L'Utopie de l'Espace, l'espace-temps de l'Utopie : archéologie dialectique de la science-fiction dans l'œuvre d'Alexander Kluge

*Die Utopie des Raums, der Zeitraum der Utopie: dialektische Archäologie von
Science-Fiction im Werk Alexander Kluges*

*Outer space as utopia and utopia's space-time: a dialectic archeology of science-
fiction in Alexander Kluge's work*

Dario Marchiori

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1074>

DOI : 10.4000/ceg.1074

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 18 décembre 2015

Pagination : 41-54

ISBN : 979-1-03200-020-5

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Dario Marchiori, « L'Utopie de l'Espace, l'espace-temps de l'Utopie : archéologie dialectique de la science-fiction dans l'œuvre d'Alexander Kluge », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 69 | 2015, mis en ligne le 17 décembre 2017, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.1074>

L'Utopie de l'Espace, l'espace-temps de l'Utopie : archéologie dialectique de la science-fiction dans l'œuvre d'Alexander Kluge

Dario MARCHIORI

Université Lumière-Lyon 2

Das dialektische Bild... gleichsam als die astronomische Phase, in welcher die Hölle durch die Menschheit hindurchwandert. Erst die Sternenkarte [orig.: Sternkarte] solcher Wanderschaft vermöchte, so scheint mir, den Blick auf die Geschichte als Urgeschichte freizugeben.¹

Il peut paraître étrange que le vainqueur du festival de Venise, auteur de deux long-métrages « d'auteur » très appréciés, comme *Abschied von gestern* (1966) et *Die Artisten unter der Zirkuskuppel: ratlos* (1968), décide de se confronter au cinéma de genre et notamment à la science-fiction. Il tourne alors, au tournant des années 1970, deux long-métrages fort expérimentaux : *Der große Verhauf* (1969-70) et *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* (1971). Ces films ont été rarement étudiés, alors qu'ils posent des enjeux fondamentaux pour l'ensemble de son œuvre, cinématographique mais aussi télévisuelle, littéraire, philosophique : loin de constituer un moment isolé dans son œuvre, Kluge se sert du genre pour explorer la dialectique entre science et fiction, entre rationalité et imagination, et entre les différentes facettes – contradictoires – de la modernité. Autrement dit, il envisage la science-fiction (SF) comme un outil critique pour mettre en œuvre la dialectique de l'*Aufklärung* sur le terrain de l'art, des médias, de la philosophie. Machine moderne, le cinéma permettra d'analyser de l'intérieur la modernité, à l'image du heureux hasard qui veut que l'année « mythique » de l'invention du cinématographe, 1895, coïncide avec la publication de l'un des livres fondateurs de la littérature de science-fiction, à savoir *Tales of Space and Time* de H. G. Wells.

¹ Lettre de Theodor W. Adorno à Walter Benjamin du 2 août 1935, reprise par Alexander Kluge dans *Die Kunst, Unterschiede zu machen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003 ; ou encore dans le livret inclus dans le coffret DVD-Rom d'A. Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Dans un premier temps, nous allons définir le contexte historique et théorique dans lequel Kluge s'intéresse de plus près à la science-fiction ; ensuite, nous envisagerons le rôle qu'a eu la science-fiction dans l'œuvre de Kluge des années 1970, jusqu'à *Geschichte und Eigensinn* (1981)². Puis, il sera question de relever brièvement les survivances de la SF dans l'œuvre postérieure de Kluge, notamment dans son rapport à l'espace-temps comme mélange de réalité et d'imagination – tout médium confondu.

Kluge et la SF, entre critique et utopie

Dans les années 1960, un certain cinéma d'auteur, notamment américain, s'empare de la SF et en donne une relecture critique et/ou politique. En 1963, des films comme *Le Docteur Folamour* (1963) et *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) ont changé la donne dans le genre cinématographique, en légitimant une SF « d'auteur » et en intégrant un discours allégorique et social où les aspects futuristes et technologiques sont au service d'une lecture critique de la société. Alors que pendant longtemps la SF avait soutenu et justifié le libéralisme tout comme la domination politique et culturelle des États-Unis³ en constituant un genre « utopique, apolitique et idéaliste⁴ », ce tournant critique ne pouvait que convenir à Kluge, dialecticien de l'*Aufklärung* : « la SF, enfant de l'industrialisation et du libéralisme, est le genre de la modernité⁵ », ou bien le lieu d'un combat entre la science et la *fantasy*, entre la raison et la magie. Ni fantasmagique ni en conflit avec la réalité, la SF est une conjecture, « une réalité pénétrée de fantaisie⁶ » dont deux cinéastes d'avant-garde imprégnés de culture pop comme Jean-Pierre Bouyxou et Roland Lethem pourront donner une lecture « surréaliste » : « [...] le cinéma rejoint, tout naturellement, la réalité et son fantastique est alors celui même qu'introduit désormais la science dans cette réalité⁷ » (à propos de *Die Frau im Mond* de Fritz Lang).

Complémentaire de la position de Bouyxou et Lethem, l'analyse du critique John Baxter confirme la valeur spéculative de la SF (encore qu'elle se situe à l'intérieur d'un projet évident de légitimation culturelle) : « la science-fiction ne s'occupe pas de personnes mais de mouvements et d'idées. Généralement, ses personnages n'ont pas d'autre fonction que celle de symboles sur l'échiquier où l'écrivain développe ses prémisses⁸ ».

Par son propos, Baxter souligne l'importance de la dimension argumentative dans la SF, qui en tant que telle ne peut que rencontrer l'intérêt de l'essayiste Kluge.

² Alexander Kluge, Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1981.

