre emportement et discipline ».

Partant de la liberté de chaque lecteur pris individuellement – une liberté que l'écrivain appelle de ses vœux dans le préambule de *Die Lücke, die der Teufel läßt* –, Marten identifie plusieurs modalités de circulation à l'intérieur d'une œuvre littéraire dont l'échelle (plus de cinq cents récits réunis en mille pages) tue dans l'œuf toute prétention à une appréhension globalisante. Pour Kluge, en effet, chaque lecteur pourra, en fonction de son histoire personnelle mais aussi de son humeur du moment, extraire du recueil l'un ou l'autre des récits courts qui composent son livre. Mais, comme le démontre Marten, il ne s'agit pas pour autant de nier la force de l'ensemble, qu'une référence au style du calendrier ou de la chronique manque partiellement.

Car dans « l'invitation au braconnage<sup>24</sup> » adressée au lecteur, l'écrivain encourage également ce dernier à s'ouvrir aux rapports et aux contradictions productrices de multiples tiers récits qui peuvent émerger de la rencontre toujours renouvelée entre plusieurs histoires. C'est donc une *déambulation toujours réactualisable* qui permet au lecteur de produire de multiples exports historiographiques et intermédiatiques.

Dans le second temps de sa réflexion, Marten confronte cette pensée bien connue de l'entre-images et de la reconfiguration multiple (la constellation comme géométrie perpétuellement variable) à la tâche de l'analyste ou du commentateur scientifique rivié à l'identification de récurrences thématiques, lexicales ou épistémologiques. Pour répondre à l'incompatibilité implicite qui oppose la libre « lecture et navigation<sup>25</sup> » au travail du philologue, l'auteure opte pour une interprétation du texte qui fait du montage le moteur même de sa réflexion. Concrètement, Marten s'intéresse notamment au texte qui donne son titre au recueil – le récit d'un procès d'inquisition, qui oppose deux médecins autour du cas problématique d'une « demi-sorcière<sup>26</sup> » dont les réactions ne peuvent pas être interprétées à l'aide de modèles généraux – qu'elle intègre dans un *montage historiographique*. Se fondant sur le brouillage des partages classiques qui sont au centre de la querelle des deux médecins (sciences naturelles vs dogmatisme religieux, description singularisante vs généralisation, finalement : bien vs mal), Marten propose une lecture d'une autre époque centrale dans *Die Lücke* : l'après 11 septembre, en insistant sur le terme « mal » que les attentats ont remis au goût du jour. Grâce à ce montage et aux ellipses historiographiques qu'elle endosse donc elle-même en tant qu'analyste du texte de Kluge, Marten plaide implicitement pour l'existence de multiples herméneutiques.

En situant sa réflexion aux antipodes de l'actualité médiatique et des événements des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles tout en s'interrogeant à son tour sur ce que l'œuvre de Kluge *fait* à l'historiographie, Winfried Siebers (« Alexander Kluge und die Frühe Neuzeit ») identifie quant à lui quelques traces de la première modernité qui sont récurrentes dans l'œuvre de Kluge. *Les Essais* de Montaigne, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, mais aussi les *Relationes Curiosae* de E. W. Happel forment ainsi les points de cristallisation d'une époque qui a indubitablement nourri la création klugienne. Trois modes d'influence ou de contagion entre les premiers Temps modernes et l'œuvre contemporaine de Kluge se dégagent ici. Charnière entre l'antiquité et la nouvelle modernité de la Théorie critique, la première modernité est d'abord une « station relais » qui, entre Ovide et Adorno, offre à l'écrivain et cinéaste un réservoir de motifs essentiels. Ces motifs peuvent, à leur tour, se faire d'authentiques/antiques « situations originelles » qui voient émerger deux formes essentielles pour Kluge : l'essai et le roman psychologique. Réservoir de conflits et de débats non résolus, la première modernité regroupe également un ensemble d'expériences qu'il s'agit de remettre sur le métier afin d'en dégager des « possibilités de solution pour le traitement de situations problématiques similaires

<sup>24</sup> « Einladung zum Wildern ».

