« L'ombre d'une corne de taureau »

ou le conte de L'Enfant obstiné chez Alexander Kluge

« *Der Schatten eines Stierhorns* » oder das Märchen des Eigensinnigen Kindes
bei Alexander Kluge

« *The Shadow of a Bull Horn* » or the tale of The Obstinate Child by Alexander
Kluge

Maguelone Loublier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4093>

DOI : 10.4000/germanica.4093

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 109-125

ISBN : 9782913857407

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Maguelone Loublier, « « L'ombre d'une corne de taureau » », *Germanica* [En ligne], 61 | 2017, mis en
ligne le 01 janvier 2021, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/4093> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.4093>

« L'ombre d'une corne de taureau »¹

ou le conte de *L'Enfant obstiné* chez Alexander Kluge

Maguelone LOUBLIER
Université Paris 8
Goethe-Universität, Frankfurt a. M.

Celui qui rit des contes n'a jamais connu la misère².

La Patriote

« *Es waren einmal zwei Brüder...* ».

« Il était une fois deux frères. Quand un moteur tombait en panne lors des marches vers l'Ouest ou vers l'Est en direction de Stalingrad, ils le réparaient. Il n'était pas un engin motorisé qu'ils ne sachent réparer. Et en août 1942, ils atteignirent la Volga »³. En reprenant ainsi l'incantation rituelle « Il était une fois », la voix du réalisateur Alexander Kluge introduit un conte. Ce n'est pas un conte des temps anciens, magique et enchanteur, un conte d'autrefois, hors du temps, et peuplé de monstres,

---

1. — Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in : *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 10.

2. — *Die Patriotin* : « Wer über die Märchen lacht, war nie in Not ».

3. — *Vermischte Nachrichten* : « Es waren einmal zwei Brüder. Und wenn ein Motor kaputt war, während der großen Vormärsche nach Westen oder nach Osten Richtung Stalingrad, so haben sie ihn repariert. Es gab nichts Motorisiertes, was sie nicht beherrschten. So kamen sie im August 1942 bis zur Wolga ».

de fées et d'événements surnaturels, mais un conte moderne qui évoque la bataille de Stalingrad au cours de la Seconde Guerre mondiale :

On raconte que lors de la phase finale de la bataille de Stalingrad, alors que les troupes soviétiques avaient assailli cette poche où les troupes allemandes se trouvaient encerclées, la pratique du cannibalisme s'était répandue parmi ce qui restait de celles-ci et qui se terrait dans les caves⁴.

Le film *Informations diverses*, réalisé en 1986 par Alexander Kluge, est une succession d'épisodes présentés comme des « faits divers » communiqués à la télévision. La mise en abîme de ce dispositif audiovisuel renforce l'effet de distance chez le spectateur qui écoute le rapport froid, laconique et volontairement dépourvu d'empathie de la présentatrice. En contrepoint, la voix du conteur Kluge, plus douce, « chantante et passionnée »⁵ – voix de l'origine – interroge les émotions et les désirs des personnages : elle ouvre le récit des deux frères – « *Es waren einmal zwei Brüder* » – et le referme :

Les frères s'étaient jurés de ne jamais s'abandonner. Aucun d'entre eux ne laisserait derrière lui l'autre blessé. Si l'un d'eux venait à mourir, l'autre le protégerait et l'enterrerait. Le moment est venu de tenir cette promesse. Voici quelques heures que l'un des deux frères est mort [...]. La nuit, il y a des visiteurs. Ils disent : « Nous allons l'enterrer. Nous n'en voulons qu'un morceau ». Ils insistent, essaient de persuader le gardien, en espérant qu'il se lassera de répondre. Le frère protège le frère. Il est fatigué. Le lendemain, le frère n'est plus à sa place⁶.

La voix de Kluge raconte la pratique du cannibalisme lors de la bataille de Stalingrad, en faisant le récit d'une filiation et de la promesse qui lie les deux frères. Kluge s'attarde ainsi sur les histoires – fictives ou réelles – en marge de l'Histoire et sur les mécanismes individuels de résistance à une réalité destructrice.

---

4. — *Ibid.*: « Es wird berichtet, dass in der Schlussphase der Kämpfe von Stalingrad, als die sowjetischen Truppen diesen Kessel bereits überrannt hatten, unter den in den Kellern versteckten Resten der deutschen Armee Kannibalismus ausbrach ».

5. — Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation*, Paris, GF Flammarion, 1993, p. 62.