³ Cf. Denis Labbé, Gilbert Millet, *La Science-fiction*, Paris, Belin, 2001.

⁴ Éric Dufour, *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶ Jacques Goimard, Préface à Leon E. Stover, *La Science-fiction américaine : essai d'anthropologie culturelle*, Paris, Aubier Montaigne, 1972.

⁷ Jean-Pierre Bouyxou, Roland Lethem, *La Science-fiction au cinéma*, Paris, UGE, 1971, p. 29.

⁸ « sciencefiction's concern is not with individuals but with movements and ideas. Generally its characters have no function except as symbols in the writer's chessboard development of his premise », in John Baxter, *Science Fiction in the Cinema*, Londres/New York, Zwemmer/A.-S. Barnes, 1971, p. 7.

Dans tous les cas, celui-ci transforme un genre moralisateur/apocalyptique en une réflexion critique sur la société contemporaine. Il lui donne une connotation clairement politique, en introduisant du terrestre dans l'intergalactique et en analysant celui-ci comme un espace de projection de nos fantasmes sociaux et politiques. Pourtant, l'accent sur la dimension spéculative ne doit pas faire oublier la présence de l'improvisation et la fraîcheur d'un certain amateurisme qui imprègnent ces films. Pierre Kast le disait en parlant en général de la SF comme affirmation d'« une nouvelle poésie épique⁹ » : « un film ou, plus souvent, un fragment de film, ressuscite l'enthousiasme de l'amateur¹⁰ ». À la fois studieux et amateur, Kluge nous dévoile ici une démarche singulière et très productive pour l'ensemble de son œuvre, malgré les réserves qu'il a lui-même émis à l'égard de ces films.

Le dernier penseur en date à s'être intéressé à la théorie de la SF, ou plus exactement à la SF comme outil de la pensée philosophique qui est la sienne, fut Fredric Jameson, qui a donné un titre très klugien à son ouvrage *Archaeology of the Future: The Desire Called Utopie and Other Science Fiction Stories* (2005)¹¹. En effet, l'imbrication entre l'utopie et la SF (Jameson considère celle-là comme un genre de celle-ci, en s'inspirant de Darko Suvin¹²), tout comme l'idée de réaliser une « archéologie du futur » sont au centre de la poétique de Kluge. Jameson propose d'analyser la disparition de l'utopie au travers de la SF comme le symptôme d'un âge postmoderne où seule subsiste une « méta-utopie » qui collecte des bribes d'utopie et opère un discours sur l'utopie. Cette lecture se retrouve chez Kluge dans la critique de l'utopie par la SF et de la SF par l'utopie, puis dans l'élargissement de ces questions et leur éparpillement dans les différentes facettes de son œuvre, même s'il est difficile d'y lire la vision post-moderne que propage Jameson. Si la SF permet d'interroger le rapport de la modernité à la technique et de thématiser le surgissement de l'irrationnel au cœur du rationnel, Kluge s'en sert pour mettre à l'épreuve la « dialectique de la raison » en confrontant la pensée critique de l'École de Francfort à l'imaginaire cinématographique. La SF lui permet d'articuler une pensée sur l'histoire et une réflexion sur l'utopie, dont nous allons voir qu'elle se révèle dans un premier temps comme une dystopie.

Entre incrédulité et désillusion : la science-fiction comme allégorie

Entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante, Kluge aura exploré les voies cinématographiques et littéraires de la SF, à commencer par un texte intégré à son livre *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, intitulé

⁹ Pierre Kast, Préface à Jacques Siclier, André S. Labarthe, *Images de la science-fiction*, Paris, Cerf, 1958, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ Trad. partielle par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier : *Fredric Jameson, Archéologies du futur*, t. 1, *Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007.

¹² Cf. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979.

« L'Incrédule »¹³. Il réalise ensuite les deux long-métrages déjà cités mais aussi un court-métrage, *Wir verbauen 3x27 Milliarden Dollar in einen Angriffsschlachter* (1971) (c'est le nom « technique » du vaisseau spatial pour la guerre intergalactique que conçoit Kluge – autre titre : *Der Angriffsschlachter*, tiré de *Angriffsschlachter En Cascade*) ; il faudrait également mentionner une partie importante de son troisième ouvrage littéraire, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973) : il s'agit notamment de la section qui donne son titre au livre. Les projets de Kluge voient le jour dans le contexte d'un intérêt renouvelé du cinéma d'auteur pour la SF, après les films marquants de l'époque de Weimar et sous l'influence du cinéma anglais et américain des années 50 et 60 : d'Oimel Mai (*Die Bombardierer*, 1970), collaborateur de Kluge et élève de l'école d'Ulm, à Thomas Schamoni (*Ein großer graublauer Vogel*, 1971), de Rainer Werner Fassbinder (*Welt am Draht*, 1973) à Peter Fleischmann (*Die Hamburger Krankheit*, 1979), plusieurs auteurs réinterprètent la SF pour porter un regard critique sur la société contemporaine.

