Contributions à la journée d’études

« *Marianne & Germania*

Une satire franco-allemande »

École normale supérieure

7 mars 2014

**Poétique du fragment dans *Marianne et Germania***

Maguelone Loublier

Départements d’histoire et théorie des arts / littérature et langages

École normale supérieure

Images d’archives, caricatures, gravures, affiches, images fixes ou en mouvement, interviews : l’hétérogénéité du matériau filmique travaillé dans le film *Marianne et Germania* d’Alexander Kluge, liée à un désir de rupture et de césure, renvoie à une poétique du fragment. Mais n’est-il pas illusoire de vouloir saisir la spécificité du langage cinématographique d’un auteur à partir de la notion de fragment ? Le cinéma n’a-t-il pas toujours été qu’une suite de ruptures, un montage de fragments de films ? Ce procédé de la fragmentation est, en effet, inhérent au cinéma. Néanmoins, alors que le cinéma classique a tenté d’effacer le sentiment de rupture, le cinéma moderne s’est attaché, précisément, à faire jouer les discontinuités, les écarts et les fragmentations, ce qui apparaît avec force dans *Marianne et Germania*.

La poétique du fragment au cinéma ne peut être pensée indépendamment de la technique de montage. Le montage spécifiquement cinématographique – *Schnitt*, en allemand – se fait à partir de différents plans filmés séparément qui peuvent être désignés comme des fragments. Il s’agit alors de former un tout, en raccordant les plans pour construire une séquence et lui donner sa dynamique et son rythme particuliers. Cette définition du montage classique désigne l’organisation des prises de vue, le traitement et la structuration du matériel sonore et visuel enregistré. Une autre forme de montage – *Montage*, en allemand –, à rapprocher, par son étymologie même, d’un processus de fabrication industrielle, la chaîne de montage, caractérise l’assemblage d’images hétérogènes d’origines et de formats divers, à la manière d’un collage. L’esthétique du montage, pensée en opposition au montage narratif du cinéma classique, se retrouve dans l’œuvre audiovisuelle d’Alexander Kluge.

*Marianne et Germania*, film composé de neuf séquences[[1]](#footnote-1), permet de saisir une définition multiple du fragment qui se joue dans la confrontation, la transformation et l’assemblage d’images : à partir de l’acception première comme débris, ruines, morceau arraché à un tout[[2]](#footnote-2), nous pouvons aussi comprendre le fragment, à la fois comme image ou plan, et comme séquence. En faisant jouer ces définitions, nous pourrons saisir ce qui se manifeste dans le film d’Alexander Kluge : la possibilité même d’une nouvelle manière de penser l’Histoire, à partir d’une combinaison d’images et de séquences hétéroclites. L’Histoire n’est pas comprise comme un discours général sur un fait passé, mais se construit à partir d’un ensemble de discours singuliers, dans lesquels fiction et documentaire se confondent : comment le film *Marianne et Germania* saisit-il l’Histoire et la mémoire des relations franco-allemandes à partir de différents fragments ?

***Les fragments de l’Histoire***

Kluge travaille à la manière d’un spéléologue et d’un architecte en explorant et construisant des fragments d’Histoire. Dans deux séquences de *Marianne et Germania*, « La forteresse antichars allemande près de Mutzig en Alsace (1893-1918) » et « La rénovation de Paris par le Baron Haussmann. Hans Magnus Enzensberger : qu’est-ce qu’un ‘artiste démolisseur’ ? », le réalisateur confronte les politiques architecturales menées en France et en Allemagne et interroge les vestiges du temps passé à partir de la dialectique déconstruction/reconstruction. Kluge exhume, avec l’œil de sa caméra, des fragments d’une histoire en ruines, en construction ou en projet ; il sonde l’empreinte brutale de l’Histoire sur les édifices. Le réalisateur se révèle par là un véritable « paralléliste », selon la formule employée dans un entretien avec Gertrud Koch[[3]](#footnote-3) : la relation franco-allemande est saisie, dans un mouvement de comparaison, à partir du rapport qu’entretient chaque peuple avec son histoire architecturale. L’Histoire ne peut être détachée des édifices, elle s’inscrit dans la matière même : la brutalité de l’Histoire imprègne les monuments.

La séquence « La forteresse antichars allemande près de Mutzig en Alsace » rend sensible le passage du temps et donne à voir la simultanéité de différentes temporalités. Le Fort de Mutzig renvoie à une réalité historique : il s’agit d’un ouvrage militaire, construit entre 1893 et 1917 par Guillaume II, qui visait à se protéger de la potentielle arrivée de troupes françaises en Alsace. Par l’utilisation du *time lapse* qui donne un effet d’ultra-accéléré, réalisé image par image, la réalité historique est ramenée au temps présent. L’alternance constante entre images fixes et images en mouvement, entre immobilité et mouvement, qui produit un effet « album photographique » et confère un caractère documentaire à la séquence, permet de mettre en relief le plan de la porte blindée qui semble se refermer avec fracas sur le passé. La bande-son renforce la perception du temps : le Lied de Schubert « Wie Ulfru fischt », interprété au piano, accompagne presque la totalité de la séquence puis laisse subitement la place au fracas de la porte blindée qui se ferme. L’effet de surprise provoqué par le brusque changement de la bande-son suggère le caractère inquiétant et menaçant de cet ouvrage militaire, pourtant inscrit dans une temporalité éloignée. La confrontation des deux éléments acoustiques témoigne, en effet, d’une temporalité multiple : le temps du passé, rendu sensible par les images et plans fixes et par le morceau de piano, est un temps long qui se déploie avec lenteur, tandis que la fugacité du présent est suggéré par le claquement de porte.