6. — *Vermischte Nachrichten* : « Die Brüder hatten einander versprochen, dass einer den anderen nie im Stich lässt. Der eine lässt den anderen nicht verwundet zurück. Und wenn einer stirbt, so wird ihn der andere beschützen und begraben. Jetzt geht es um die Erfüllung des Versprechens. Seit einigen Stunden ist der Bruder tot [...] In der Nacht kommen Besucher. Sie sagen : "Wir wollen den Toten begraben. Wir wollen nur ein Stück von ihm". Sie versuchen den Wächter zu überreden, zu überzeugen. Sie rechnen damit, irgendwann wird er müde, wenn er antworten muss. Der Bruder beschützt den Bruder. Er ist müde. Am Morgen lag der Bruder nicht mehr an seinem Platz ».

Le conte des deux frères soldats inventé et raconté par Kluge est, dans le film *Informations diverses*, un clin d'œil à trois contes des frères Grimm qui apparaissent furtivement dans un autre film, *La Patriote* (1979), et mettent en scène les liens de solidarité et d'entraide au sein d'une fratrie : « Frérot et Sœurlette », « Le Petit agneau et le poisson » et « Hansel et Gretel ». Alors que les trois contes s'achèvent de façon positive, Kluge ne s'attarde que sur les moments de détresse des personnages et ne raconte pas le dénouement heureux : du conte « Le Petit agneau et le petit poisson », il ne lit que le cri de désespoir de la sœur transformée en agneau et qu'un cuisinier s'apprête à égorger. Dans le conte cannibale des deux frères soldats soumis à la dure loi de la survie pendant la bataille de Stalingrad, le dénouement est tragique : la plus grande souffrance ne vient pas de la mort du frère, mais de l'impuissance à tenir la promesse d'enterrer le mort et de le soustraire ainsi à la pratique du cannibalisme.

Comment mettre en commun ce qui a été vécu alors même que la violence des émotions et des sentiments dans des situations inhumaines réduit au silence ? Walter Benjamin observe dans son essai sur « Le Conteur » (1936), qu'« au moment de l'armistice, [...] les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable »⁷. Mais il nous faut tenir compte de l'ambivalence et de la complexité de la pensée de Benjamin : la « chute du cours de l'expérience » et, en parallèle, celle de l'art du « conteur » ne sont pas une absence, une destruction ou une disparition irrémédiables⁸. Sur les traces de Benjamin, Kluge fait le pari d'« organiser le pessimisme »⁹ pour ne pas y céder.

Un aspect essentiel de son œuvre cinématographique et audiovisuelle consiste ainsi en une perpétuelle interrogation du monde, de l'homme et de l'Histoire à travers le prisme des dispositions affectives et des sentiments exprimés dans les contes : dans l'avant-propos de son imposant recueil de nouvelles, *Chronique des sentiments*, Kluge insiste en effet sur l'importance des sentiments pour comprendre les mécanismes de l'Histoire :

7. — Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (trad. par Maurice de Gandillac), in : *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151, ici p. 116.

8. — Nous reprenons ici l'analyse proposée par Marianne Massin qui s'inscrit dans le sillage de Georges Didi-Huberman et contre le pessimisme de Giorgio Agamben : Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 75-84.

9. — Walter Benjamin, « Le Surréalisme » (trad. par Maurice de Gandillac), in : *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 113-134, ici p. 133.

Les sentiments sont les véritables occupants des vies humaines. On peut dire d'eux ce qu'on a pu dire des Celtes (nos ancêtres, pour la plupart d'entre nous) : ils sont partout, seulement on ne les voit pas. Les sentiments font vivre (et forment) les institutions, ils sont impliqués dans les lois répressives, les hasards heureux, jouent les agitateurs à nos horizons, pour s'élever au-delà vers les galaxies. On les trouve dans tout ce qui nous concerne¹⁰.

La nécessité de ne pas en rester à « la piécette de l'actuel »¹¹, de revenir aux récits anciens pour exprimer les expériences traumatiques et dire « le cortège des désirs déçus, des yeux, jambes, cerveaux, côtes accidentés, de la peau que les corps ont traînée à Stalingrad, etc., et qui a froid... »¹², s'inscrit dans le contexte historique et culturel de l'Allemagne de l'Ouest au temps de la Guerre Froide. Kluge partage avec les réalisateurs du Jeune et du Nouveau Cinéma allemand des années 1960 et 1970 le sentiment d'une absence de culture cinématographique en République Fédérale d'Allemagne : la peur des images – détournées par le régime nazi – rend tout héritage iconographique problématique. Il s'agit alors de proposer une expérience esthétique, d'inventer des images et des récits capables de montrer l'Allemagne et son Histoire en remontant aux contes et mythes des temps anciens et en s'écarter des codes esthétiques du cinéma nazi. En faisant sienne l'analyse de la *Dialectique de la raison* dans laquelle Max Horkheimer et Theodor W. Adorno identifient une double histoire de l'Europe, « l'une bien connue et écrite » qui relate le processus de civilisation, et « l'autre souterraine [...] constituée par le destin des instincts et des passions humaines refoulées, dénaturées par la civilisation »¹³, Kluge explore, à travers une myriade de récits aux statuts divers, une histoire oubliée et niée, celle des expériences individuelles faites de violence, de misère et d'effroi. Il s'agira alors de tirer quelques fils de l'œuvre de Kluge pour analyser la figure du conteur-chiffonnier benjaminien¹⁴ qui, par le détour des récits anciens, appelle chez le spectateur une aventure de pensée et de remémoration.