<sup>25</sup> Selon le titre qu'elle avait initialement donné à l'article : « Der literarische Pakt. Lesen und navigieren in Alexander Kluges *Die Lücke, die der Teufel läßt* ».

<sup>26</sup> « Halbhexe ».

du présent<sup>27</sup> ». En ce sens, la première modernité est un moment dans l'histoire de l'humanité contenant une foule de possibilités et de voies inexplorées qui auraient pu, selon un principe cher à Kluge, se terminer tout autrement. C'est à ce titre qu'il faut donc l'explorer aujourd'hui pour en mettre l'expérience au service de notre époque actuelle. Enfin, la première modernité agit encore, Siebers le démontre plus particulièrement à l'aide des *Relationes Curiosae* de E. W. Happel, comme une inspiratrice du *montage sauvage* de Kluge et de son épistémologie du désordre. Siebers insiste tout particulièrement sur une « esthétique du savoir chaotique<sup>28</sup> » qui, dans le projet de Happel, induit aussi une déambulation ou une lecture fragmentée de la part du lecteur.

Le panorama proposé par Siebers ne se limite toutefois pas à l'identification précise de citations et d'analogies qui ont déjà fait l'objet d'études d'envergure. Mêlant méthode et objet, il suggère en effet dans sa note conclusive qu'il ne s'agit plus désormais d'aborder l'œuvre de Kluge en sens unique, à travers la lorgnette des études historiques sur la première modernité. Car ces études, en retour, gagnent également à élargir leur spectre au contact de cette œuvre. En liant par exemple aux montages récents du cinéaste les *Relationes Curiosae*, d'ordinaire considérées comme le chant du cygne de la « polyhistoire » bientôt supplantée par les premières spécialisations des Lumières et de ses encyclopédies, les sciences historiques sont en mesure d'identifier la remarquable modernité de la revue de Happel. Son ordonnancement apparemment désordonné de bribes de savoirs et de représentations hétérogènes qui, à la façon de l'atlas warburgien, s'offre à l'association libre pour révéler des différences, préfigure en effet « une perception élémentaire » faite de « comique, association libre, remémoration, anticipation », qui, pour Kluge et Negt, est à l'origine, comme le rappellera aussi Florian Wobser, d'une « fluidification » du pétrifié et des traditions à laquelle se consacrent les trois articles de la dernière section de ce numéro<sup>29</sup>.

## Intertextualité et intermédialité

En tant que traducteur coréen des *Lebensläufe* d'Alexander Kluge<sup>30</sup>, Hosung Lee constate que les questions qui se posent d'ordinaire à tout traducteur s'adressant à un lectorat qui ne partage pas les références culturelles de l'écrivain, sont, dans le cas de Kluge, particulièrement cruciales. L'écrivain et cinéaste, on le sait, n'a cessé de penser la réception de ses œuvres ainsi que de la littérature et du cinéma en général en termes

<sup>27</sup> « Lösungsmöglichkeiten für den Umgang mit ähnlichen Problemlagen der Gegenwart ».

<sup>28</sup> « Ästhetik chaotischen Wissens ».

<sup>29</sup> « Es ist eine elementare Wahrnehmungsweise: Komik, freie Assoziation, Erinnern, Antizipieren. Der Gegensatz heißt Schreckensstarre, Fixierung, Gefühlsballung, Dummsein. [...] Dieses Spielerische der Philosophiearbeit – gerade die kritische nimmt daran teil – ist die Bedingung für die "Verflüssigung" [...] der autoritativen Anordnung der Dinge [...]. Die Arbeitsweise der Sinne antwortet darauf. », in Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1981, p. 96.

