Contributions à la journée d’études

« *Marianne & Germania*

Une satire franco-allemande »

École normale supérieure

7 mars 2014

**Quelle place pour le discours philosophique dans *Marianne und Germania* de Kluge ?**

Emilie Brusson

Département de philosophie

École normale supérieure

Pourquoi envisager une approche philosophique de *Marianne und Germania*? C’est que cela touche directement à une des parties du film, une partie si l’on peut dire introductive, puisque qu’elle constitue la première des cinq interviews du film ; trois de ces entretiens mettent en jeu des personnes « réelles »  dans l’ordre de leur apparition : un philosophe (P. Sloterdijk), un auteur (H.M. Enzensberger), un cinéaste (J.-L. Godard), et deux de ces entretiens sont explicitement « fictifs » (celui de Roland von Stendhal, Cousin d’Astérix et celui mettant en scène différentes figures du théâtre Grand Guignol).

La philosophie aurait donc une place première, introductive. Après une sorte de premier « segment », durant lequel le spectateur est confronté à une suite d’images sans paroles, apparaît dans un deuxième segment la figure du philosophe, incarnée par Peter Sloterdijk. Ce sont les premières paroles que l’on entend vraiment, ce qui peut nous faire penser que le cinéma d’Alexander Kluge donne une place privilégiée au discours philosophique pour *dire* les relations franco-allemandes.

Peut-on alors considérer cette interview comme une clef de *Marianne und Germania*? Comme une explicitation de la structure apparemment fragmentaire du film, qui alterne entre séquences d’images, de musiques et entretiens avec des personnages aussi bien réels que mythiques ou fantaisistes ? A. Kluge adopte en effet une esthétique du fragment**[[1]](#footnote-1)** déconcertante : *Marianne und Germania* ne raconte pas d’histoire, pas plus qu’il ne propose d’argumentation explicitement développée tout au long du film. Il se fonde sur la rupture, la surprise, le jeu incessant entre réalité documentaire d’un côté et dérision, décalage et fiction de l’autre.

Pourtant, l’interview philosophique qui ouvre en quelque sorte le film et qui pourrait fonctionner comme une clef de lecture de cet ensemble dès l’abord assez hétérogène de *Stücke,* semble constituer une sorte de fausse introduction : à l’entrée philosophique de la *Theorie de la Nachbarschaft* succède le réveil fracassant de Roland von Stendhal, la figure mythique de la violence traversant les siècles dans une esthétique non linéaire qui vient rompre avec le dialogue rationnel. Par la suite il n’est plus question de la fameuse « théorie du voisinage » : A. Kluge aborde successivement des thèmes aussi divers que la barbarie architecturale latente de Haussmann, une forteresse de blindés en Alsace, l’opéra-bouffe l’Etoile, le Grand-Guignol, l’éloge de l’amour par J.L Godard et une variation finale sur une citation de Max Weber.

On remarque enfin que l’interview qui clôt l’œuvre est celle d’un cinéaste, comme si la philosophie devait laisser place au septième art dans l’exégèse des relations franco-allemandes.

La question nous voudrions poser, à travers l’examen du type de discours philosophique à l’œuvre dans le film, est celle de la forme adéquate permettant de penser les relations franco-allemandes. Quelle réponse propose le film d’Alexander Kluge et y a-t-il alors un privilège accordé à la philosophie ? Et si oui, à *quelle* philosophie ou à *quelle conception* du discours philosophique ?

La thèse que nous allons défendre est qu’il y a dans cette œuvre de Kluge une mise au second plan du discours philosophique traditionnel par une esthétique cinématographique particulière qui vise à provoquer le spectateur. L’*expérience* qui nous est proposée ici de l’histoire des relations franco-allemandes est celle de la rupture, du décalage, de l’entremêlement des faits et de la fiction, de la dérision et du discours philosophique. Ce qui pose la question de savoir si cette mise au second plan constitue pour autant un congé définitif donné au discours philosophique.

Nous procèderons en trois temps, qui correspondent à trois démarches, trois types d’examens différents : tout d’abord l’examen approfondi du discours philosophique de Sloterdijk et de sa « théorie du voisinage » ; ensuite l’examen des autres types de discours qui sous-tendent le film : nous insisterons principalement sur le contraste entre le discours du philosophe et l’irruption de Roland von Stendhal, entre dialogue théorique et discours mythique. Nous examinerons enfin le nouveau type de discours cinématographique à l’œuvre dans *Marianne und Germania,* et son rapport à une autre conception du discours philosophique.