Alexander Kluge, « collectionneur de contes »

À la croisée de la démarche de Jacob et Wilhelm Grimm et de la figure du chiffonnier, Kluge collecte, tant dans son œuvre cinématogra-

10. — Alexander Kluge, *Chronique des sentiments. Livre I. Histoire de base* (éd. dirigée par Vincent Pauval), Paris, P.O.L., 2016, p. 39.

11. — Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II, op.cit.*, p. 372.

12. — A. Kluge, *Chronique, op.cit.*, p. 730.

13. — Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (trad. par Eliane Kaufholz), Paris, Gallimard, 1974, p. 250.

14. — Voir *infra* note 26.

phique que littéraire, des fragments d'histoires, fictives et réelles, qu'il agence en un montage singulier, en un réseau de correspondances et de constellations variées propres à exprimer et à interroger les expériences humaines.

Dans une séquence de *La Patriote*, un parallèle frappant est établi entre le personnage fictif de Gabi Teichert et les frères Grimm. Gabi Teichert, incarnée à l'écran par Hannelore Hoger, personnage emblématique de l'œuvre et des méthodes narratives de Kluge, traverse ses récits : elle apparaît pour la première fois dans le film collectif *Allemagne en automne* (1978), coréalisé avec, notamment, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff et Edgar Reitz, en réaction à l'« automne allemand » de 1977 et à l'escalade de violences terroristes en Allemagne de l'Ouest. Dans la contribution de Kluge, Gabi Teichert est confrontée, dans son métier de professeure d'histoire, à un matériau qu'elle trouve inadapté et déficitaire, et à l'incompréhension de sa hiérarchie qui juge son enseignement inapproprié. Elle est en quête d'un matériau autre, « à la recherche des racines de l'Histoire allemande ». Dans *La Patriote*, Kluge approfondit le personnage de Gabi Teichert que l'on voit littéralement remuer la terre pour dénicher les « débris » de l'histoire, c'est-à-dire ce qui est laissé de côté par l'Histoire officielle. Munie de sa pelle, elle s'aventure à déterrer les haillons de l'histoire, enfouis sous les strates terrestres : « Jusqu'où peut-on creuser ? »¹⁵, s'interroge-t-elle. Jusqu'où faut-il remonter pour penser et dire le présent ?

La jeune femme collectionne ainsi des objets, mais aussi des histoires, des récits individuels oubliés et niés par l'Histoire officielle, à la manière des frères Grimm qui publièrent en 1812, après plusieurs années de recherche, d'écoute et de collecte, le premier recueil des *Contes de l'enfance et du foyer*. Dans cet ouvrage sont réunis des contes que les deux frères tenaient de diverses personnes : des récits transmis oralement de génération en génération dont il n'existait jusque-là aucune trace écrite et qui témoignaient selon eux d'une parole populaire menacée à leurs yeux par la généralisation de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Les contes sont des « survivances », des débris de croyances anciennes rémanentes, semblables à de « petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée qui seraient éparpillés sur le sol recouvert d'herbe et de fleurs » et qu'il faudrait collecter pour en saisir le sens : « Leur signification s'est perdue depuis longtemps, mais elle se manifeste encore sensiblement ; c'est elle qui fait la teneur du conte et qui, en même temps, satisfait notre goût naturel du merveilleux »¹⁶. Cette survivance des contes dans la

15. — *Die Patriotin* : « Wie tief kann man denn graben? ».

16. — Wilhelm Grimm (1856), cité dans Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 55 : « Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenen Boden zerstreut liegen und nur von

société, « *ce qui apparaît malgré tout* »¹⁷, est interrogée par Kluge : en mettant en scène le personnage de Gabi Teichert, il cherche à retrouver des images capables d'exprimer des émotions et des désirs écrasés par le poids des événements politiques.