Dans la séquence consacrée à la politique architecturale d’Haussmann, on retrouve aussi tout un assemblage de gravures et de photographies. En dialogue avec l’écrivain Hans Magnus Enzensberger, Kluge interroge l’architecture haussmannienne qui reposait sur un principe de destruction, puis de reconstruction. En reprenant la formule « artiste démolisseur »[[4]](#footnote-4), pour désigner le Préfet de Paris, Kluge souligne, en affinité avec Walter Benjamin, le caractère destructeur des travaux entrepris qui visent à effacer la mémoire de la ville, et met en avant le rapport étroit entretenu par l’architecture avec l’Histoire et la mémoire.

Un parallèle est établi entre la France – le Paris haussmannien de la fin du XIXème siècle – et l’Allemagne – le projet Germania de l’architecte Albert Speer sous le Troisième Reich qui voulait faire de Berlin la nouvelle capitale du monde, *Welthauptstadt*. L’alternance entre des archives photographiques d’Hitler avec Albert Speer, des photographies de la maquette du capitole prévu par Speer et des photographies de Paris en construction, le jeu de renvoi incessant, dans toute la séquence, entre les deux personnalités Speer et Haussmann, conduit à une véritable fusion à l’image : la surimpression d’images, celle de l’Arc de Triomphe et l’Arche bien plus imposante de Germania fait se rejoindre deux nations, deux temporalités et deux espaces hétérogènes, tout en soulignant le caractère dérisoire du « kitsch monumental » de l’architecture hitlérienne, qui vise à l’imitation et au dépassement de l’œuvre accomplie par l’architecte français. La comparaison formulée par Hitler entre Paris et Berlin[[5]](#footnote-5) et le désir de dépasser l’architecture de « la plus belle ville du monde »[[6]](#footnote-6) est esquissée et reprise, avec ironie, par le montage des images et le décalage entre le dialogue de Kluge avec Enzensberger, qui se concentre essentiellement sur l’architecture haussmannienne et ne mentionne que rapidement le projet Germania, et la forte présence, à l’image, du projet mégalomane d’Hitler.

Alors que la finalité pratique du projet haussmannien est rappelée – modernisation, développement des transports, assainissement de la ville, élargissement des rues –, du projet hitlérien ne restent que les ruines d’un rêve mégalomane qui visait à asseoir la présence politique d’Hitler : la monumentalité et la dangerosité du projet de Speer transparaît dans la photographie de l’architecte penché sur sa maquette, tel le démiurge observant avec satisfaction son œuvre. Le projet hitlérien avait pour volonté d’ancrer les monuments dans l’Histoire : Speer a ainsi développé une « théorie de la valeur des ruines », selon laquelle les édifices devaient non pas être bâtis à des fins pratiques, mais être tournés vers l’avenir. Il s’agissait de construire des bâtiments dont les ruines, dans des milliers d’années, auraient inspiré l’admiration : les ruines à venir devaient témoigner de la grandeur du Troisième Reich. Cette mémoire anticipée reposait sur une imitation des ruines architecturales de l’Antiquité :

Des édifices construits selon les techniques modernes étaient sans aucun doute peu appropriés à jeter vers les générations futures ce ‘pont de tradition’ qu’exigeait Hitler. Il était impensable que des amas de décombres rouillés puissent inspirer, un jour, des pensées héroïques comme le faisaient si bien ces monuments du passé qu’Hitler admirait tant. C’est à ce dilemme que ma théorie voulait répondre. En utilisant certains matériaux ou en respectant certaines règles de physique statique, on pourrait construire des édifices qui, après des centaines ou, comme nous aimions à le croire, des milliers d’années, ressembleraient à peu près aux modèles romains[[7]](#footnote-7).

Le parallèle esquissé dans le film de Kluge montre alors que l’architecture hitlérienne, restée à l’état de projet et sous la forme de maquettes, n’a pas marqué le visage architectural de Berlin et de l’Allemagne de la même manière qu’Haussmann a pu le faire avec Paris.

La dialectique entre construction et destruction, entre architecture et ruines, permet alors d’éclairer la notion de fragment. Kluge interroge les ruines de l’Histoire qui sont autant matérielles que spirituelles.

Il examine les fragments de l’Histoire comme débris et ruines, comme traces, fragments archéologiques et restes d’une politique architecturale : un rapprochement est fait entre l’édification de bâtiments et la construction de l’Histoire. Il s’agit alors d’une histoire qu’on ne peut saisir dans sa totalité, mais seulement à partir de fragments et de ruines.

Les images de construction de bâtiments et de chantiers, qui ouvrent la séquence, témoignent de l’idée d’un « cinéma impur », « inachevé » qui, loin d’être « parfait », se pense comme un « chantier ». C’est ainsi que Kluge définit son œuvre cinématographique, dans son livre sur la méthode réaliste, paru en 1975 : « Tout cela a le caractère d’un chantier. C’est fondamentalement imparfait »[[8]](#footnote-8). Le cinéma de Kluge s’empare ainsi des débris de l’histoire et construit des « chantiers » en perpétuels mouvements et transformations. Le cinéaste rejoint par là l’idée de non-totalité présente dans l’œuvre de Theodor W. Adorno : « l’art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutir au fragmentaire »[[9]](#footnote-9). La notion de fragment chez Kluge s’éloigne ainsi de la définition romantique, pour rejoindre l’appropriation de la forme fragmentaire par la modernité.