<sup>30</sup> La traduction coréenne des *Lebensläufe* par Hosung Lee est parue aux éditions Eulyoo Publishing Co. (Séoul) en 2012.

de « collaboration » d'auteurs et de lecteurs/spectateurs qui n'accordent guère de place à un intermédiaire ou à un médiateur externe et exceptionnel. Dans le cas précis des *Lebensläufe*, la tâche semble d'autant plus délicate que plusieurs textes parlent des philologues d'une façon pour le moins ironique. Le traducteur (coréen) qui s'attelle à la médiation linguistique des *Lebensläufe* n'est donc pas seulement confronté à l'immense appareillage de contextes et intertextes historiques qu'il doit transmettre à son lecteur sous forme de commentaires sans déséquilibrer l'original. Il doit aussi endosser, dans un même mouvement, la posture du « lecteur et philologue le plus fidèle, le plus actif, et parfois le plus pédant de divers intertextes et contextes<sup>31</sup> » qui se trouve précisément dans la ligne de mire de l'écrivain. Ce travail rencontre enfin une troisième résistance interne à l'œuvre de Kluge. Parsemant ses textes d'erreurs factuelles (des fausses dates notamment), de fautes d'orthographe dans les noms propres, ou encore de moments de confusion qui frappent l'identité du narrateur, l'écrivain lui-même introduit une résistance au commentaire scientifique et contextualisant auquel il préfère le travail actif et libre de chaque lecteur pris individuellement.

Pour autant, il ne s'agit pas d'abandonner le travail du traducteur et de réduire le débat qui entoure toute traduction difficile à la question classique des choix cruciaux et toujours imparfaits. Comme le démontre Lee, la traduction ne doit pas se contenter du moindre mal d'une contextualisation érudite qui toujours déforme l'original. Pour le médiateur coréen des *Lebensläufe*, les difficultés posées spécifiquement par un texte de Kluge présentent aussi l'opportunité de mieux comprendre sa propre tâche comme une déclinaison de la collaboration entre auteurs, lecteurs et spectateurs. Si, comme l'écrivain le rappelle dans son avant-propos des *Lebensläufe*, ses textes interrogent la notion de tradition, Lee soutient donc que cette remise en question est nécessairement incomplète si elle n'englobe pas le travail même de la traduction.

Partant de *Geschichte und Eigensinn* d'Oskar Negt et Alexander Kluge ainsi que d'une réalisation possible de son projet théorique dans la production télévisuelle *Die Sahara wurde Sumpfgelände* (Kluge, 2000), Florian Wobser reprend à nouveaux frais le projet éducatif et d'émancipation des savoirs qui sous-tend toute l'œuvre écrite et audiovisuelle de Kluge et propose de la sorte une réflexion sur une autre *traduction/transposition* de l'œuvre klugienne. La reprise de ce projet est originale en ce qu'elle évite la description en termes proprement klugiens, la glose ventriloque, qui caractérise bien des commentaires de son œuvre. Tout à fait dans l'esprit de ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques*, Wobser travaille en effet par montage d'auteurs. Convoquant Deleuze et Guattari ou encore Derrida, il élargit aussi sa réflexion à d'autres auteurs dont les traces se font nettement plus discrètes dans l'œuvre klugienne. Jacques Rancière, Hans-Christoph Koller ou encore Olaf Sanders, lus ici comme des philosophes de l'éducation, forment dans le texte de Wobser un « atelier d'auteurs<sup>32</sup> » pour reprendre la formule de Siegfried Unseld cité par Streckhardt dans ce volume. Qu'ils soient directement cités par Kluge ou pas, tous ces auteurs sont situés dans un rapport d'immédiate proximité avec la pensée de

<sup>31</sup> « [der] treueste, aktivste und gelegentlich pedantischste Leser und Philologe diverser Inter- und Kontexte ».