Les images de monstres qui peuplent ses films – dragons, gargouilles grimaçantes ou autre Minotaure – ouvrent sur un monde imaginaire et mystérieux, proche de celui du conte, mais elles entrent aussi en résonance avec les « monstres modernes » et impitoyables de la société allemande des années 1960 et 1970, comme si la seule manière de dire le présent était de recourir aux images mythiques du passé. Ainsi, les structures d'enfermement, comme le tribunal et la maison de redressement dans *Anita G.* (1966), la consommation à outrance, les excès d'une société capitaliste qui refuse d'interroger son propre passé et ses répercussions sur le présent (*Allemagne en automne*), la destruction et la restructuration permanente de l'urbanisme (*Les Travaux occasionnels d'une esclave* [1973] et *Dans le danger et la plus grande détresse, le juste milieu apporte la mort* [1974]) – comme pour effacer les derniers vestiges d'une histoire qu'on cherche à oublier – laissent les personnages klugiens dans un état de sidération. Pourtant, Kluge refuse d'enfermer ses personnages dans le déni et l'asservissement et mobilise tout un matériau iconographique et musical pour renouer, précisément, avec des formes d'expression plus anciennes. Ainsi, les recherches spéléologiques de Gabi Teichert la conduisent à intégrer littéralement l'univers du conte. Dans *Allemagne en automne*, un plan fixe d'une forêt enneigée, qui semble dans un premier temps une peinture de l'époque romantique, est en réalité une image filmée par le réalisateur : une silhouette se faufile entre les arbres ; c'est Gabi Teichert, à la recherche d'un « site archéologique » à fouiller. Si Gabi Teichert, personnage fictif, se glisse dans les plis de la réalité – comme dans la séquence « Le Congrès du parti » de *La Patriote*¹⁸ –, elle s'impose également visuellement dans l'univers fabuleux des contes et des récits des temps anciens : elle échappe pour quelque temps à la réalité de la société allemande et s'installe dans les paysages fabuleux des contes où elle espère trouver quelque trésor.

---

dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden. Die Bedeutung davon ist längst verloren, aber sie wird noch empfunden und gibt dem Märchen seinen Gehalt, während es zugleich die natürliche Lust an dem Wunderbaren befriedigt ».

17. — Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 55.

18. — Dans cette séquence de *La Patriote*, Gabi Teichert intervient directement pendant la tenue du congrès du parti et interroge inlassablement les députés, décontenancés par la requête de la professeure : « Ich bin der Meinung, dass das Material für den Geschichtsunterricht an Höheren Schulen nicht positiv genug ist, weil unsere deutsche Geschichte auch nicht positiv genug ist. Ich möchte jetzt ein anderes Material kriegen, damit ich es verbreiten kann ».

L'empreinte de l'univers des contes est repérable dans les films de Kluge d'abord à travers l'image, avec l'insertion d'illustrations diverses (des gravures ou des dessins représentant des contes, des mythes ou des légendes ; des tableaux de Fidus et Caspar David Friedrich célébrant les paysages mythiques du Nord) ou dans sa manière toute particulière de filmer les paysages allemands : le réalisateur confronte en effet sans répit des images de villes modernes et des images des forêts allemandes, symboles du romantisme allemand. L'univers des contes s'entend aussi dans les musiques romantiques qui rythment ces images de la nature, comme les *Lieder* de Franz Schubert dans *Allemagne en automne*, ou dans la lecture de citations littéraires exaltant la nature. Dans un autre épisode du film *Informations diverses* qui retrace la rencontre de Helmut Schmidt et Erich Honecker à Werbellin en 1981, une citation de l'écrivain Theodor Fontane, extraite de *Promenades dans la Marche de Brandebourg* (1862), est donnée à entendre : « C'est un lieu de contes de fées, sur les rives de Werbellin. La magie nous entoure »¹⁹. L'événement historique – la rencontre, en pleine Guerre Froide, des dirigeants des deux Allemagnes – est mis à distance par la référence à la magie romantique du lieu de la rencontre et par l'insertion dans un tissu de significations, fait de temporalités multiples.

Tous – Kluge, les frères Grimm et Gabi Teichert en tête – creusent intensément, afin de trouver des contes et des mythes, sources de connaissance historique et possibilités de lecture du temps présent :

Nous devons, comme les frères Grimm, nous mettre en route, chercher et collecter en rebroussant chemin : sur le sentier du progrès historique et sur celui des progrès individuels repose, épars, ce qui s'est perdu ou a été ignoré²⁰.

Ainsi le narrateur du film *La Patriote* souligne-t-il à propos de la déesse Lilith : « C'est de la matière dure, croyez-moi, c'est de l'Histoire, ni clémence, ni douceur ! »²¹. Les contes apparaissent comme un document de l'histoire des mentalités et des dispositions d'esprit qui survivent aux siècles. Caméra et microphone sous le bras, Kluge sillonne l'Alle-

---

19. — Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, in : *Sämtliche Werke*, II, 10, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1960, p. 433 : « Es ist ein Märchenplatz, auf dem wir sitzen, denn wir sind am Ufer des Werbellin » et p. 427 : « Ein Zauber ist um ihn her ».