En effet, l’idée de totalité et de cohérence en art n’est plus possible après la barbarie de la première moitié du XXème siècle : l’écriture poétique ne peut plus mettre en ordre, ne peut plus faire de récit, c’est « l’écriture du désastre », selon la formule de Maurice Blanchot. Le fragment et la ruine rendent possible un questionnement du monde ouvert au dialogue, à la parole plurielle :

L’intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous et en ce que nous écrivons, mais […] elle est encore à venir et […], questionnant le sens, nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question […] Toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies[[10]](#footnote-10).

Aucune harmonie n’est plus possible ; l’étymologie du terme « fragment », renvoyant à l’idée de blessure, le rappelle. Comment, alors, panser les blessures, comment comprendre les fragments et les ruines de l’Histoire ?

***L’entre-deux des fragments***

Dans *Marianne et Germania*,Kluge saisit ce qui est à l’œuvre dans l’ « entre-deux » des fragments, ce qui se révèle entre les différents fragments, qui sont compris à la fois comme séquences – chacune des neuf parties du film étant prise comme un tout – et comme images. Le langage cinématographique de Kluge repose sur une « esthétique de la lacune »[[11]](#footnote-11) et sur une « poétique de l’entre-deux »[[12]](#footnote-12). Quelle signification jaillit de la confrontation et du système de correspondances entre les différents fragments du film ? Qu’est ce qui fait sens dans cet assemblage, à première vue disparate, de multiples fragments ?

Les images ne sont pas une simple succession de fragments, mais forment une véritable simultanéité, un écho constant entre eux. La technique de l’incrustation est adoptée dans la séquence sur la politique architecturale haussmannienne, mais aussi dans celle sur le Théâtre du Grand Guignol et dans « Qui pratique l’art de percer avec persévérance d’épaisses planches », avec les acteurs Peter Berling et Helge Schneider, insérés à l’intérieur d’images fixes ou en mouvement ; ainsi, différentes temporalités et différents espaces sont confrontés, jusqu’au détournement ironique, en particulier avec Helge Schneider qui se promène, à l’image, avec Angela Merkel, Barack Obama et Nicolas Sarkozy. Dans la dernière séquence du film, l’ « explorateur » de l’actualité, Helge Schneider, s’insère, à l’aide de sa perceuse, dans les images d’actualités et interroge et détourne un moment historique, le 21ème sommet de l’OTAN en avril 2009.

Du procédé d’incrustation comme détournement jaillit le rire. La distorsion de l’espace et le bouleversement des axes spatiaux et de l’échelle des grandeurs participent au détournement des images d’actualité : tantôt, le comédien Helge Schneider est minuscule par rapport aux autres figures, tantôt, il envahit l’écran, masquant les dirigeants politiques. La perceuse – qu’il porte constamment, dans chaque plan, de la même manière nonchalante et provocatrice – semble aussi prendre des dimensions particulières. Le décalage entre le sérieux des événements politiques et le caractère comique de celui qui pratique l’art de « percer avec persévérance d’épaisses planches » est produit par la mise à l’image littérale de l’expression « *Der Dünnbrettbohrer* », « le partisan du moindre effort », détournée en « *Der Hartbrettbohrer* » : celui qui cherche la solution de facilité en « perçant des planches fines » devient, littéralement à l’écran, celui qui « perce une planche épaisse ». Le frottement de deux univers différent – la politique et les actualités, d’un côté, et l’art de la parodie et du détournement, de l’autre – rend sensible la subversion de la politique et de l’Histoire telles qu’elles sont montrées à la télévision.

La simultanéité des fragments hétérogènes est également renforcée par le montage entre la bande-son et la bande-image. Le bruit du vent dans « La forteresse antichars allemande près de Mutzig en Alsace » donne une autre signification aux images projetées : il rend présentes les images du passé. C’est justement la non-coïncidence entre les images fixes des arbres et le bruit du vent qui rend paradoxalement sensibles la simultanéité de deux temporalités et la coprésence de l’immobilité – l’image fixe des arbres – et du mouvement – le bruit du vent dans les arbres.

La confrontation de divers documents (images d’archives, caricatures, gravures, extraits de films et d’opéra filmé) et de multiples formes de narration filmique (interviews, interviews fictives, lectures) exige du spectateur une participation active à l’élaboration de l’œuvre et de son sens. La signification apparaît dans la lacune, se révèle dans l’espace entre deux fragments, grâce au montage : « le contraste entre deux plans […] est un autre terme pour désigner le montage [*Montage*]. Il s’agit alors d’ajustements concrets entre deux images. Parce qu’entre deux images une relation se crée et que le mouvement (ce qu’on appelle le filmique) se situe entre deux images, c’est dans le montage [*Schnitt*] que se cache l’information que l’on ne pourrait trouver dans la prise de vue réelle d’un plan »[[13]](#footnote-13).