<sup>32</sup> « Autorenwerkstatt ».

l'écrivain et cinéaste. De cette façon, Wobser évite le travers stérile d'une généalogie qui n'oserait s'emparer que d'auteurs explicitement « proches » de Kluge. Pas de reconstitution prudente donc, mais un montage qui place tous les penseurs précités, qu'ils apparaissent ou non chez Kluge, sur un pied d'égalité, au bénéfice d'un dialogue entre la philosophie contemporaine française, la Théorie critique et les nouvelles sciences de l'éducation.

La finalité d'un tel montage est annoncée d'entrée de jeu : il s'agit pour Wobser de mettre la pensée d'une pratique critique et émancipatrice des médias au service d'une expérimentation pédagogique. Au fil de sa réflexion, ce choix *a priori* trop évident de la didactique permet à Wobser de reformuler – et de lui donner quelque consistance concrète – une des idées fondamentales de la pensée klugienne : la *fluidification du figé*, c'est-à-dire la remise en jeu ou « en mobilité » d'appareillages théoriques (Marx, Freud, Adorno, Benjamin) et médiatiques (le reportage de télévision, l'intertitre, l'interview), afin de créer une œuvre qu'il faut tout autant lire que voir, et tout autant écouter et sentir selon le titre de l'article.

La liaison entre diversification de l'expérience sensorielle et fluidification du figé est également au centre du texte de Julien Pieron, « Imaginer-lire *Le Capital* », consacré à quelques chapitres des *Nouvelles de l'Antiquité idéologique*. Envisageant d'abord l'expérience spectatorielle face à cette œuvre-fléuve comme un processus déceptif qui se termine « en eau de boudin » selon Pieron – peu d'images, beaucoup de texte et d'entretiens –, l'auteur comprend le film comme une représentation réflexive du grand œuvre de Marx que Kluge entend débarrasser de sa poussière et « de tout rabâchage ou pétrification ». Comme chez Wobser, la question de l'éducation – ici de l'enseignement même du texte de Marx – débouche sur le projet d'une pratique médiatique nouvelle qui est introduite par le premier entretien avec Hans Magnus Enzensberger. Dans les *Nouvelles de l'Antiquité idéologique*, cette libération s'apparente à une mise à distance et se fonde sur un décalage scénaristique et visuel qui propose une « distanciation de notre expérience présente<sup>33</sup> ». Plutôt que d'illustrer ce que nous dit *Le Capital* ou encore le contexte social de sa rédaction, Kluge construit son film à partir de représentations « décalées » du sujet d'origine pour « souligner la *distance* qui nous sépare du texte ». De la même façon, plutôt que de faire dire aux intellectuels qui se succèdent dans son film ce qui *fonde* l'actualité du texte de Marx aujourd'hui, Kluge – qui leur pose certes la question en ces termes – brouille les pistes de leurs réponses. Par le mélange d'interviews documentaires et de fausses interviews ainsi que par le retour lancinant de questions *a priori* naïves, le réalisateur parvient en effet à se servir des propos de ses invités pour montrer que l'actualité de Marx est un horizon toujours fuyant pour qui tenterait de l'aborder de façon trop directe. Dans ce cadre, Pieron tire lui-même les conséquences d'une mise à distance libératoire et d'une réactivation des lectures multiples qu'elle autorise, en se gardant bien d'offrir une clef de lecture du film et, par-delà, du texte de Marx. En ce sens, l'auteur réalise, dans son approche même, l'idée d'antiquité, non pas comme retour nécessaire à une interprétation originelle et poussiéreuse, mais comme

---

<sup>33</sup> Conformément à un des intertitres du film mentionné par Pieron : « Vom Nutzen der Antike : Verfremdung der Erfahrung ».

une radicalisation de la mise à distance qui permet un nouvel investissement réflexif et affectif du *Capital*.