20. — Oskar Negt et Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn* 3, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, p. 996 : « Wir müssen, wie die Brüder Grimm, uns aufmachen, suchen und einsammeln, auf dem ganzen Weg rückwärts : auf dem des geschichtlichen Fortschritts und dem der lebensgeschichtlichen Fortschritte liegt das Verlorengegangene oder Übersehene verstreut ».

21. — *Die Patriotin* : « Das ist harte Materie, glauben Sie mir, das ist Geschichte, das ist nichts Gnädiges noch Weiches ».

magne pour enregistrer des voix et des images multiples et créer ainsi une œuvre littéraire et filmique, à même de représenter les émotions, les passions et les affects de l'humanité, en établissant des correspondances entre le passé reculé et l'actualité la plus récente. Les contes, en effet, ne sont pas des récits précis des malheurs eux-mêmes, mais ils mettent en scène les réactions aux événements. Ils racontent « 800 ans d'efforts d'un peuple pour réaliser ses désirs »²² et la protestation obstinée (« *Eigensinn* ») contre l'infortune de l'histoire réelle, même si la révolte ne se traduit pas nécessairement en action. Sur les traces des frères Grimm, Kluge creuse l'Histoire allemande et propose un répertoire des sentiments et des expériences. Sous une forme épisodique et fragmentée, différents destins se croisent et s'interpellent. Pour affronter les expériences traumatisantes de l'histoire de l'humanité, Kluge donne à voir et à entendre des siècles de désirs et de sentiments : les contes se mêlent aux mythes, aux fables, aux légendes, aux poèmes et aux événements réels, et forment un matériau brut que Kluge ne cesse de « déterrer » et de « conter ». Ainsi, si le passé traumatique lié aux exactions nazies n'est que rarement abordé frontalement par Alexander Kluge²³, il ne cesse de hanter ses films, témoignages d'une société tourmentée par un « passé qui ne passe pas ». Ainsi, au tout début de *La Patriote*, une séquence montre des images d'archives d'un champ de bataille dévasté, jonché de corps de soldats morts ou agonisants, tandis que la bande-son donne à entendre la musique du film *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais, composée par Hanns Eisler. Vers la fin du film, les mêmes images d'archives sont de nouveau montrées, mais à rebours et sur une tout autre musique, sur un poème symphonique de Jean Sibelius, « Le Cygne de Tuonela », dans *Suite de Lemminkäinen* (1895-1896). Sibelius met en musique le chant XIV du *Kalevala*, épopée mythique finlandaise, dans laquelle le héros Lemminkäinen tente de tuer le cygne noir qui chante et glisse sur l'eau du fleuve entourant Tuonela, le Royaume des morts. Les sonorités troublantes du cor anglais expriment la voix du cygne, par-delà l'harmonie mélancolique des instruments à cordes. L'impression de lointain de la musique de Sibelius prolonge l'énigme des images d'archive, entraînant le spectateur vers un temps et un lieu absolument indéterminés. Les correspondances ainsi établies entre les morts du récent passé de l'Allemagne nazie, suggérées par la musique

22. — *Ibid.* : « Zur gleichen Zeit wie dieser Kaiser [Napoleon] haben die Märchenforscher Jacob und Wilhelm Grimm nach der deutschen Geschichte intensiv gegraben. Sie haben gegraben und gegraben und die Märchen gefunden. Ihr Inhalt: Wie ein Volk über 800 Jahre an seinen Wünschen arbeitet ».

23. — Dans son premier court-métrage, *Brutalität in Stein* (1961), Kluge confronte les images des ruines du Palais des congrès à Nuremberg et les archives sonores qui font entendre la violence d'un discours d'Hitler et des mémoires de Rudolf Höss.

de Hanns Eisler, et les morts du conte mythique finnois, révèlent, chez Kluge, le désir et la nécessité d'interroger les horreurs passées à travers le prisme du merveilleux. Il ne s'agit pas de nier ni d'atténuer la violence des faits passés en les projetant dans le monde du merveilleux et du surnaturel, mais, au contraire, de les rendre présents dans la mémoire collective ; ainsi advient la possibilité d'une espérance, d'une « confiance originelle »²⁴, selon laquelle les trépassés, victimes d'une incroyable barbarie, ne se sont pas tus à tout jamais, mais continuent de résister à l'inhumanité, en nous parlant depuis le Royaume des morts.