Die Ungläubige, projet de long-métrage en 35 séquences avec Hannelore Hoger et Alfred Edel dans le rôle de deux astronautes, est à l'origine de *Artisten unter der Zirkuskuppel*. Kluge définit le film comme « l'histoire d'une pilote de l'espace non-intégrée¹⁴ », en posant par là les idées complémentaires de non-intégration et d'incrédulité que l'on retrouve dans la version finale du film et qui avait déjà été propre au personnage d'Anita dans *Abschied von gestern*. Par la suite, dans les films de SF, elle va laisser la place à une ironie exacerbée qui ridiculise ou met à mal tous les personnages sans exception. Dans *Die Ungläubige*, l'ingénieure-astronaute Mascha Mendes est confrontée à une révolte paysanne qu'elle résout par la violence. De là vient le désir palingénésique de retrouver une vie « plus simple », voire « primitive », qui conduira le film dans une alternance de scènes « réelles » et « imaginaires ». Car « le retour à une vie simple n'est pas dialectique », et cette quête se révèle être moins simple que prévu, voire impossible. Ainsi, *Die Ungläubige* porte déjà la trace d'une lecture de la SF comme genre politique, et notamment du voyage intergalactique comme quête de l'utopie. La diffraction du récit est poussée encore plus loin que dans *Die Artisten*, comme dans les court-métrages *Feuerlöscher E.A. Winterstein* (1968) et *Die unbezähmbare Leni Peickert* (1967-69), remontages des rushes de, respectivement, *Abschied* (en partie) et *Artisten*. La SF apparaît donc à Kluge comme un moyen de créer un jeu d'aller-retour entre la réalité et l'imagination, capable d'intégrer des contenus hétérogènes et de déployer un travail formel assez visionnaire (qui peut rappeler en partie ce qu'avait proposé Godard avec *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965).

Après avoir réalisé son deuxième long-métrage, il s'agit pour Kluge de prendre encore plus de hauteur par rapport à la société, d'élargir son « chapiteau » à l'espace intergalactique afin d'y faire évoluer ses personnages. La SF lui permettra, entre autres choses, de commencer à réaliser l'idée, que lui avait suggérée Adorno, d'un film sur le « froid » : l'Espace sera alors le lieu d'une froideur révélatrice des

¹³ *Die Ungläubige*, in Alexander Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos – Die Ungläubige – Projekt Z – Sprüche der Leni Peickert*, München, Piper, 1968, p. 59-92.

¹⁴ « Die Geschichte einer nicht integrierten Raumpilotin ».

rapports figés et sans issue qui déterminent les structures sociales. Les trois films de SF (deux longs- et un court-métrage) se déroulent tous dans les années 2030 et 2040, établissant une spirale temporelle typiquement klugienne entre le passé nazi et l'avenir futuriste. Il est important de remarquer que ces films ne sont pas issus de vrais scénarios, et les parties jouées par des acteurs intègrent une dose importante d'improvisation. S'en dégage une complicité entre les acteurs et avec le cinéaste, une dimension amicale et communautaire (on peut songer aux rires de Hark Bohm face à Alfred Edel dans *Willi Tobler*), annoncée par les tournages avec sa sœur mais poussée bien plus loin lors des semi-improvisations télévisuelles des décennies suivantes. Ces films, fortement fragmentaires, présentent une forme ouverte qui n'avance aucune conclusion véritable.

Der große Verhauf décrit une société intergalactique gérée en régime monopoliste par la « Compagnie du Canal de Suez », qui lutte contre les petites entreprises, et ses comportements para-économiques comme l'activité d'un couple de vieux voleurs à l'accent bavarois. Se profile dans le film une recherche d'un espace utopique que souligne par exemple un intertitre sur fond rouge : « Ils cherchent des postes de travail où ils peuvent vivre ensemble avec leurs femmes et leurs enfants pendant le temps de travail¹⁵ » ; ce parcours de libération de l'espace géré par l'industrie est pourtant irréalisable, car l'industrie « s'étend plus vite qu'ils ne voyagent ». En effet, la réalité semble toujours rattraper les personnages, quand par exemple un intertitre nous communique qu'au bout de neuf mois de travail les personnages ont pu avoir sept jours de temps libre. Car finalement, l'Espace tend d'abord un miroir aux espoirs des personnages, ensuite à la réalité concrète de la Terre, notamment à sa structure économique et aux relations entre structure et superstructure : des « ressources » comme la paix ou le progrès, la réforme ou la révolution, sont « en régime monopoliste ». L'Espace que parcourent, avec beaucoup de bruit, les vaisseaux spatiaux antihéroïques des films de SF de Kluge, est rempli de déchets et de ruines des entreprises de conquête, tout comme les planètes tout à fait inhospitalières qui s'y trouvent. Ainsi, Kluge semble mettre en scène les propos d'Adorno, écrivant dans sa *Théorie esthétique* inachevée : « On s'apercevra un jour à quel point l'univers inorganique prend un aspect industriel¹⁶ ».

Dans les profondeurs de l'univers, c'est aussi l'Histoire qui ressurgit, quand apparaît une image qui parodie clairement l'image télévisuelle et photographique du drapeau américain planté sur la Lune, ou alors une référence à tel « lieutenant-général Dr. Wedemaier », qui pourrait faire écho à Albert Coady Wedemeyer, expert en blocs aériens et protagoniste du pont aérien de Berlin en 1948-49, puis commandant de la 6^e armée. Dans l'Espace, s'affrontent deux camps qui ne peuvent que renvoyer, tour à tour, à la Seconde Guerre mondiale ou à la Guerre froide. Ainsi, Kluge peut se moquer du capitalisme, avec son « Mister Hunter », personnage comique qualifié de dernier Américain sur Terre, qui se fait tuer le... 18 brumaire 2041¹⁷. Dans son film,

¹⁵ « Sie suchen Arbeitsplätze, an denen sie mit ihren Frauen und Kindern auch während der Arbeitszeit zusammen leben können ».

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 [1^{re} éd. posthume 1970], p. 96.