Si les textes de Wobser et Pieron poursuivent donc un but commun que l'on peut condenser dans la notion générale de « fluidification du pétrifié », les deux auteurs déclinent ce projet à deux niveaux différents qui, à première vue, s'opposent. Alors que le premier cherche la confrontation directe avec une des expressions les plus explicites d'un projet médiatique émancipateur, à savoir le champ de l'éducation scolaire elle-même, le second en revanche refuse précisément toute application concrète pour laisser déborder la « décanonisation » des textes et des images sur la fonction de l'interprète/philosophe lui-même. Pour autant, les voies suivies respectivement par l'un et l'autre ne s'excluent pas réciproquement. Elles peuvent collaborer en ce que l'une indique toujours à l'autre *ce qu'elle manque* et *ce qui lui manque* ; non pas sur le mode d'une critique d'un déficit, mais plutôt d'une invitation à la démultiplication. En donnant un aperçu de la multiplicité des voies qu'il est possible de tracer à partir des œuvres de Kluge, ces deux textes indiquent, *in fine*, que l'œuvre de Kluge elle-même se dérobe toujours à la pétrification et à la canonisation.

Cette pétrification est encore au centre du texte « Heimkehr. "Description de l'aberration d'une espèce" » de Roland Breeur. Partant d'un des chapitres les plus « allemands » et les plus autobiographiques dans la carrière littéraire d'Alexander Kluge<sup>34</sup>, Breeur ouvre son texte en rappelant d'abord, à la suite de W. G. Sebald, que l'écrivain de Halberstadt a sans doute été un des premiers à traiter des bombardements alliés sur les villes allemandes. L'amnésie que Kluge rompt ainsi dans le champ littéraire forme aussi un thème central dans ses textes. En s'intéressant à une série de réactions inadéquates, c'est-à-dire à des tentatives de citoyens de pérenniser des modes de vie ordinaires quand bien même tout s'est effondré autour d'eux (projection de films dans un cinéma détruit, lavage de vitres dans un quartier bombardé), l'écrivain s'arrête à des comportements que Breeur analyse comme des cas de frénésie spectaculaire de la reconstruction allemande. Cette frénésie s'exprime par la reproduction d'automatismes et de normes sociales antérieures qui atteste l'impossibilité « de dévier de ses rôles et actions socialement déterminées ». Ces comportements inadaptés qui abondent, tant chez Kluge que chez Sebald, peuvent être compris comme les symptômes d'une réduction à un état industriel dans lequel les bombes sont faites pour être larguées sur des villes et où les êtres humains, qu'ils pilotent un bombardier ou se terrent dans une cave de Dresde, Berlin ou Halberstadt, sont devenus de véritables machines incapables d'apporter une réponse adéquate à une réalité devenue horreur. Chez Sebald, cet état de fait débouche sur un diagnostic grave caractérisé par une suppression de la frontière entre nature et culture qui se manifeste à travers deux mouvements *a priori* antagonistes : retour de l'être humain à l'état de résidu naturel (vermine) et transformation de l'être humain en une pure machine parmi d'autres. Comme le démontre Breeur, la lecture que Sebald fait de Kluge est entièrement déterminée par ce pessimisme fondamental que l'auteur résume encore par un laconique « Face à la catastrophe, l'imaginaire, c'est du luxe ».

---

<sup>34</sup> Le récit original auquel se réfère Breeur a été réédité en 2008 in Alexander Kluge, *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Le dialogue entre Sebald et Kluge reconstitué par Breuer débouche ainsi sur le constat d'une société qui se cantonne dans la perpétuation d'actes inadaptés « quand il ne nous est plus donné de nous extraire de ce qui nous écrase ou nous étouffe ». Frappée de « bêtise radicale » et d'« inertie », cette société a provoqué la disparition de l'histoire en se concentrant, telle un patient névrosé, sur l'effacement du passé.