Alexander Kluge, chiffonnier obstiné

Si Kluge collectionne, à la manière des frères Grimm, les contes anciens et modernes qui forment la mémoire collective de l'Allemagne, sa démarche croise aussi la figure du chiffonnier chez Walter Benjamin. Ce « personnage épistémologique »²⁵, et non pas rigoureusement historique, semble occuper une place décisive dans la dernière partie de son œuvre. Le chiffonnier, collecteur ou ramasseur de haillons, le « *Lumpensammler* », est une figure de la modernité : il s'intéresse à tout ce qui ne sert plus, à tout ce qui est rejeté comme détrit par la modernité industrielle ; il assemble un matériau bien souvent hétérogène, ce qui fait de lui un « *Sammler* », un collectionneur, mais un collectionneur en haillons, issu du « *Lumpenproletariat* »²⁶. Cet attrait pour tout ce qui relève de la collecte est suggéré dans *La Force des sentiments* (1983) :

Un jour, au milieu du XIX^e siècle, toutes les choses précieuses du monde se rassemblèrent à Londres. Toutes les marchandises du monde envoyèrent leurs représentants : le télégraphe de Siemens, la coutellerie de Solingen, la quincaillerie britannique. Une chaise-longue avec coin-toilette en carton. Des canons de Krupp, invendables à l'époque. Ce sont là les ancêtres de toutes les marchandises modernes²⁷.

24. — Grégory Cormann et Jérémy Hamers, « Kluge, Adorno et l'indomptable Leni Peickert », *Cahiers du GRM* [en ligne], 5/2014, consulté le 18 janvier 2015, URL : <http://grm.revues.org/412>.

25. — Marc Berdet, *Le Chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris, Vrin, 2015, p. 3.

26. — Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 364 : « Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine. Lumpenproletaire en un double sens : vêtu de vieux chiffons, il s'occupe de chiffons » (J68, 4).

27. — *Die Macht der Gefühle* : « Einmal, es war Mitte des 19. Jahrhunderts, versammelten sich alle wertvollen Dinge der Welt in London. Alle Waren der Welt sandten ihre Repräsentanten : Der Funkentelegraph von Siemens. Stahlwaren aus Solingen. Britische Eisenwaren. Chaiselongue mit Waschecke aus Pappel. Krupp-Kanone – zu jenem Zeitpunkt unverkäuflich. Von diesen Ahnen stammen alle modernen Güter ».

En collectant divers récits et de multiples sources iconographiques et musicales, en remplissant « sa hotte de citations et de commentaires »²⁸, Kluge « bricole »²⁹ un réseau de correspondances, il fait entendre une « pluralité de voix » et une constellation de « filiations réappropriées après coup pour certaines d'entre elles »³⁰, comme le souligne, avec justesse, Vincent Pauval dans la préface à l'édition française de *Chronique des sentiments* :

Ladite série d'anecdotes personnelles ou généalogiques s'inscrit dans un réseau de pièces narratives, dans une trame aussi disloquée que les lambeaux et guenilles recyclés dans les *shoddy mills* du XIX^e siècle dont il est question par ailleurs³¹.

Tout comme le chiffonnier benjaminien, Kluge assemble et expose les haillons de l'Histoire : il ne parle pas à leur place, en leur nom, mais leur offre la possibilité d'être vus, entendus et de sortir du silence qui leur est imposé.

Au cœur du film *La Patriote* se situe *L'Enfant obstiné* (*Das eigensinnige Kind*), le conte le plus court des frères Grimm que Kluge considère comme « le noyau névralgique de tous les contes assemblés par Jacob et Wilhelm Grimm »³². Le mauvais comportement de l'enfant le conduit à la mort et alors qu'il a été enterré, son petit bras, obstinément, ne cesse de ressortir de terre pour faire signe aux vivants, jusqu'au moment où sa mère le frappe d'une baguette pour le faire disparaître. Le conte occupe une place centrale dans l'œuvre cinématographique de Kluge³³ et structure également l'ouvrage théorique rédigé avec Oskar Negt, *Histoire et obstination* (1981), partition à quatre mains où les deux auteurs proposent une analyse des affinités entre conte et Histoire. La dimen-

28. — M. Berdet, *Le Chiffonnier*, *op.cit.*, p. 17.

29. — O. Negt/A. Kluge, *Geschichte und Eigensinn 1*, *op.cit.*, 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 ».

30. — Vincent Pauval, « Nouvelles du Siècle noir, et par-delà... Chronique de la "chronique" », in : *Chronique*, *op.cit.*, p. 13. V. Pauval renvoie au texte « Shoddy », consacré à la récupération de loques vestimentaires dans l'Angleterre de la révolution industrielle, traduit dans *Chronique*, *op.cit.*, p. 76-77.

31. — *Ibid.*, p. 14.