Comme l’analyse Miriam Hansen dans « Introduction to Adorno, ‘Transparencies on Film’ », la démarche de Kluge est en affinité avec celle de Theodor W. Adorno dont le cinéaste rappelle les propos : « J’aime voir des films, la seule chose qui me dérange, c’est l’image à l’écran »[[14]](#footnote-14). La méfiance ironique du philosophe à l’égard de l’immédiateté visuelle du cinéma trouve une réponse dans l’art du montage et du fragment chez Kluge : « c’est à l’intérieur de ces ruptures que l’imagination du spectateur peut s’insérer […] ce n’est que par le montage [*Montage*] qui réfute l’attrait positif de l’image et interrompt les chaînes d’associations automatiques, que le film peut devenir un médium de la cognition »[[15]](#footnote-15). L’œuvre de Kluge prend ainsi position « contre les formes, les codes et les modes de lecture conventionnels dont se nourrit le cinéma narratif classique (et la tradition allemande de la Ufa en particulier), dont vit aussi une culture audiovisuelle qui distingue soigneusement entre le documentaire et la fiction »[[16]](#footnote-16).

La poétique du montage et l’esthétique de la lacune et de la pause rendent possible la simultanéité des images, dans la mesure où c’est dans la représentation du spectateur que se crée le film. Le « film intérieur »[[17]](#footnote-17) du spectateur s’éloigne de la forme première : les images invisibles du hors-champ, dans la « tête du spectateur », l’emportent sur les images à l’écran ; le film de Kluge suscite un mouvement de pensée chez le spectateur. La présence de l’acteur Helge Schneider dans deux séquences différentes suggère des correspondances ; la répétition musicale du morceau de piano de John Cage « Three Easy Pieces » (1933) qui ouvre le film et qui est repris dans la dernière séquence, « Qui pratique l’art de ‘percer avec persévérance d’épaisses planches’ », fait entendre des échos.

En accordant ainsi une place primordiale au spectateur dans l’élaboration du sens de l’œuvre, Kluge s’inscrit pleinement dans la définition benjaminienne de l’auteur comme producteur : l’acte créateur n’est plus individuel mais collectif, puisque le lecteur ou le spectateur est appelé à participer, à collaborer à l’œuvre. Ainsi, c’est une forme d’expérience particulière qui se met en place : au lieu de tenter de décrire la réalité et les événements tels qu’ils se sont produits, il s’agit de « traiter les éléments de la réalité dans le sens d’un agencement expérimental »[[18]](#footnote-18), de faire jouer les expériences individuelles les unes avec les autres, mais aussi de les relier au collectif et à l’imprévu de l’Histoire pour en faire jaillir le sens.

L’expérience cinématographique est, pour Kluge, une expérience essentiellement temporelle[[19]](#footnote-19), propice aux associations et aux perceptions visuelles.

L’« entre-deux » des fragments semble bien alors être la voix du réalisateur lui-même qui, dans un dialogue incessant avec ses interlocuteurs, mais également avec les images, engage un mouvement de souvenirs et transforme les fragments en une mémoire du monde. La discontinuité des dialogues de Kluge avec les personnages fictifs ou réels est frappante : le cinéaste passe sans transition d’un thème à l’autre, d’une source à une autre, d’un support à un autre. La rupture entre les fragments repose essentiellement sur le principe d’association d’idées. Dans la séquence sur le théâtre du Grand Guignol, Peter Berling, déguisé en sultan, mouline un morceau de viande rouge, semblable à un cœur, avec un foret, puis un hachoir, tandis qu’en voix over, Kluge s’interroge sur le sens de l’expression « *Es schneidet mir ins Herz* », « cela me fend le cœur », littéralement « cela me coupe le cœur ». Un peu plus tard, dans la même séquence, c’est le terme de remords, de mauvaise conscience (« *Gewissensbisse* ») qui lance une série de jeux de mots et d’associations d’idées : « Re-mords » (« *Gewissens-Bisse* »), « comment mord ma conscience ? Avec les dents ? Non, ce serait trop naturaliste. Où se cache ma conscience ? Dans la tête ? Je dirais plutôt dans le ventre ».

La voix d’Alexander Kluge dialogue, ainsi, entre humour et dérision, entre grotesque et sublime, avec les images elles-mêmes : c’est une voix qui narre, qui raconte l’histoire, ou plutôt des histoires. Par là, Kluge s’inscrit dans la tradition orale des bonimenteurs qui, tels les forains, présentaient et commentaient, dans le cinéma des premiers temps, les diverses attractions. Chaque séquence du film prend alors la forme d’un véritable numéro de prestidigitateur. Bien qu’invisible – si ce n’est par la présence de ses mains, et, une seule fois, face à la caméra dans la séquence avec Enzensberger –, la voix over du réalisateur, celle du « souffleur », s’incarne véritablement à l’image, prend une épaisseur et une signification particulières : l’entremêlement du sens et de la pensée est moins produit par l’image que par la voix de l’artiste, inscrite dans une polyphonie visuelle et sonore.