De toute évidence, ce constat entre en contradiction avec la *protestation* klugienne que nous avons placée en ouverture de cette introduction. Pour Kluge en effet, l'être humain se caractérise précisément par une capacité inaliénable de protester contre la réalité douloureuse. Mais à la fin de son développement, Breuer indique une issue possible qui permet de prolonger de façon constructive le dialogue contradictoire entre Sebald et Kluge. Suivant Sebald, Breuer suggère en effet que la description littéraire de réactions inadéquates et de l'horreur d'une frénésie stéréotypée peut tirer l'être humain de sa léthargie. Certes, ici encore cette méthode s'oppose à la « forme de mélange » ou « forme hybride » que préconise Kluge<sup>35</sup>. Mais en offrant au lecteur ses descriptions détaillées, Sebald dote la littérature allemande d'un des ingrédients nécessaires à la recette klugienne d'un mélange des registres narratifs. Si l'écrivain de Halberstadt a donc été un des premiers à raconter, avant Sebald, les réactions absurdes de la population allemande écrasée sous les bombes, le remontage ou dialogue reconstitué par Breuer démontre aussi que ce premier traitement littéraire ne peut, *in fine*, déployer sa pleine puissance politique qu'au contact d'autres œuvres qui ne lui ressemblent pas.

## « Le moment le plus dangereux »

Les textes inédits d'Alexander Kluge qui ouvrent ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques* réalisent pleinement cette pensée du mélange comme antidote à la léthargie du lecteur et à l'anéantissement du passé<sup>36</sup>. Dans ces quatre récits courts que l'écrivain a lui-même regroupés sous le titre de *Geschichten zu Able Archer*, Kluge propose quelques histoires autour d'un même moment de la Guerre froide. Cette période, marquée pour l'écrivain par la réalisation de son dernier film collectif, *Guerre et Paix*, ainsi que du *Pouvoir des sentiments*, est décrite d'entrée de jeu comme faisant partie des « périodes heureuses de [sa] vie ». Ce bonheur est notamment le fait d'une sérénité que Kluge illustre par quelques considérations sur la couleur des nuages qu'il observe lors de son passage à la Mostra :

C'était peut-être quelque peu impétueux de notre part lorsqu'au mois de septembre 1983, ma femme et moi, nous déposâmes dans la voiture notre fille âgée de 21 semaines

---

<sup>35</sup> « Auch hier ist es die Mischform, die zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Montage und ungekürzter Wiedergabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeitssinn vermittelt. Soziologie und Märchen sind eben nicht, wie man annimmt, Gegensätze, sie sind Pole in ein und derselben Sache, die verschieden aussieht, je nachdem, ob man von der Fähigkeit des Menschen, es mit den Fakten auszuhalten, oder von seiner Fähigkeit, Wünsche zu bilden, ausgeht », Alexander Kluge, « Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts », in Kluge, Eder, *Ulmer Dramaturgien*, p. 7.

<sup>36</sup> Alexander Kluge, *Geschichten zu Able Archer/Histoires d'Able Archer*, trad. de l'all. par Valérie Leyh.

seulement pour nous rendre avec elle au Lido de Venise. Mon film DIE MACHT DER GEFÜHLE était achevé et je le montrais à la Sala Volpi au festival du film.

En soirée, des nuages venant de la mer Adriatique, avec un bord inférieur jaune, s'accumulèrent du côté du Lido. On aurait pu croire qu'ils étaient toxiques. En réalité, aucun danger n'émanait d'eux. La coloration était provoquée par la lumière qui, venant de l'eau, se reflétait en eux de manière surprenante. Je supposai que cet été faisait partie des périodes heureuses de ma vie.

L'apparente quiétude qui ouvre les *Geschichten zu Able Archer* tranche toutefois avec le premier titre, *Le moment le plus dangereux de la Guerre froide*, ainsi qu'avec les trois récits suivants consacrés à un moment de tension particulière entre l'Est et l'Ouest en 1983 : l'exercice « Able Archer » et la fausse alerte nucléaire du 26 septembre 1983 qui aurait pu précipiter le monde entier dans la guerre atomique totale. En première lecture, ces textes apparaissent comme autant de variations d'une même idée annoncée par le texte introductif : le bonheur ou le salut dépend de l'évaluation, bonne ou mauvaise, d'une situation. Autrement dit : tout aurait toujours pu se passer autrement. Si le lieutenant Petrov avait suivi le diagnostic donné par les radars soviétiques et si l'espion « Topas » n'avait pas prévenu ses employeurs russes du simulacre des exercices Able Archer, la Guerre aurait cessé d'être froide pour embraser le monde entier. De la même façon, dira-t-on, le bonheur du jeune père Kluge ne semble tenir qu'à la bonne interprétation de la couleur des nuages du Lido.