¹⁷ La référence à l'ouvrage du jeune Marx sur le coup d'État de 1851 par le futur Napoléon III est évidente, et on se souviendra que dans ce livre Marx récrit une idée de Hegel d'une façon qui s'avère fort

Kluge décrit une guerre civile où les anciens camarades s'entredéchirent et s'entretuent, et à ce moment-là des photographies de cadavres, en noir et blanc, font irruption, ou encore des actualités que regardent les protagonistes depuis l'Espace : par exemple des images de gens qui font la queue dans la nuit, telles des intrusions documentaires qui interprètent littéralement ce que signifie la télé-vision, la vision à distance de lieux et d'événements divers et variés. Encore une fois, le voyage dans l'Espace nous ramène violemment sur terre et les régimes d'images se dialectisent mutuellement. Dans cet Espace si proche des enjeux géopolitiques et historiques du monde contemporain, se profile par moments une possible hétérotopie, celle du nomadisme : la « flotte des nomades » dont il est dit qu'elle « décolle de pistes de lancement toujours différentes/[et est] insaisissable par la contre-offensive¹⁸ ». Dans le contexte donné, et d'après ce que suggèrent les images, le monde tzigane ou la guérilla au Vietnam, sans compter peut-être un souvenir de la Résistance¹⁹, imprègnent le film et dilatent l'imagination utopique du spectateur.

La représentation tragicomique de la « conquête » de l'Espace est au centre du moyen-métrage *Wir verbauen* (1971), qui raconte l'histoire du vaisseau spatial « Brutalitor », presque neuf et pourtant voué au ratage et à l'autodestruction progressive. Le capitaine du vaisseau s'y accroche avec un « espoir irrationnel » qui est en tant que tel une déclinaison parodique de l'étude de l'irrationnel au cœur du rationnel par la Théorie critique. C'est un véritable scénario de la catastrophe et de la démythification auquel on assiste, avec une concentration d'images de destruction et d'images étonnantes qui tendent à la défiguration et à l'opacité, notamment par les procédés de surexposition qui parcourent le film et traduisent formellement un projet qui n'est pas seulement thématique. Car ces films de SF de Kluge, les premiers qu'il tourne en couleurs, partagent tous une esthétique « brute » qui rejoint tantôt le grotesque, tantôt le kitsch. La mise en scène minimale des acteurs, les décors dépouillés, aux couleurs acides et criantes, tout cela confirme une vision parodique de la SF.

Willi Tobler et la fin de l'utopie

Après avoir tourné *Die Artisten unter der Zirkuskuppel*, Kluge avait annoncé qu'il avait l'intention d'adapter sa *Schlachtbeschreibung*²⁰. En quelque sorte, *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* réalise ce projet en le transposant de la Terre à l'Espace et en le repoussant d'un siècle : le récit a lieu cent ans après Stalingrad,

utile pour comprendre la dimension « comique » des films SF de Kluge : « tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois [...] la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce ». La première fois étant pour Marx, on le sait, le coup d'État de Napoléon en 1799.

¹⁸ « NOMADENFLOTTE/(startet von wechselnden Startplätzen/im Gegenangriff nicht fassbar) ».

¹⁹ Dans *Die Ungläubigen*, les « tziganes-Netotzi » de Transylvanie faisaient déjà preuve d'une stratégie de guérilla présentée comme « une sorte de maquis » (« eine Art von Maquis », in Kluge, *Die Artisten*, p. 75).

²⁰ Alexander Kluge, *Stalingrad : Description d'une bataille*, Paris, Gallimard, 1966 [1964].

en 2042, et Willi Tobler (Alfred Edel) est un personnage qui, à l'inverse de ceux de *Der große Verhauf*, ne veut pas s'éloigner des centres de pouvoir mais plutôt prendre possession de son centre. Le film raconte l'histoire d'une guerre civile interplanétaire, à l'aide de schémas de guerre qui rappellent fortement ceux de la Deuxième Guerre mondiale ; de plus, la présence de symboles historiques comme l'étoile rouge à cinq branches renvoie à la Guerre mondiale et en même temps à la Guerre froide. C'est comme si la seule manière – tragiquement nécessaire – d'introduire de la chaleur dans la froideur de l'Espace était de se faire la guerre : *Willi Tobler* est parsemé d'images de lance-flammes, de manière exaspérée et presque auto-parodique²¹.

Willi Tobler est un personnage dévoué, têtue et décidé à réaliser ses idéaux, au point qu'il en arrive à contredire les ordres là où ils lui semblent irrationnels. Par opposition aux personnages féminins des premiers films de Kluge, il représente le personnage klugien récurrent du sujet idiosyncratique et déterminé, à la fois ridicule et attachant, que l'on retrouvera dans *Der starke Ferdinand* (*Die Patriotin* en donnera en quelque sorte une synthèse), et qui peut rappeler les personnages les plus radicaux du *Docteur Folamour* ou certains personnages de Herzog – avec la différence majeure que ceux-ci sont en général montrés comme des êtres irrationnels et monstrueux, fascinants et héroïques, alors que les personnages klugiens sont des anti-héros et des champions de rationalité. Willi Tobler, homme dévoué qui se préoccupe d'être du « bon côté » de la guerre civile, se voit confronté à des ordres contradictoires qui le poussent à étudier la situation dans laquelle il se trouve, en ayant même recours à la philosophie²². Il se distingue nettement de l'amiral de l'Espace interprété par Hark Bohm dont le rôle est plutôt celui de l'observateur, de plus en plus passif devant la fenêtre de son vaisseau spatial (son téléviseur ?) qui montre des images de destruction d'un monde qui semble aller à sa perte²³. Par rapport à celui-ci, homme de pouvoir passif et dépassé par la catastrophe qu'il ne cesse de provoquer, le personnage de Willi Tobler est en revanche une figure intermédiaire, une espèce de petit cadre qui fait dérailler l'engrenage dans son fonctionnement le plus huilé. Quand il se met « en propre », Willi semble décliner cette position intermédiaire en s'improvisant journaliste – tout en gardant son casque d'ouvrier. Il fait alors, sans le savoir, de la contre-information qui contredit l'espace médiatique contrôlé : là encore, il trahit son rôle de maillon intermédiaire d'une chaîne, ce qu'il voudrait pourtant à tout prix représenter, en serviteur fidèle du pouvoir. Ce qu'il finit par devenir, en étant chargé par les uns puis par les autres de la propagande, jusqu'à passer pour un collaborationniste : son abnégation se retourne contre lui.