# 1) La théorie du voisinage (*Theorie der Nachbarschaft*)

Considérons tout d’abord ce que dit P. Sloterdijk des relations franco-allemandes dans son entretien avec Kluge.

Il propose d’emblée une théorie non pas de l’après-guerre, mais une théorie du voisinage. L’interview semble occulter en partie la réalité événementielle, pour proposer une approche plus conceptuelle des relations franco-allemandes. La posture philosophique est en elle-même singulière. La théorie classique des relations internationales est centrée sur la question du droit international et des accords entre États de droit, pensés sur le modèle de relations contractuelles entre agents rationnels ; à l’inverse, Sloterdijk s’intéresse à la généalogie des relations de voisinage à partir des *affects* qu’elle implique : il est proche en cela d’une perspective d’inspiration nietzschéenne. Sloterdijk affiche ainsi une posture critique qui se différencie d’une théorie rationnelle des relations internationales et développe plutôt une généalogie des affects.

Il présente d’abord le contexte général de sa théorie du voisinage. Les voisins nous dit-il, sont des produits de l’évolution sociale et politique. Il énonce les conditions d’un « bon voisinage » : la parenté, la communauté de langue, la communauté de croyance, les affinités culturelles ; tout ce qui résulte du partage par les « voisins » d’un même espace.

Mais il remarque ensuite qu’exister en étant spatialement proches, « *nebeneinander* », conduit à des collisions, car être voisin c’est faire face à l’obligation de se rencontrer (*Begegnungszwang*), ce à quoi nous, les différents peuples, ne sommes historiquement pas préparés. L’histoire ne serait que cette archive des collisions entre les voisins, que le terme général de « culture » vient à masquer : les cultures ne sont que les résultats de ce que Sloterdijk nomme des « protocoles de collisions ».

On a ainsi l’idée que la culture allemande et la culture française, quoique parentes, se seraient constituées par les heurts de deux nationalismes qui, en un siècle, ont donné lieu à trois conflits consécutifs d’une violence inouïe. Le discours de Sloterdijk est bien un discours « dévoilant » qui met en avant les affects qui sous-tendent la culture. Ce type de discours critique vient semble-t-il s’inscrire dans la tradition du discours nietzschéen ou du discours freudien[[2]](#footnote-2), venant dévoiler la violence sous le verni de la civilisation.

La thèse phare de la Theorie der Nachbarschaft caractérise les relations franco-allemandes depuis 1945 par ce que Sloterdijk nomme une « ignorance mutuelle bienveillante » (*wohlwollende gegenseitige Nichtbeachtung*), ou plus loin *friedliches ignorantes Nebeneinander*. C’est cette forme de voisinage paisible mais indifférent qui caractérise selon lui les relations d’après-guerre entre les deux pays, après tant de « collisions ». Mais quel est le sens de cette « bienveillance » ? Sloterdijk la loue-t-il ou essaie-t-il d’en dénoncer la fragilité ?

Il précise son propos en évoquant ensuite le cas particulier de l’amour, qui est une forme « pathologique » du voisinage : des amants qui veulent trop l’un de l’autre ou des amants séparés qui veulent devenir voisins. Les voisins sont donc caractérisés tantôt par des concepts érotiques, l’attirance mutuelle, tantôt thymotiques[[3]](#footnote-3), la colère et la vengeance alimentant les heurts entre cultures qui ne seraient elles-mêmes qu’un masque occultant la violence.

Pour expliciter ce thème de l’amour, Sloterdijk use d’une image mythique, empruntée aux *Métamorphoses* d’Ovide, du couple de vieillards Philémon et Baucis, qui seuls savent accueillir avec bonté Zeus et son fils Hermès, déguisés en mendiants. En récompense Zeus transforme leur taudis en temple et les en nomme prêtres, jusqu’à leur mort où ils se transforment en arbres. Les deux amoureux sont remplacés ici par De Gaulle et Adenauer, deux « vieillards » représentant la vieille Europe catholique. Mais le mythe est détourné puisque ces deux représentants de la réconciliation franco-allemande dans la cathédrale de Reims en 1961 incarnent pour Sloterdijk un symbole moins de mariage que de divorce par consentement mutuel. Plutôt que de vieillir éternellement entrelacés comme Philémon et Baucis transformés en arbres, le couple franco-allemand se serait séparé pacifiquement à la fin des grands conflits du XXe siècle. L’entretien se conclut sur ce thème d’ignorance mutuelle paisible.