***La polyphonie des fragments***

La polyphonie des fragments dans *Marianne et Germania* permet alors à Kluge – contre une conception téléologique de l’Histoire – de saisir les hasards de l’Histoire et d’interroger les rapports humains, sous l’angle bien particulier des relations franco-allemandes. Comment comprendre que les Allemands et les Français, ennemis jurés hier, n’éprouvent plus qu’indifférence, aujourd’hui ? Cette question ouvre les interrogations de Kluge dans son entretien avec Sloterdijk, « 200 ans de rivalité. Peter Sloterdijk sur la théorie du voisinage ». Le jeu constant de correspondances et d’échos tout au long du film fait éclater la frontière entre fiction et documentaire. Kluge revendique une esthétique du « bricolage », en parlant de ses écrits, mais le terme, emprunté à Claude Lévi-Strauss, correspond aussi à son esthétique cinématographique : « Dans notre livre nous faisons usage d’une forme de travail qui dispose côte à côte, défait, assemble, dissémine, expérimente des relations vivantes, comme s’il s’agissait de choses. Claude Lévi-Strauss appelle une telle façon de travailler l’art du bricolage »[[20]](#footnote-20). L’entrecroisement de la fiction et du documentaire s’explique par l’impossibilité d’accéder à la vérité à partir de simples faits avérés : le documentaire se révèle impuissant à montrer la vérité, il n’est pas plus réaliste que la fiction : « c’est pour cela que la pratique naïve du documentaire est une occasion unique en son genre de raconter des contes. En soi le film documentaire n’est, à ce titre, pas plus réaliste que le film de fiction »[[21]](#footnote-21).

La quête de la vérité implique la capacité de fiction : c’est bien l’entremêlement de la fiction et des faits qui permet, par la technique de montage et le recours à l’anecdote, de jeter un autre regard sur les événements passés.

Un jeu permanent entre interview réelle et interview fictive est visible dans *Marianne et Germania*. Certes, une distinction est d’emblée introduite, dans la mesure où l’interview fictive est donnée comme telle ; on le voit dans la manière de présenter les personnages et les acteurs – « Le cousin d’Astérix. Helge Schneider dans le rôle de Roland de Stendhal » – ou encore dans la présentation orale par Alexander Kluge de Peter Berling au début de la séquence, et la récapitulation, à la fin de celle-ci, des différents rôles qu’il a tenus – « Peter Berling dans le rôle du conseiller artistique de Lorde, ainsi que dans le rôle du membre du Parti et du SS-Standartenführer ». Cependant, dans le dialogue avec les personnalités réelles, on retrouve le même jeu de questions et de réponses : Alexander Kluge interroge, de la même façon, les personnages fictifs, le philosophe et essayiste Peter Sloterdijk, l’écrivain Hans Magnus Enzensberger ou le cinéaste Jean-Luc Godard.

Dans les interviews fictives, le rire grinçant, le comique de répétition et d’exagération participent très justement à cette construction de l’Histoire parce qu’elle contraste avec les interviews dites réelles. Les horreurs de l’Histoire sont saisies par un récit ou une image forte, mais néanmoins sous le signe du rire : la barbarie du bourreau Roland von Stendhal est détournée par le grotesque ; l’image hyperbolique du cœur mutilé par le foret ou celle des yeux crevés par une paire de ciseaux échappent au réalisme et révèlent la démesure de la barbarie nazie. C’est alors une nouvelle forme de représentation de l’histoire qui est revendiquée et qui n’est pas entièrement focalisée sur une « vérité scientifique » des événements passés : la fiction rend sensible la vérité ; l’Histoire ne peut être saisie qu’à partir des histoires individuelles fictionnelles.

Dans ce jeu polyphonique entre les fragments, Kluge part de l’anecdote pour saisir la grande Histoire. Il ne propose pas, en effet, de vision téléologique de l’histoire, mais comprend l’Histoire, à la manière de Foucault[[22]](#footnote-22), comme une série de hasards, d’accidents, de déviations, de discontinuités. Les différents événements et anecdotes ne sont pas racontés chronologiquement, mais plusieurs dates éparses rythment, dans le désordre, le film : 1933, 1893-1918, 1877, 1897, 1940.

La vision non-linéaire, non-chronologique, de l’Histoire donne sens à l’anecdote et à l’expérience individuelle ; Kluge opère une médiation entre le particulier et le général, à travers l’anecdote : les petits récits contingents des hommes sont les restes, les fragments d’une histoire dont les multiples échos possibles offrent une lisibilité certaine de la grande Histoire. Par là, il s’affirme, selon la formule de Christian Schulte, comme un « encyclopédiste », davantage attentif aux multiples expériences humaines qu’à un savoir spécialisé[[23]](#footnote-23).

Dans la séquence avec Jean-Luc Godard, « Amour aveugle », l’anecdote a un éclat particulier. Partant de l’expression « aimer aveuglément », le dialogue entre Kluge et Godard conduit celui-ci à faire le récit de deux anecdotes qui provoquent le sourire chez le spectateur : il a un souvenir très précis, prétend-il, de son expérience propre de la fin de la guerre : alors qu’il jouait au football et était gardien de but, quelqu’un est venu annoncer l’armistice ; distrait, le jeune Godard a laissé échapper le ballon. Sur le mode humoristique, l’histoire individuelle est inscrite pleinement dans la grande Histoire. Et lorsque Godard explique que la proposition de Winston Churchill à Paul Reynaud de ne former qu’une seule nation entre la France et l’Angleterre n’a pas aboutie à cause du refus de la maîtresse de Paul Reynaud, c’est le récit personnel et le *kairos* grec, le moment opportun, le temps de l’action humaine efficace, qui prennent le pas sur l’Histoire : le hasard qui jaillit de la confrontation des différents fragments rejoint alors la contingence de l’Histoire. Cette anecdote ironique, métaphore de la contingence de l’Histoire, ridiculise les grands hommes politiques et leurs décisions.