²¹ Comme il l'écrira quelques décennies plus tard, de manière amusée : « Wir hatten Methoden hinzugefügt, aus Arztspritzen Benzinflammen als "galaktische Artillerie" in die Szene hineinschießen zu lassen. Unsere Installationen brannten vorzüglich » (Alexander Kluge, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 273).

²² Mascha Mendes avait déjà « un faible pour la philosophie » (cf. *Die Ungläubigen*, p. 75-76).

²³ On retrouve par exemple le rôle de l'amiral interprété par Hark Bohm grâce aux différents personnages que joue Peter Berling, par exemple dans *Raumfahrt als inneres Erlebnis* (1999), où il a toujours cette fonction d'observateur, que nous avons soulignée dans *Willi Tobler* et qui devient le point d'ancrage d'un ensemble d'images documentaires.

Willi procède d'une logique très rationnelle qui met en déroute les autres personnages (Kluge le qualifiera d'« irréfutable »²⁴), et en même temps il sera à chaque fois déphasé par rapport à son monde, en se retrouvant toujours dans la situation opposée à celle qu'il avait prévue, jusqu'à une espèce de dernière prise de conscience – sans issue – à la fin du film : lors de sa dernière apparition, il fait une grimace qui donne l'impression de la folie et dont l'aspect énigmatique peut rappeler la fin de *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). On peut dire que le film met en scène, sous forme comique, la dialectique entre *Geschichte* et *Eigensinn*, entre l'ensemble des forces qui agissent sur les individus et la puissance propre d'un sujet opiniâtre. Et pourtant, *Willi Tobler* souligne déjà la désespérante nécessité d'aller jusqu'au bout de ses décisions (car on le sait, chez Kluge « dans le danger et la plus grande détresse, le juste milieu apporte la mort »). Un intertitre indique cette idée d'un glissement continu comme seule forme de salut grâce à la métaphore du patinage (« Qui fait du patin sur de la glace mince ne peut éviter de la briser qu'en continuant de courir le plus vite possible »²⁵), et le carton est suivi par le dessin kitsch (des années 1950 ?) d'une patineuse. Cette image permet à Kluge d'illustrer un propos sur la survie (dans la froideur, faudrait-il ajouter), et surtout de relancer dialectiquement ce propos car la patineuse que l'on voit saute en l'air, plutôt que de glisser sur la glace – ce qui par ailleurs l'expose d'autant plus à la catastrophe...

Une catastrophe féconde

Kluge sera déçu par son expérience de la SF cinématographique, qu'il avait abordée comme un espace de liberté, comme « l'espace vide par excellence [...] parce que là-bas on peut bouger librement, sans dépendre d'aucune société, et on croit être au plus près de l'utopie. Or, cela n'est pas vrai du tout »²⁶.

D'après ces propos de 1976, l'on peut constater à quel point la conception de la SF comme lieu où se produit une pensée sur l'utopie découle d'une série de questions politiques et artistiques propres à l'après-68, et fortement liées à la possibilité et à l'impossibilité de concevoir l'utopie. Kluge semble avoir vécu comme un échec son effort de concilier « froideur » et quête de l'utopie : « L'utopie n'est pas quelque chose que l'on invente, mais elle peut être observée... [...] L'utopie doit être quelque chose de matériel, alors que la science fiction traite fondamentalement du froid. [...] Je crois que la science-fiction n'est pas du tout adaptée à représenter l'utopie »²⁷.

Cette citation permet aussi de souligner une préoccupation commune à la pensée

²⁴ Kluge, *Geschichten*, p. 273 (*Der Unabweisbare*).

²⁵ « Wer auf dünnem Eis Schlittschuh läuft wird nur dann nicht einbrechen, wenn er so schnell wie möglich weiterläuft. ». C'est nous qui soulignons.

²⁶ Entretien avec Ulrich Gregor, 14 avril 1976, dans Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, *Herzog – Kluge – Straub*, München/Wien, Hanser, 1976, p. 173 (« der luftleerste Raum [...] weil man sich dort frei bewegen kann, unabhängig von jeder Gesellschaft, und meint, man sei der Utopie am nächsten. Das ist nun überhaupt nicht wahr »).

²⁷ Entretien par le collectif « Pupille » (1975). Je cite et traduis d'après la traduction italienne de cet entretien (Alexander Kluge, « cahier d'information » de la *Mostra internazionale del nuovo cinema* de Pesaro, 1976, p. 53).

de Kluge et à celle de Foucault pour une synthèse entre l'imagination utopique et le regard sur la société, qui poussera dans les années 2000 l'auteur allemand à adopter l'expression d'« hétérotopie » formulée par le philosophe français dès 1967, afin d'indiquer un espace concret et localisable. Les trois films de SF dont il a été question ici soulignent l'impossibilité de penser abstraitement l'utopie, raison pour laquelle le monde « réel » y ressurgit de manière catastrophique et documentaire. Par la suite, Kluge entamera un dépassement dialectique de cette opposition par un travail d'imbrication entre réel et imaginaire que la SF parodique lui permet d'annoncer sans pouvoir le mener à bien.