Si P. Sloterdijk, par le contenu de son discours, semble vouloir échapper à une philosophie politique « classique » et rationaliste, en proposant plutôt une généalogie des affects pour expliciter les relations franco-allemandes, en revanche, par la forme il semble adopter une démarche monologique, professorale, telle que la tradition philosophique l’a consacrée.

Mais on voit que le propos est assez libre, entrecoupé des questions d’Alexander Kluge, qui déstabilise le propos monologique. Au terme de l’entretien, on peine à saisir la cohérence de l’analyse, qui passe subitement du thème général de la violence entre deux cultures voisines à une digression sur l’amour. C’est que la structure de l’entretien que mène A. Kluge se veut dialogique, par opposition à la structure monologique qui caractérise la grande majorité des traités philosophiques. L’interview pourrait s’inscrire dans une autre tradition philosophique, celle du dialogue socratique comme recherche commune de la vérité. Tel un Socrate accoucheur des âmes, Alexander Kluge inviterait Peter Sloterdijk à développer sa théorie du voisinage. Mais on peut se demander si la maïeutique supposée n’achoppe pas, si cette introduction ne constitue pas une fausse clef de *Marianne und Germania.*

En effet si l’on essaie d’éclairer la structure du film à la lumière de cette première interview, on retrouve bien dans la suite de l’œuvre les thèmes ici esquissés : l’idée de la paix finale fait retour à la toute fin, avec l’image des dirigeants européens en compagnie du couple Obama ; Jean-Luc Godard illustre peut-être dans son entretien le thème de l’amour, avec l’idée d’un cinéma qui réconcilierait les deux pays par une fascination mutuelle. Au thème de la violence latente qui sous-tend les manifestations culturelles font écho la mise en scène des personnages du théâtre Grand Guignol, ou encore la barbarie architecturale d’un Haussmann qui inspirera Albert Speer. C’est néanmoins Roland von Stendhal qui incarne le plus ce fond de violence commun à l’histoire franco-allemande. Mais outre la récurrence des thèmes évoqués dans l’interview inaugurale, *Marianne und Germania* donne la voix à bien d’autres types de discours qui échappent à la construction rationnelle. Ils provoquent en tout cas un effet de rupture déroutant qui casse semble-t-il toute tentative de dégager une argumentation continue qui sous-tendrait l’ensemble de l’œuvre et dont l’argumentation philosophique fournirait le modèle.

# 2) Les autres types de discours

Le discours mythique, voire fantaisiste (le cousin d’Astérix/der Cousin von Asterix)

Le réalisme documentaire qui caractérisait l’entretien entre Kluge et Sloterdijk vole en éclat avec l’arrivée du comédien allemand Helge Schneider, qui incarne dans la saynète suivante le bourreau mythique Roland von Stendhal. Le film passe sans transition aucune d’une personnalité réelle à un personnage fantastique, de l’interview philosophique à un entretien en large part improvisé, tourné sur le mode de la dérision et du décalage.

Décalage, car l’identité du comédien et le trucage sont affichés, la fiction est affirmée afin de produire un effet de distanciation fondé sur l’humour et l’étrangeté : le personnage traverse les siècles et, de bourreau médiéval qu’il était initialement, incarne la violence des temps modernes en pratiquant l’euthanasie au gourdin. Roland von Stendhal revient sur sa « carrière » comme on décrirait aujourd’hui son *curriculum vitae,* évoquant sur un ton particulièrement grinçant le manque de débouchés de son ancienne profession. La rationalisation de la violence, avec l’anecdote administrative sur la nécessaire présence du garant qui doit subir le coup à la place du « client » si celui-ci venait à se rebiffer, paraît dénoncer en quelque sorte l’incessante primauté de la violence (y compris derrière la compassion apparente dans l’acte d’euthanasie encadré par l’État).