Cette analogie entre différents types d'évaluation ou d'appréciation (anecdote pour les nuages vénitiens, historique pour les missiles américains) est soutenue par une série de liens que les quatre textes des *Geschichten* semblent instaurer entre la petite et la grande histoire, ou entre le bonheur simple de Kluge et la paix dans le monde. L'éventualité d'une erreur d'appréciation de la couleur des nuages vénitiens, par exemple, fait manifestement écho à l'erreur d'interprétation qui amène les radars soviétiques à identifier cinq missiles américains : « Il y a des cas où les rayons du soleil du soir, placés dans un certain angle par rapport à une formation de nuages, donnent un signal qui correspond à un missile observé ». Comme cet exemple l'indique, l'analogie entre le bonheur du jeune père Kluge et le salut du monde est, *a priori*, le fait d'un montage qui, au lieu d'établir des différences, lie par raccord d'objets des moments de l'histoire privée et militaire du mois de septembre 1983. En d'autres termes, il *homogénéise*. Si tel est le cas, le montage des *Geschichten* va tout à fait à l'encontre du *montage sauvage*, de la *collaboration*, de l'*esthétique du savoir chaotique*, du *ralentissement*, de l'*utopie réaliste*, ou encore des figures de la temporalité qui font la part belle au *futur antérieur*, à la *rétroaction* et au *hasard*, toutes ces notions donc qui se trouvent au centre des textes réunis dans le présent volume.

Au moment de clôturer cette introduction, on pourrait se satisfaire d'une telle contradiction entre un inédit de Kluge et les réflexions de ses commentateurs et analystes. Et les *Geschichten* d'apparaître alors comme un formidable pied de nez à un recueil que nous avons voulu ouvert pour en faire émerger une multiplicité proprement klugienne de *lecteurs/spectateurs*. Une autre issue possible est pourtant suggérée par le texte de Kluge lui-même. Résistant aux divisions les plus simples et les plus nettes, Kluge prive le montage « lissant » d'un de ses ingrédients



indispensables, en soulignant la perméabilité entre le petit et le grand, l'individuel et le collectif, le privé et le public. Autrement dit : le montage ne peut lisser un ensemble de partages puisque ces partages sont eux-mêmes déjà contestés par le texte de Kluge. Nous nous contenterons d'en donner ici un exemple qui concerne le niveau simple de l'exactitude historique.

On le sait aujourd'hui, après l'essoufflement de la Guerre froide, la décision du lieutenant Stanislav Petrov de ne pas prévenir le *Politburo* dans la nuit du 26 septembre 1983 a été largement surinvestie par les tenants d'un pacifisme réconciliateur. Kluge ne se prive pas de le faire remarquer à son lecteur en lui fournissant çà et là des indices d'une « dé-héroïsation » de son personnage. Préférant invoquer le bon sens plutôt que la responsabilité politique, le risque et l'hésitation individuels plutôt que la froideur d'une décision consciente, insistant aussi sur la discrétion d'un lieutenant remplacé depuis longtemps par des historiens soucieux de « justifier leur demandes de financement », Kluge inscrit d'emblée l'histoire du lieutenant Petrov dans une contre-histoire mue avant tout par des sentiments et appréciations individuels dont les effets ne se limitent jamais, tel est le *credo* optimiste de l'écrivain et cinéaste, à une sphère privée.