À cette époque, en poursuivant l'idée, répandue aussi bien dans le cinéma d'auteur que (plus encore) dans le cinéma expérimental, d'un retour aux origines du cinéma afin de réinventer celui-ci, Kluge remarque lucidement que « [l']idée de la science-fiction est née dans le huis-clos du laboratoire d'Ulm. En fait, une fuite de la réalité²⁸ ». Ces films surgis d'un geste amateur et libertaire deviennent le lieu où se produit une pensée de la désillusion, qui est en tant que telle profondément ancrée dans la production de Kluge, en ce qu'elle dialectise même le confort que pourrait apporter la notion d'Utopie. On se souviendra de la fameuse phrase attribuée au personnage de Leni Peickert, que Kluge cite souvent : « Pendant que nous l'attendons, l'Utopie se bonifie²⁹ ! ». Comme il le développera juste après son premier bloc d'œuvres de SF : « Plus je crois en la possibilité et la réalité de l'imagination et de l'Utopie plus je me dois d'être réaliste et conservateur envers l'Utopie³⁰ ». En ce sens, et malgré les réserves sur la SF qu'il a émises au milieu des années 1970, on peut constater que le retour d'une imbrication « scientifi-fictionnelle » est encore un enjeu important dans son œuvre.

Après l'expérience des trois films de SF dont il a été question ci-dessus, Kluge entame un mouvement inverse, du cinéma vers la littérature, avec *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, qu'il définira comme une « réparation littéraire pour les films³¹ ». Dans la dernière partie de l'ouvrage, qui donne son titre au livre, Kluge retrouve les procédés de la littérature de science-fiction, en situant l'action entre 2102 et 2103, dans un monde dévasté par les guerres et confronté, comme déjà l'amiral Willi Tobler devant les images documentaires des massacres du xx^e siècle, à une catastrophe permanente. Cette réflexion sur la catastrophe (dont Kluge laisse souvent entendre, dialectiquement, le double pouvoir de destruction/création, de « dénouement » au sens grec) se poursuivra au travers d'autres ouvrages, par

²⁸ « In der Abgeschlossenheit des Ulmer Labors kam die Science-Fiction-Idee auf. An sich eine Realitätsflucht ».

²⁹ « Die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten ! ».

³⁰ « The more I believe in the possibility and the reality of the imagination and of Utopia, the more realistic and conservative I must be about Utopia ». Entretien avec Jan Dawson dans *Film Comment*, novembre-décembre 1974, disponible en ligne : <http://www.filmcomment.com/article/a-blast-from-the-past-alexander-kluge-interview>.

³¹ Entretien avec U. Gregor (« literarische Wiedergutmachung für die Filme »), p. 174. Le livre sort en 1973, une année après l'ouvrage théorique *Öffentlichkeit und Erfahrung* qu'il a co-écrit avec Oskar Negt ; la même année, Kluge réalise son cinquième long-métrage, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, qui marque un changement décisif dans son cinéma en renouant à la fois avec les personnages féminins de ses premiers long-métrages et avec la prolifération essayiste d'images qu'avaient proposée ses films de SF.

exemple dans le livre autour de *Die Patriotin*, quand une page juxtapose deux images légèrement différentes du cosmos, légendées par « Before the Catastrophe » et « After the Catastrophe » (l'anglais y renforçant la référence implicite à la SF). Dans *Lernprozesse* s'accomplit le « retour sur terre » de la SF klugienne, et s'y déploie une conflagration « catastrophique » des temporalités, qui pose les bases d'une réinterprétation dialectique, « révolutionnaire » (encore une fois au sens astronomique, Kluge y reviendra souvent dans ses œuvres), du temps et de l'articulation entre le passé, le présent et l'avenir. Ce point est sans aucun doute l'un des héritages principaux de l'expérience de la SF pour Kluge, comme on peut le comprendre dès la préface des *Lernprozesse* : « Ce qui comptait plus que jamais de nos jours, en 2102, c'était de survivre en contrariant la direction du mouvement de l'histoire ³² ».

L'écriture des *Lernprozesse* est fortement essayiste, elle agence des blocs extrêmement différents entre eux par style et par sujet, avec des retours en arrière sur l'histoire du xx^e et du xxi^e siècle mélangeant les faits et la fiction. De plus, cette partie du livre utilise pour la première fois de manière massive un montage d'images très diverses, « déterritorialisées », afin d'illustrer, de dialectiser ou d'élargir les propos des matériaux. Du point de vue de la composition littéraire et du rapport entre images et textes, présentés comme des matériaux composites, on peut dire que cette partie d'ouvrage inaugure le travail littéraire essayiste de Kluge, en prolongeant le travail sur l'hétérogénéité des matériaux qu'il avait déjà déployé dans son œuvre cinématographique ³³. Nous pouvons donc constater que la SF n'est plus chez Kluge simplement une référence parodique à un genre mais un levier théorique qui lui permet d'aller bien au-delà du genre, ou de s'y inscrire en le détournant, comme il l'a fait par exemple, plus récemment, dans des court-métrages comme *Triebwerk Husten* (1996) ³⁴ ou *Der Tag ist nah, da ist die Erde nicht mehr da* (1997).

À la fin des années 1970, *Geschichte und Eigensinn* et *Die Patriotin* prolongent ce nouveau rapport à la SF, qui se déploie dans l'œuvre ultérieure de Kluge en dehors des références même parodiques au genre, afin d'articuler un discours plus général sur notre rapport à la raison et à la technique, basé sur une superposition de la science et de la fiction. Il retrouve ainsi une dialectique qui est exploitée, plutôt que thématisée et réfléchie, par la SF comme genre entre la science et la fiction. D'ailleurs, les origines de l'appellation du genre en portent la trace : Hugo Gernsback, auteur d'un roman marquant paru en 1914, *Ralph 124C41+*, avancera d'abord la notion de « scientific fiction » (1926), puis de « scientifiction » et finalement de « science fiction », en juin 1929 ³⁵, comme sous-titre de la revue *Science Wonder Stories*.