32. — O. Negt/A. Kluge, *Geschichte und Eigensinn 2*, *op.cit.*, p. 758 : « Der Zeitkern der von Jacob und Wilhelm Grimm gesammelten Märchen ».

33. — Kluge lit les premières lignes du conte dans *La Patriote*, mais c'est dans le livre publié après la sortie du film qu'il l'insère dans son intégralité. Voir *Die Patriotin. Texte-Bilder* 1-6 (1979). Il le fait également lire à haute voix par le réalisateur Michael Hanecke lors d'un entretien filmé à l'occasion de la sortie du *Ruban blanc* (2009). La vidéo est disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=ixND6a7bZPQ>.

sion pédagogique du conte a, certes, intéressé le réalisateur³⁴, mais c'est la notion d'obstination (*Eigensinn*), au cœur du conte des frères Grimm, qui éclaire les potentialités à la fois théoriques et narratives de l'œuvre de Kluge. En effet, l'obstination désigne chez lui la capacité de résistance propre à chaque individu : « Les hommes possèdent deux choses en propre : la durée de leur vie et leur obstination. C'est le sujet de mes histoires »³⁵, explique-t-il en introduction à son recueil de nouvelles. L'obstination du petit enfant au-delà de la mort désigne une action non seulement individuelle, mais aussi collective ; elle figure la puissance de protestation et de résistance qui accompagne les hommes depuis toujours ; la capacité de se révolter est comme « un mélange d'obstination, d'authenticité et de négativité des acteurs, qui résiste à la marche triomphale de l'histoire des vainqueurs »³⁶ ; elle est un geste de protestation dans des situations « d'extrême misère », « face à la dépossession des sens qui nous sont propres »³⁷. Est ainsi souligné le « *Sinn* » de « *Eigensinn* », le sens, dont la polysémie est perceptible aussi bien en allemand qu'en français. Capacité de résistance à une réalité qui tend à nous déposséder de nos sens – de notre faculté à éprouver des sensations et sentiments comme de notre capacité à saisir des significations et à juger des valeurs –, l'obstination demeure cachée : elle appartient à cette histoire « souterraine » dont parlaient Horkheimer et Adorno :

Les thèmes échappés de la société ne disparaissent pas simplement de l'économie générale des propriétés, mais continuent de travailler là où ils sont le plus protégés, chez le sujet. L'*obstination* de la rébellion entre en scène, à l'état de chrysalide pour ainsi dire, sous la forme du privé³⁸.

---

34. — Vinzenz Hoppe et Kaspar Renner, « „Eigensinnige Kinder“ – Jacob Grimm und Alexander Kluge als Gründerfiguren einer neuen Geschichtspädagogik », in : Holger Ehrhardt et al. (dir.), *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, I*, Frankfurt a. M., Lang, 2015, p. 459-472.

35. — Alexander Kluge, introduction à « Der Eigentümer und seine Zeit », in : *Chronik der Gefühle I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, p. 11 : « Menschen haben zweierlei Eigentum : ihre Lebenszeit, ihren Eigensinn. Davon handeln die folgenden Geschichten ».

36. — Alexander Neumann, préface au recueil d'essais d'Oskar Negt : Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 15.

37. — O. Negt/A. Kluge, *Geschichte und Eigensinn 2*, op.cit., p. 768 : « Eigensinn ist keine ‚natürliche‘ Eigenschaft, sondern entsteht aus bitterer Not; er ist der auf einen Punkt zusammengezogene Protest gegen Enteignung, Resultat der Enteignung der eigenen Sinne, die zur Außenwelt führen ».

38. — *Ibid.*, p. 767 : « Die aus der Gesellschaft abgezogenen Motive verschwinden nicht einfach aus der Gesamtwirtschaft der Eigenschaften, sondern arbeiten dort weiter, wo sie am geschütztesten sind, im Subjekt. Der *Eigensinn* der Rebellion tritt, gleichsam verpuppt, in Gestalt des Privaten auf ».

L'horreur et la violence subies survivent dans les contes, et l'obstination, qui trouve son principe dans la résistance face à la dépossession, « survit même sous terre, comme souvenir collectif »³⁹. La « subjectivité rebelle », pour reprendre l'heureuse traduction d'Alexander Neumann du terme « *Eigensinn* »⁴⁰, réside en chaque individu, en puissance, sous une forme non encore développée, comme le suggère la métaphore du cocon et de la chrysalide (« *verpuppt* »). L'obstination, expérience proprement individuelle, est aussi une expérience commune : dans le destin de l'enfant obstiné sont enregistrées des traces d'une révolte collective, des signes d'un soulèvement et d'une terreur face à la répression. Les histoires individuelles et fictives des contes trahissent ainsi des notes de la partition collective.