A. Kluge dépeint par là un personnage ambigu dont la seule identité ne consiste que dans cette violence, réveillée au fil des siècles. Il semble issu de racines tant germaniques que gauloises. Né à Paris, il est identifié comme cousin (germain ?) d’Astérix : réapparaît ainsi le thème des liens de parenté, qui efface toute attribution claire de ce symbole de violence à l’une des deux cultures, allemande ou française. Le nom lui-même, Stendhal, n’est pas sans rappeler un des grands auteurs de littérature française, qui l’avait lui-même emprunté à une ville allemande, Stendal. L’identité de Roland von Stendhal comporte ainsi un curieux mélange de cultures, une identité floue qui mêle traits historiques et traits fictionnels, comme la référence à la bande dessinée de Goscinny et d’Uderzo ; pour autant le discours mythique et décalé qui en résulte *dit* certainement tout autant, voire plus que tout discours rationnel.

Ce pôle mythique n’est pas ici une sorte d’ultime recours philosophique face à la limitation du savoir démonstratif, comme il peut l’être chez Platon, mais bien une substitution brutale au discours de P. Sloterdijk. Le mythe, ce récit qui explique et qui fonde, sans rapport direct au réel, mettrait en valeur dans cette partie la dimension fondatrice de la violence des deux civilisations française et allemande, et s’opposerait au pôlede l’explication rationnelle. Il explicite ainsi d’une tout autre manière le soubassement affectif des relations franco-allemandes, qu’évoquait la théorie de Sloterdijk.

Au discours philosophique traditionnel s’oppose donc une sorte de méthodologie klugéenne de l’interview, réelle ou fictive, pour *dévoiler* une réalité autrement que par le discours rationnel continu. Avec le jeu complice de Helge Schneider, avec qui il a tourné un nombre conséquent d’interviews[[4]](#footnote-4), est illustrée la violence mythifiée qui sous-tend les relations franco-allemandes.

L’entretien d’Alexander Kluge et Hans Magnus Enzensberger, ainsi que l’épisode du théâtre Grand Guignol, sont autant de directions induites par le *prisme cinématographique* que crée Alexander Kluge pour dire les relations franco-allemandes sous des jours différents, fictifs ou réels. On peut pour l’illustrer interroger la dernière interview du film, celle qui fait intervenir Jean-Luc Godard.

L’entretien avec un cinéaste (Blinde Liebe)

La dernière interview se passe entre deux cinéastes, un Franco-Suisse, Jean-Luc Godard, et un Allemand, Alexander Kluge, au moyen d’une interprète. On pourrait avancer que cette avant-dernière partie nous donne l’image du cinéma comme réconciliation. La théorie de l’amour aveugle selon Godard fait peut-être primer le cinéma sur le discours rationnel pour unir les deux cultures au-delà du concept d’ignorance mutuelle proposé par P. Sloterdijk. A l’instar de ce concept, l’idée de la réconciliation repose sur une théorie des affects contre une représentation rationnelle des relations franco-allemandes, mais substitue un autre affect, celui de l’amour aveugle du cinéma – en lieu et place des concepts d’hostilité ou d’ignorance mutuelle Comme le dit Godard, la génération française d’après-guerre ne faisait pas de différence entre films français et films allemands, films parlants et muets. Le cinéma serait cet art qui parvient à inventer sa propre histoire en parallèle de l’histoire réelle, au-delà des conflits.

Là où l’interview de Roland von Stendhal constitue le versant négatif de la dimension affective des relations franco-allemandes, l’interview du cinéaste constituerait donc son versant positif, représentant l’unité fraternelle entre les cultures. A l’affect de la violence incarné par le cousin d’Astérix répond celui de l’amour, qu’illustrerait un cinéma réconciliateur.

Ainsi le discours philosophique primordial semble, d’une façon tout à fait dialectique, à la fois pris pour base et insuffisant. Bien qu’implicitement critique d’une conception rationaliste classique des relations internationales de par sa théorie des affects, le discours philosophique doit laisser place à d’autres discours, mythique ou cinématographique, pour expliquer le soubassement affectif des relations franco-allemandes. Alexander Kluge paraît rassembler dans son film les deux pôles platoniciens que sont le pôle mythique et le pôle maïeutique, que la tradition philosophique a pourtant scindés.

Si donc le discours philosophique traditionnel ne semble point primer dans l’esthétique fragmentaire et variée de *Marianne und Germania*, nous souhaiterions en dernier lieu exposer ce qui nous semble être le type de discours cinématographique que nous propose Alexander Kluge, un discours non pas explicite mais plutôt une *expérience* donnée à reconstituer par le spectateur.