³² « Vorwort », in Alexander Kluge, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 5 (« Vielmehr kam es jetzt, 2102, mehr denn je darauf an, entgegengesetzt zur Richtung der geschichtlichen Bewegung, zu überleben. »).

³³ Sur cet aspect de l'œuvre de Kluge, je me permets de renvoyer à : Dario Marchiori, « De la parataxe chez Alexander Kluge », in Eric Lysøe, Vincent Pauval (dir.), *Alexander Kluge et la France*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015 (à paraître).

³⁴ La musique du film, par JEDI-Knights, est fort bien nommée « Science Friction », qui met en avant la dimension dialectique du rapport à la SF du film tout entier.

³⁵ On remarquera facilement que cette date est particulièrement significative dans l'imaginaire de Kluge : la crise économique mondiale, la fin du cinéma « muet », les notes sur *Le Capital* d'Eisenstein

La « scientific fiction » au-delà de la SF : un rapport métaphorique à l'espace-temps

Ce que la notion de « scientific fiction » permet de mettre en avant, c'est une compénétration entre la dimension scientifique et l'activité imaginative de l'art. Nous retrouvons là encore un point central de la notion moderne d'essai, déjà explorée par Lukács, à savoir la relation entre l'art et la science, et l'on comprend à quel point Kluge ne peut qu'être sensible à ce croisement qui appartient d'ailleurs à la tradition scientifique moderne. À titre d'exemple, on rappellera que les Goncourt, dans leur *Journal* (16 juillet 1856), avaient pu parler du « miraculeux scientifique » pour indiquer le passage de la passion à l'idée ; à la fin du XIX^e siècle, commencera à circuler l'expression de « merveilleux scientifique » et celle de « roman scientifique ». Ou encore, on se souviendra de la figure de Camille Flammarion (1842-1925), astronome, écrivain de romans de SF et d'essais pseudo-scientifiques. Ces exemples parmi d'autres permettent de souligner la porosité existante entre le rationalisme et l'irrationalisme et entre la science et la fiction, ou la magie. Une porosité qui traverse toute la modernité et que Kluge explore de plus en plus au fil des années, en lui consacrant par exemple un film comme *Mensch 2.0* (co-réalisateur Basil Gelpke, 2011). Kluge active les références au cosmos comme espace à la fois réel et imaginaire, en y voyant par exemple, dans un texte récent (« Le cinéma comme cosmos »³⁶), une immense salle cinématographique où se promènent des images en mouvement.

Cette réinvention dialectique des rapports entre science et fiction que met en place Kluge peut être lue dans le cadre d'un intérêt méthodique pour les pouvoirs d'une pensée métaphorique : c'est le cas par exemple dans ses *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008), où Kluge s'entretient avec Boris Groys, conversation qui va de Nikolaï Fiodorovitch Fiodorov (1829-1903), philosophe adhérent au mouvement « biocosmiste », qui croyait à l'immortalité du corps et à la résurrection des morts, jusqu'au Parti des « biocosmistes-immortalistes » dans la Russie post-révolutionnaire et à Alexander Bogdanov qui, au milieu des années 1920, créa un institut pour « rajeunir » les vieilles personnes grâce à des transfusions de sang. Dans ce contexte, Kluge et Groys commentent les réflexions du scientifique visionnaire (et auteur de deux romans de SF) Constantin Tsiolkovski ainsi que l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* (1913, livret en « zaoum » d'Alexeï Kroutchenykh, musique de Mikhaïl Matiouchine, prologue de Vélimir Khlebnikov, décors de Kasimir Malevitch, mise en scène du groupe Soyuz Molodyozi), qui visait à mettre en place un monde sans soleil et libéré du poids du souvenir comme de la préoccupation de l'avenir : un pur présent utopique. Ce n'est pas un hasard si à la suite de cet échange

(entamées en 1927) ou encore la réalisation de *Die Frau im Mond* par Fritz Lang sont des événements marquants d'un tournant historique majeur auquel Kluge ne cesse de revenir, surtout dans les dernières années (cf. par exemple les chapitres 15 et 16 du premier DVD-Rom de *Nachrichten aus der ideologischen Antike : Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008).

³⁶ Dans Kluge, *Geschichten* (trad. de l'all. par Vincent Pauval, in Alexander Kluge, *L'Utopie des sentiments*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014).

avec Groys, Kluge monte un autre chapitre du film concernant Rosa Luxemburg, dont on soulignera plus loin l'importance dans la conception « révolutionnaire » du temps (également au sens astronomique) qu'à notre auteur.

Tout à fait consciemment, Kluge se rattache à Marx aussi bien qu'à Walter Benjamin, maîtres philosophiques de la *concrétisation métaphorique* des concepts ; de ce point de vue, Kluge est en phase avec les interprétations linguistiques qui donnent la plus grande importance créative et conflictuelle aux procédés métaphoriques³⁷. Les métaphores cosmiques font partie d'un projet de réinvention du quotidien par l'imaginaire : des concepts astronomiques comme « gravitation », « constellation », « révolution » sont parmi les plus productifs et récurrents de la pensée philosophique, littéraire et plus généralement artistique de Kluge, en ce qu'ils permettent d'articuler, d'agencer, de créer des *Zusammenhänge* et d'instaurer une expansion de l'imaginable, du pensable, du possible. Cette prolifération du principe d'association propre à la SF s'était étendue de la littérature essayiste des *Lernprozesse* à l'œuvre philosophique dans les matériaux pour *Geschichte und Eigensinn* (dont une partie se trouve déjà dans le livre autour de *Die Patriotin*). On rappellera par exemple le Quatrième commentaire de l'ouvrage co-écrit avec Negt, « Sur les rapports de gravitation [*Gravitationsverhältnisse*] dialectiques dans l'histoire allemande »³⁸, où le lien entre les astres et les sentiments incarnés par l'expérience politique de Rosa Luxemburg est nettement établi.