Le dialogue avec les autres arts, avec d’autres formes de représentation, ainsi qu’avec l’histoire du cinéma parachèvent l’éclat de la polyphonie des fragments. Les affinités du cinéaste allemand avec le cinéma des premiers temps sont visibles, dans *Marianne et Germania*, dans le jeu entre des formes de représentation les plus diverses : le théâtre, la musique, et en particulier l’opéra, le burlesque et le grotesque, le spectacle, cette forme de « pur non-sens du divertissement  populaire »[[24]](#footnote-24). Le caractère discontinu et fragmentaire du film et l’éclatement des formes de représentation ne sont pas sans rappeler la forme heurtée du cinéma des premiers temps. La voix du bonimenteur Kluge, qui répond aux intertitres qui rythment les différentes séquences, rend sensible l’Histoire et permet de déchiffrer le monde, non par la raison, mais bien par l’imaginaire et les émotions.

L’art de la citation marque le film *Marianne et Germania*, comme en témoignent les premières minutes du film, par la furtive apparition de l’acteur Klaus Kinski en Woyzeck[[25]](#footnote-25), mais surtout la séquence « Amour aveugle » avec Jean-Luc Godard. La présence emblématique du réalisateur franco-suisse ancre le film de Kluge dans une histoire du cinéma qui ne peut être détachée de la grande Histoire : l’influence de la Nouvelle vague, non seulement pour le cinéaste Kluge, mais aussi pour toute la génération de Jeunes et de Nouveaux Cinéastes allemands des années soixante et soixante-dix en République fédérale, prend forme dans la rencontre des deux réalisateurs : les réflexions sur l’histoire du cinéma, sur le cinéma des premiers temps, mais aussi les anecdotes concernant la Seconde Guerre mondiale entrent en résonance avec l’extrait de *Pierrot le Fou.* La reprise du dialogue poétique et musical entre Marianne et Ferdinand-Pierrot donne aux questionnements du bonimenteur Kluge l’éclat de la présence : la mélodie sifflotée, en effet, fait éprouver la force et la légèreté de l’émotion et de la pudeur des sentiments exprimés : « C’est pas très dur de m’appeler Ferdinand ! – Oui, mais on ne peut pas dire : ‘Mon ami Ferdinand’ – Si, il suffit de vouloir, Marianne – Je veux. Je ferai tout ce que tu voudras – Moi aussi Marianne – Je mets ma main sur ton genou – Moi aussi Marianne ».

Ainsi, la compréhension de l’Histoire ne peut être dissociée de la polyphonie des sensibilités : les désirs humains se manifestent dans les multiples formes de représentation artistique ; dans *Marianne et Germania,* Kluge les fait sourdre des ruptures et tensions entre les fragments.

L’expression « poétique du fragment » semble paradoxale : le fragment, en effet, est ce qui résulte du morcellement, alors que la notion de « poétique » renvoie à l’idée de création harmonieuse (du grec, *poïô* faire) ; mais c’est précisément la tension entre la démesure du morcellement et la mesure de l’harmonie qui rend l’œuvre de Kluge si foisonnante et si créatrice : l’acte de création ne peut passer que par le morcellement et une esthétique de montage et d’assemblage, une esthétique du « chantier » et de la construction. Le terme de construction s’impose ici, dans le sens où le fragment n’est plus seulement un état – une partie qui a été détachée du tout auquel elle appartenait –, mais une puissance à venir, prête à se déployer. Il semblerait ainsi que l’Histoire et la mémoire des hommes ne puissent plus être pensées que sous la forme de fragments. Christa Blümlinger le souligne avec justesse : « le cinéma comme médium et comme vecteur d’une pensée historique est donc réécriture potentielle, possibilité de recréation »[[26]](#footnote-26). Le cinéma devient alors, chez Kluge, collectionneur de fragments, une forme intermédiaire entre « la sociologie et le conte »[[27]](#footnote-27) : une polyphonie de saltimbanque.

1. « Executions and Ballads », « Deux cents ans de rivalité. Peter Sloterdijk sur la théorie du voisinage », « Le cousin d’Astérix. Avec Helge Schneider », « La Forteresse antichars allemande près de Mutzig en Alsace. Musique de Franz Schubert ‘Si belle est la Terre, que n’est-elle plus sûre !’, chant des truites », « La rénovation de Paris par le baron Haussmann. Avec Hans Magnus Enzensberger », « Scène extraite de l’opéra bouffe *L’Etoile*  de Chabrier », « Le Mal en scène. Le théâtre du grand Guignol et la censure nazie en 1941 », « Amour aveugle. Avec Jean-Luc Godard », « Qui pratique l’art de ‘percer avec persévérance d’épaisses planches’. Avec Helge Schneider ». [↑](#footnote-ref-1)
2. L’idée d’arrachement involontaire d’une partie d’un tout homogène s’exprime déjà dans l’étymologie latine : *frangere*, casser, briser, rompre. [↑](#footnote-ref-2)
3. Alexander Kluge : « Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmernder Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch », p. 106-124, in : Rainer Erd/Dietrich Hoss/Otto Jacobi/Peter Noller (dir.): *Kritische Theorie und Kultur*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1989, p. 107 : « Da sind wir eigentlich nur die – ich will nicht sagen Administratoren, Übersetzer sind wir eigentlich auch nicht, Sammler auch nicht, Dompteure auch nicht, Gärtner auch nicht – eigentlich sind wir Parallelisten: wegen der Uneinbringlichkeit dieser Chiffrenwelt in unsere Sprache, der Unmöglichkeit, parallel zu dem ganzen Wirklichen noch mal eine Wirklichkeit aufzubauen ». [↑](#footnote-ref-3)
4. Walter Benjamin : *Das Passagen-Werk*, vol. 1, édition dirigée par Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1983, p. 57 : « Haussmann hat sich selber den Namen ‘artiste démolisseur’ gegeben. Er fühlte sich zu seinem Werk berufen und betont das in seinen Memoiren. Indessen entfremdet er den Parisern ihre Stadt. Sie fühlen sich in ihr nicht mehr heimisch. Der unmenschliche Charakter der Großstadt beginnt, ihnen bewusst zu werden ». Version française de l’auteur dans le même ouvrage, p. 73 : « Haussmann s’est donné à lui-même le titre d’ ‘artiste démolisseur’. Il se sentait une vocation pour l’œuvre qu’il avait entreprise ; et il souligne ce fait dans ses mémoires. [Toutefois, il rend les Parisiens étrangers à leur ville. Ils] ne se sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville ». [↑](#footnote-ref-4)
5. Propos d’Adolf Hitler, cité par Albert Speer : Albert Speer : *Au cœur du Troisième Reich*, traduit de l’allemand par Michel Brottier, Paris, Pluriel, 2010, p. 108 : « Berlin est une grande ville, mais pas une métropole. Regardez Paris, la plus belle ville du monde, ou même Vienne. Voilà des villes qui ont une unité ! Mais Berlin n’est qu’un amas anarchique de maisons. Il faut que nous coiffions Paris et Vienne ».