# 3) Un nouveau type de discours cinématographique

*Marianne und Germania* semble privilégier le dialogue et non la théorie monologique, le fragment plus que le discours abouti. Alternent passages musicaux, images documentaires, jeux de théâtre autour d’une violence renversée par l’humour noir, interviews sur l’architecture et le cinéma, laissant émerger de ce joyeux mélange des arts un nouveau discours cinématographique.

Dans une interview du 13 février 2012 au *Tagesspiegel* A. Kluge nous expose sa vision de l’expérience : « Erfahrung gelangt in Brocken, in Fragmenten an die jungen Menschen », « l’expérience parvient aux jeunes gens en morceaux, en fragments », par opposition à une histoire qu’on raconte suivant un fil directeur. L’imaginaire affectif de Sloterdijk sur les relations franco-allemandes, les anecdotes de Jean-Luc Godard, constituent une véritable *Erfahrung* des relations franco-allemandes, qui se donne de même sur un mode fragmenté que le spectateur doit lui-même recomposer à sa façon. N’est-ce pas une expérience diverse - philosophique, historique, mais surtout artistique - qui est ici donnée au spectateur ?

Le discours de *Marianne und Germania* est peut-être alors moins construit explicitement dans le film qu’à élaborer dans la tête même du spectateur. « Le film doit provoquer une attitude critique de la part du spectateur, le traiter comme une personne éclairée ».[[5]](#footnote-5) Le réalisateur dit dans une interview de 1976 : « Le film se réalise dans la tête du spectateur, non sur l’écran »[[6]](#footnote-6). Le spectateur ne doit pas être un consommateur, mais le producteur d’une expérience. C’est donc un discours déroutant que nous livre A. Kluge dans le but même d’amener le spectateur à élaborer son propre discours sur les relations franco-allemandes, par le biais d’une *expérience* fragmentée qui lui est donnée sur un mode tantôt théorique, tantôt humoristique, ou encore documentaire, mais toujours sur le mode de la rupture. Nous ne ferons qu’évoquer les principaux procédés de ce discours cinématographique :

Le décalage, l’inattendu : un procédé qui peut faire penser à la transposition dans le monde cinématographique du concept brechtien de « distanciation » (*Verfremdung*) par des effets constants de rupture et d’étrangeté : on peut penser au réveil de figures mythiques ou fantaisistes (Roland von Stendhal, les personnages du théâtre Grand Guignol), à l’emploi des expressions au sens propre ou dans un sens détourné, comme « ça me fend le cœur », « percer du bois dur », « aimer aveuglément » le cinéma. Un des personnages du théâtre Guignol fend par exemple littéralement ce qu’on suppose être un cœur devant la caméra à l’aide d’un outil peu adapté, ce qui crée le décalage.

La dualité réalité/fiction, la dérision : dans *Marianne und Germania* la réalité est rarement laissée à son seul état de fait. Si le théâtre Grand-Guignol renvoie à une réalité historique, le traitement théâtral et humoristique qui en est fait dans plusieurs interviews grotesques la détourne pour créer une variation railleuse sur le thème de la cruauté.

La fragmentation : Kluge use de la coupure, du noir, de la variation pour provoquer constamment le spectateur, éviter de l’endormir dans la douce torpeur d’un scénario continu, des lieux communs, de l’attendu. Les différents fragments ne durent pas plus d’une dizaine de minutes chacun et sont parfois très brefs. Ils offrent en outre des points de vue très divers sur quelques thèmes communs : les analyses de P. Sloterdik, les interviews fictives avec Roland von Stendhal et les personnages du Grand Guignol ont ainsi en commun les thèmes de la violence et de la cruauté. Les coupures doivent faire appel à la capacité de fantaisie créatrice présente en chaque spectateur, en provoquant des associations d’images et d’idées, elles doivent appeler l’attention du spectateur dans la distraction même qu’apporte le film.