De toute évidence, il n'y a donc pas lieu de distinguer entre deux histoires, la grande et la petite, que les *Geschichten* lieraient à la faveur d'un montage qui homogénéiserait des éléments disparates prélevés dans différentes histoires du monde. À l'intérieur même de chacun des récits qui le composent, Kluge a en effet disséminé des éléments de résistance aux partages nets que ce montage subsumerait. À cet égard, la synthèse de Petrov qui qualifie de « situation claire et nette » un moment de sa carrière fait « d'un tas d'invraisemblances » et d'une hésitation cruciale en vertu de laquelle l'ennemi pourrait « tenter la chose », apparaît comme le noyau dialogué et fictionnel d'un refus radical de tout partage net et donc de toute levée corollaire de ce partage. On peut dès lors mieux comprendre le premier titre des *Geschichten* : « le moment le plus dangereux de la Guerre froide » est peut-être celui où, pendant un bref instant, l'histoire figée a érigé en instant décisif un moment qui semble acquérir, *a posteriori*, une forme de cohérence (entre le petit et le grand, le privé et le public, l'individuel et le collectif). C'est ce danger-là que le présent recueil d'articles scientifiques – dont nous refermons ici un montage parmi d'autres possibles – a essayé d'éviter en renonçant à une lecture univoque de l'œuvre de Kluge. C'est en ce sens enfin que ce recueil veut être une entame d'une multitude de dialogues possibles avec d'autres *lecteurs/spectateurs d'Alexander Kluge*.

Grégory Cormann, Jeremy Hamers, Céline Letawe

## Bibliographie sélective

- BOSSE, Ulrike, *Alexander Kluge. Formen literarischer Darstellung von Geschichte*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1989.
- BROMBACH, Ilka, *Eine offene Geschichte des Kinos. Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Christian Petzold, Thomas Arslan, Michael Haneke. Filmlektüren mit Jacques Rancière*, Berlin, Vorwerk 8, 2014.
- CORMANN, Grégory/HAMERS, Jeremy/LETAWE, Céline (dir.), « Dossier Alexander Kluge » in *Culture*, 2013, en ligne : [www.culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_1300520/fr/dossier/-alexander-kluge](http://www.culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1300520/fr/dossier/-alexander-kluge)
- FORREST, Tara (dir.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
- FORREST, Tara, *Realism as Protest. Kluge, Schlingensief, Haneke*, Bielefeld, transcript, 2005.
- KRAUSE, Günter-R., *Heiner Müller et Alexander Kluge, arpenteurs de ruines*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LANGSTON, Richard (dir.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, n° 2: « Glass Shards: Echoes of a Message in a Bottle », [sous presse], 2015.
- LEWANDOWSKI, Rainer, *Alexander Kluge*, München, Beck, 1980.
- LIEBMAN, Stuart (dir.), *October*, n° 46: « Alexander Kluge. Theoretical Writings, Stories and an Interview », automne 1988.
- LUTZE, Peter C., *Alexander Kluge. The Last Modernist*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.
- New German Critique*, n° 49: « Special Issue on Alexander Kluge », hiver 1990.
- PAVSEK, Christopher, *The Utopia of Film, Cinema and its Futures in Godard, Kluge and Tahimik*, New York, Columbia University Press, 2013.
- SCHULTE, Christian/LANGSTON, Richard/MARTENS, Gunther *et al.* (dir.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, n° 1: « Vermischte Nachrichten », 2014.
- SCHULTE, Christian (dir.), *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin, Vorwerk 8, 2012.
- SCHULTE, Christian (dir.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien* (2<sup>e</sup> éd.), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, 2012.
- SCHULTE, Christian/STOLLMANN, Rainer (dir.), *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Bielefeld, transcript, 2005.
- SCHULTE, Christian/SIEBERS, Winfried (dir.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- SOON CHEON, Hyun, *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- STOLLMANN, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1998.
- Text+Kritik*, n° 85/86 (2<sup>e</sup> éd., revue et augmentée): « Alexander Kluge », 2011.