   Albert Speer : *Erinnerungen*, Berlin, Propyläen Verlag, 1969,p. 88 : « Berlin ist eine Großstadt, aber keine Weltstadt. Sehen Sie Paris an, die schönste Stadt der Welt ! Oder selbst Wien ! Das sind Städte mit einem großen Wurf. Berlin aber ist nichts als eine ungeregelte Anhäufung von Bauten. Wir müssen Paris und Wien übertrumpfen ». [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid*., p. 109 : « Ce qui l’impressionnait encore plus, c’étaient les nouveaux boulevards à Paris, ces grandes percées effectuées de 1853 à 1870 par Georges E. Haussmann pour la somme de 2,5 milliards de franc-or. Il tenait Haussmann pour le plus grand urbaniste de l’histoire, mais il espérait bien que je le surpasserais. Le long combat d’Haussmann laissait présager que son projet se heurterait à des résistances. Seule son autorité, affirmait-il, réussirait à l’imposer ».

   *Ibid*., p. 89 : « Mehr noch war er von den großen Straßendurchbrüchen, von den neuen Boulevards beeindruckt, die Georges E. Haussmann in Paris von 1853 bis 1870 in einem Kostenaufwand von 2,5 Milliarden Goldfrancs errichtet hatte. Er hielt Haussmann für den größten Städtebauer der Geschichte, hoffte aber, dass ich ihn übertreffen würde. Die jahrelangen Kämpfe Haussmanns ließen ihn erwarten, dass sich auch den Berliner Plänen Widerstände entgegenstellen würden ; nur seiner Autorität, so meinte er, werde es gelingen, sich durchzusetzen ». [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid*., p. 82.

   *Ibid*., p. 69 : « Modern konstruierte Bauwerke, das war ihr Ausgangspunkt, waren zweifellos wenig geeignet, die von Hitler verlangte ‘Traditionsbrücke’ zu künftigen Generationen zu bilden : undenkbar, dass rostende Trümmerhaufen jene heroischen Inspirationen vermittelten, die Hitler an den Monumenten der Vergangenheit bewunderte. Diesem Dilemma sollte meine ‘Theorie’ entgegenwirken : Die Verwendung besonderer Materialien sowie die Berücksichtigung besonderer statischer Überlegungen sollte Bauten ermöglichen, die im Verfallszustand, nach Hunderten oder (so rechneten wir) Tausenden von Jahren etwa den römischen Vorbildern gleichen würden ». [↑](#footnote-ref-7)
8. Alexander Kluge : *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 220 : « Das alles hat den Charakter einer Baustelle. Es ist grundsätzlich imperfekt […] Ich knüpfe in meinen Filmen nicht aus Stilgründen an Stummfilme an, sondern weil es darauf ankommt, die elementaren Wurzeln des Films ‘radikal’ offenzuhalten, solange der Gesamtbau des Kinos nur Programm ist. Von daher der Robustheitsanspruch. Nicht weil es um Robustheit geht, sondern weil er auf elementare zuschauerinteressen antwortet, die diese Robustheit, das Unabgeschlossene, den offenen Baustellencharakter in sich haben. Deshalb Methode : ja, aber antiprofessionalistisch, mit aller Imperfektion : ‘cinéma impur’ ». [↑](#footnote-ref-8)
9. Theodor W. Adorno : *Théorie esthétique*, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 208. [↑](#footnote-ref-9)
10. Maurice Blanchot : « Le nom de Berlin », p. 129-134, in : *Lignes,* nouvelle série n°3, octobre 2000, p. 132. [↑](#footnote-ref-10)
11. Claudia Brauers : « An sich ein Lernprozess ohne tödlichen Ausgang. Alexander Kluges Ästhetik der Lücke », in : *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n°115, 1996, p. 169-178. [↑](#footnote-ref-11)
12. Andreas Sombroeck : *Eine Poetik des Dazwischen : Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2005. [↑](#footnote-ref-12)
13. Klaus Eder/Alexander Kluge : *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Munich, Hanser Verlag, 1980, p. 98 : « Kontrast zwischen zwei Einstellungen ; das ist ein anderes Wort für Montage. Es geht also um konkrete Einstellungen zwischen zwei Bildern. Dadurch, dass zwischen zwei Bildern eine Beziehung entsteht und die Bewegung (das sogenannte Filmische) zwischen zwei Bildern steckt, ist in diesem Schnitt die Information versteckt – die in der Realaufnahme in der Einstellung selbst nicht stecken würde ». [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid*., p. 48. [↑](#footnote-ref-14)
15. Miriam Hansen : « Introduction to Adorno, ‘Transparencies on Film’ », p. 185-198, in : *New German Critique*, n° 24/25, automne 1981/hiver 1982, p. 194-195 : « It is in these ruptures that the spectator's own imagination can insert itself […]Only through montage which negates the affirmative appeal of the image and interrupts the chains of associative automatism can film become a medium of cognition ». [↑](#footnote-ref-15)
16. Christa Blümlinger : « Lire entre les images », p. 49-66, in : Suzanne Liandrat-Guigues/Murielle Gagnebin (dir.) : *L’essai et le cinéma*, Seyssel, Editions Champs Vallon, 2004, p. 61. [↑](#footnote-ref-16)
17. Miriam Hansen : « Reinventing the Nickelodeon : Notes on Kluge and Early Cinema », p. 178-198, in : *October*, volume 46, automne 1988, p. 186. [↑](#footnote-ref-17)
18. Walter Benjamin: « Der Autor als Produzent », pp. 683-701, in : *Gesammelte Schriften II.2.,* Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1974, S. 698 : « Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln ».