Par distraction nous entendons le terme *Zerstreuung* développé par Benjamin dans son analyse de l’œuvre d’art[[7]](#footnote-7), terme polysémique signifiant à la fois distraction et diffraction. L’attention du spectateur est éparpillée, engagée dans de multiples directions, et c’est à lui de recomposer le sens de l’œuvre. Le cinéma, comme le suggérait Benjamin, peut être émancipateur. Mais dans l’esthétique klugéenne le processus émancipateur viendrait moins du cinéma (par le biais du « choc » que provoque le film) que du spectateur lui-même, appelé à recomposer le discours cinématographique qui lui est offert.

# Conclusion

Le traitement du discours philosophique est parfaitement illustré par la dernière citation du film, avec le retour du comédien Helge Schneider. Point de discours mais une citation, un fragment, seul résidu apparent d’un siècle de déconstruction de la fière raison des Lumières, ébranlée par les conflits et le retour de la barbarie. Ce *Stück* joue à nouveau avec la fine barrière qui sépare réalité et fiction, quand le comédien passe devant le plan d’une scène réelle. Un autre décalage réside dans le fait que la citation du philosophe Max Weber, « la politique, c’est percer avec persévérance d’épaisses planches »[[8]](#footnote-8), est détournée de son usage métaphorique par un effet de dérision, puisque A. Kluge filme le comédien qui est réellement en train de percer du bois dur.

Le film finit bien sur une image d’apparente réconciliation politique montrant Angela Merkel et Nicolas Sarkozy entourés de leur époux respectifs ainsi que de Michèle et Barack Obama, réconciliation qui en un sens illustre le thème final de l’intervention du philosophe P. Sloterdijk, celui du pacte mutuel pacifique ; mais ce que le film nous semble mettre en lumière c’est l’insuffisance de la rationalité monologique pour dire la complexité de *l’expérience commune et individuelle* de l’histoire franco-allemande. Le film essaie ici, par des effets de ruptures, d’humour, de dissonances, de *provoquer* l’attention et la perplexité du spectateur par la pluralité des moyens artistiques qui sont convoqués : une sorte de « prisme » cinématographique, loin du cinéma traditionnel qui, lui, happe son spectateur, comme une invitation à penser.[[9]](#footnote-9)

1. Kluge reconnaît l’influence de Benjamin sur son œuvre, et il n’est peut-être pas inopportun de rapporter la forme volontairement fragmentée, parsemée de ruptures, de ses œuvres au modèle qu’a constitué l’auteur du *Passagenwerk* ou *Livre des fragments* (in : *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982). [↑](#footnote-ref-1)
2. A l’œuvre notamment pour le discours nietzschéen dans la *Généalogie de la morale* et pour le discours freudien dans *Malaise dans la civilisation*. [↑](#footnote-ref-2)
3. Les affects thymotique et érotique sont deux concepts utilisés par Peter Sloterdijk dans son ouvrage *Colère et temps* (*Colère et Temps. Essai politico-psychologique*, Paris, Éditions Maren Sell, 2007). [↑](#footnote-ref-3)
4. Helge Schneider réapparaît dans *Marianne und Germania* lors de l’épisode du « perceur de bois dur », mais il a également participé à de nombreuses « interviews-fictions » dans des émissions de télévision réalisées par Alexander Kluge, telles que *Prime-Time/Spätausgabe* (1990-2008) sur la chaîne RTL Television. [↑](#footnote-ref-4)
5. « Der Film muß [...] die kritische Haltung des Zuschauers, den Anspruch des Zuschauers, als ein aufgeklärter Mensch behandelt zu werden, vorwegnehmen ».AlexanderKluge, *In Gefahr und größter Not*, 1999, Berlin, Vorweg 8, note 3, p. 51. [↑](#footnote-ref-5)
6. « Der Film realisiert sich für mich im Kopf des Zuschauers, nicht auf der Leinwand ». Ulrich Gregor, Interview mit Alexander Kluge. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Herzog Kluge Straub*. Munich, Vienne ,Hanser, 1976, p. 158. [↑](#footnote-ref-6)
7. « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », dernière version 1939, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, [↑](#footnote-ref-7)
8. « Politik ist das Bohren harter Bretter mit Leidenschaft und Augenmaß! ». Citation extraite du livre de Max Weber  *Politik als Beruf* paru en 1919, accessible en français dans *Le Savant et le politique*., Paris, La Découverte, 2003 [↑](#footnote-ref-8)
9. Je tiens à remercier chaleureusement Florian Nicodème pour son aide précieuse et Mandana Covindassamy pour sa relecture attentive. [↑](#footnote-ref-9)