La méthode de la corrélation pratiquée par Kluge déploie une dimension ésotérique qui établit un lien entre microcosme et macrocosme, dont on trouve une image plastique sur la quatrième de couverture de *Die Patriotin* (le livre) : on y voit ce qui pourrait être un verre de lanterne magique, qui montre une représentation symbolique de l'univers, d'origine hindoue, avec un serpent qui décrit un cercle dans lequel s'inscrit une tortue qui porte quatre éléphants ayant à leur tour la Terre sur le dos, une Terre plate. Aussi, on songera parmi beaucoup d'autres exemples au parallèle entre le nombre de virus et le nombre des étoiles, et entre l'image du cosmos et l'image d'une cellule, qu'établit *Mensch 2.0*. Dans *Die Ungläubige*, on trouvait déjà des affirmations semblables qui tendaient à établir des corrélations entre le microcosme et le macrocosme, en leur donnant en plus une retombée politique :

In der modernen Massengesellschaft ist es wie in der Biologie. Man muss die Keime, noch verkapselt als Sporen, vernichten, ehe sie sich entfalten können. Talleyrand sagte zu einem Herzog von soundso, der ein Bruder des Königs war : « zwei Köpfe müssten jetzt rollen, in einem Jahr achthundert, danach müssten Sie schon alle köpfen. »³⁹

Dans l'œuvre de Kluge, les motifs de la SF interrogent les limites de l'Histoire et le potentiel de création/destruction propre à l'imagination. L'avenir de la science, l'espace intergalactique et les temporalités les plus éloignées permettent des

³⁷ Pour une étude sur la métaphore comme mécanisme de production conflictuelle de significations, qui va à l'encontre de la tradition de la métaphore comme « similitude raccourcie », voir Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992.

³⁸ « Über dialektische Gravitationsverhältnisse in der deutschen Geschichte », in Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, p. 710 sq. La référence implicite aux rapports de classes (*Klassenverhältnisse*) est claire.

³⁹ Kluge, *Die Ungläubige*, p. 73-74.

projections qui sont à la fois le reflet de notre monde, de ce qui le rend pensable et des aspirations qui le parcourent. Kluge s'en sert comme d'un levier pour l'imagination, tout en mélangeant le fait historique et la fantaisie, voire en montrant l'imbrication entre réel et imaginaire qui est propre à notre être au monde, comme le montre de manière étonnante l'illustration la plus recherchée de son œuvre, une image d'une BD de science-fiction, en noir et blanc, qui occupe une double page de *Die Patriotin*, sur laquelle est collée une petite image et une légende évoquant les contes de fée⁴⁰. Si bien que l'utopie ne peut plus se chercher aux limites de l'univers, mais dans la spirale même du temps, où l'Histoire et le récit (les deux sens possibles du mot « histoire », *Geschichte*) se superposent et s'agencent dans un même mouvement. C'est en créant cette synergie dialectique que Kluge donne à son œuvre un élan proprement révolutionnaire, car la spirale de l'espace-temps est exactement ce qui lui permet de traverser par un même geste la réalité et son imagination, la science et la fiction, dans le but d'une transformation radicale de ce monde dont la figure de la spirale montre l'élan.

La puissance dialectique de la pensée métaphorique se concrétise alors dans l'idée du *Strudel*, du tourbillon temporel sur lequel a insisté Georges Didi-Huberman après Walter Benjamin, dont Kluge nous donne une relecture extrêmement productive⁴¹. Cette spirale temporelle nous permet de revenir à la lettre citée en exergue, où Adorno adresse à Benjamin son propre commentaire de la phrase empruntée par celui-ci à Michelet : « Chaque époque rêve la suivante » ; une phrase qui pourrait en tant que telle définir une approche scientifiionnelle, mais que nous pourrions relire ici dans une relation plus complexe à l'imbrication entre le réel et l'imaginaire dont la SF aura montré la voie en ouvrant d'autres perspectives à la conception de l'espace-temps, malgré l'échec de l'utopie que Kluge affirme à l'issue de sa première expérience de la SF. Les derniers mots de Rosa Luxemburg que Kluge cite souvent, nous l'avons dit, prennent tout leur sens ici, comme un mélange de réalité factuelle et fictionnelle, de lucidité sur le monde et d'élan utopique, de stratégie politique et de scientifiion, et comme une réponse à l'âge post-utopique dont parle Jameson : « Je suis, j'étais, je serai ! » (« Ich bin, ich war, ich werde sein ! »). Le sujet peut être, sans doute, la révolution dans ses multiples sens métaphoriques, que la SF comme « *étrangisation cognitive* »⁴² aura aidé à découvrir.

⁴⁰ Dans *Die Ungläubige* (p. 87), Kluge fait référence à la fable de Hänsel et Gretel en la décrivant comme l'histoire d'un « renversement des autorités » (« Umkehrung der Autoritäten »).

⁴¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), repris dans Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 226 : « Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein ».

⁴² Cf. Suvin, *Metamorphoses*.