    Voir aussi Hansen : « Reinventing the Nickelodeon », *op. cit*., p. 184. [↑](#footnote-ref-18)
19. Klaus von Bismarck/Günter Gaus/Alexander Kluge/Ferdinand Sieger : *Industrialisierung des Bewusstseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‘Neuen Medien’*, Munich, Pieper Verlag, 1985, p. 105. [↑](#footnote-ref-19)
20. Alexander Kluge/Oskar Negt : *Geschichte und Eigensinn*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1993, p. 219 : « In unserem Buch machen wir von einer Arbeitsform Gebrauch, die lebendige Verhältnisse, als wären es Dinge, nebeneinanderlegt, auseinanderlegt, versammelt, in der Verstreuung verfolgt, ausprobiert. Eine solche Arbeitsweise nennt Lévi-Strauss die des Bastlers ». [↑](#footnote-ref-20)
21. Kluge : *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, *op. cit*., p. 202-203 : « Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm ». [↑](#footnote-ref-21)
22. Michel Foucault : *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. L’archéologie pratiquée par Michel Foucault est une interrogation des discours et une recherche des différentes couches qui constituent le savoir. Elle s’oppose à l’histoire classique des idées, c’est-à-dire à une histoire linéaire de développements continus. Le philosophe cherche à décrire les discontinuités, les ruptures et les seuils, à saisir les conditions d’existence de discours singuliers : « la description archéologique est précisément abandon de l’histoire des idées, refus systématique de ses postulats et de ses procédures, tentative de faire une toute autre histoire de ce que les hommes ont dit » (p. 187). Un certain mode d’interrogation des discours et des langages conduit Foucault à s’intéresser à l’archive : « au lieu de voir s’aligner, sur le grand livre mythique de l’histoire, des mots qui traduisent en caractères visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l’épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d’appeler *archive* » (p. 176-177). « L’archive, c’est […] ce qui fait que toutes ces choses dites ne s’amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s’inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d’accidents externes ; mais qu’elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s’estompent selon des régularités spécifiques » (p. 177-178). L’analyse de l’archive, qui « se donne par fragments, régions et niveaux » (p. 179), permet alors de saisir la multiplicité et les discontinuités des discours. [↑](#footnote-ref-22)
23. Christian Schulte : « Enzyklopädie der Erfahrung », p. 9-12, in : Christian Schulte (dir.) : *Die Frage des Zusammenhangs : Alexander Kluge im Kontext*, Berlin, Vorwerk 8, 2012, p. 11 : « Kluge ist Enzyklopädist. Aber keiner, dem es um die Totalität des Wissens geht, sondern vielmehr um eine Enzyklopädie der Erfahrung. Kluge geht es darum, alle Kenntnisse über die Wirklichkeit zusammenzutragen, sie aber nicht dem Spezialistentum zu überlassen, sondern sie zurückzuübersetzen in die Parameter einzelmenschlicher Erfahrung ». [↑](#footnote-ref-23)
24. Hansen : « Reinventing the Nickelodeon », *op. cit.*, p. 182 : « And Horkheimer and Adorno contrasted the culture industry of the 1940s with early cinema’s affinity with the circus, the burlesque, the roadshow, the ‘pure nonsense’ of popular amusement ; likewise, they discerned a dialectical tension between image, writing, and music which distinguished the medium of silent film from that of synchronised-sound film ». [↑](#footnote-ref-24)
25. Dans l’adaptation cinématographique de Werner Herzog (*Woyzeck*, 1979). [↑](#footnote-ref-25)
26. Christa Blümlinger: *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 241. [↑](#footnote-ref-26)
27. Eder/Kluge : *Ulmer Dramaturgien*, *op. cit.*, p. 7. [↑](#footnote-ref-27)