L'œuvre de Kluge porte bien les traces d'une obstination collective. En effet, certains personnages évoluent d'un film à l'autre : Gabi Teichert comme nous l'avons vu, ou Leni Peickert qui, dans *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* (1968) et *L'Indomptable Leni Peickert* (1969), cherche à réformer le cirque en introduisant de la sensualité dans les numéros pour provoquer des émotions chez le spectateur. Ils traversent également les recueils de nouvelles et les films : Anita⁴¹, arrivée de RDA, vagabonde dans une Allemagne de l'Ouest hostile où elle peine à trouver sa place ; Ferdinand Rieche⁴², obsédé par la protection contre toute forme de menace réelle ou imaginaire, s'emploie à développer un système de sécurité sans faille ; la puéricultrice de *L'Attaque du présent sur le temps qui passe* (1985), à l'écoute « des intonations sous-jacentes »⁴³ hostiles, refuse quant à elle de remettre l'enfant à sa tante au motif que l'on ne prête pas attention aux instructions qu'elle veut transmettre. Ces personnages sont autant de figures de l'enfant obstiné : ils s'entêtent dans leur action et s'acharnent à faire entendre leur voix, tout comme les contes persistent à peupler l'imaginaire collectif.

« C'est une erreur de penser que les morts [sont] morts »⁴⁴, rapporte Kluge des propos tenus par Heiner Müller. « La plupart des gens meurent à la quatrième heure de la nuit. Mais les morts ne restent pas à leur place. Ils sont inquiets, car ils ne savent pas si justice sera rendue

39. — *Ibid.*, p. 769 : « Wenn Eigensinn in den enteigneten Sinnen begründet ist, dann lebt er auch unter der Erde fort, als kollektive Erinnerung ».

40. — A. Neumann, *L'Espace public*, *op.cit.*, p. 15.

41. — A. Kluge, « Anita G. » (1962), in *Chronik*, *op.cit.*, p. 734-748 et *Abschied von gestern* (1966).

42. — « Ein Bolschewist des Kapitals » (1973), in : *Id.*, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, p. 149-177 et *Der starke Ferdinand* (1975).

43. — A. Kluge, « La remise de l'enfant » (1983), in : *Chronique*, *op.cit.*, p. 252-259, ici p. 257, et *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985).

44. — A. Kluge, « Oraison funèbre pour Heiner Müller/16 Janvier 1996 », in : *Id.*, *De la grammaire du temps*, trad. par Anne-Elise Delatte, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 41.

au moment de leur résurrection »⁴⁵, précise le réalisateur dans *La Force des sentiments*. L'enfant obstiné, même enterré, n'est pas véritablement mort : s'il n'a plus l'usage de la parole, son geste de révolte, par-delà la mort, s'apparente à une prise de parole – silencieuse, mais à laquelle Kluge prête sa voix.

Introduire « l'ombre d'une corne de taureau » dans une œuvre cinématographique.

Les heures se déplacent : ce n'est pas « à la quatrième heure de la nuit », mais « *a las cinco de la tarde* », à cinq heures du soir, que meurt le torero⁴⁶, celui qui prend le risque de la corne de taureau, raconte Federico García Lorca. L'entreprise obstinée d'Alexander Kluge qui fait entendre l'expérience d'un sujet individuel, mais aussi d'une communauté, ne va pas sans risque de vacillement. À trop vouloir conter des bribes d'histoires sans cesse reprises en d'innombrables variations, n'y a-t-il pas risque de se perdre dans la répétition du même ? Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot fustige « l'entêtement et la prudence d'Ulysse, sa perfidie qui l'a conduit à jouir du spectacle des sirènes sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée »⁴⁷. En donnant la parole à des personnages fictifs, parfois morts – à l'instar du genou du soldat mort sur le champ de bataille qui prend en charge le récit de *La Patriote*, dans un esprit d'ironie et de légèreté –, Alexander Kluge s'éloigne de la figure d'Ulysse de Blanchot et prend, non sans jubilation, le risque du naufrage, en faisant le pari d'écouter et de transmettre les récits – réels et mythiques – de l'Histoire.

Il répond par là au désir de Gabi Teichert « d'entendre l'Histoire » et à son besoin « que quelqu'un se tienne là devant elle, debout ou assis, et lui fasse un récit »⁴⁸. La voix du conteur qui s'élève d'un film à l'autre – souvent celle du réalisateur lui-même – est une voix atemporelle, dont le corps invisible échappe à la représentation ; elle fait entendre un « il était une fois » lointain et qui, pourtant, résonne dans une actualité violente et destructrice, et invite ainsi le spectateur à repenser, à travers le « palimpseste » de ces récits, les traumatismes du ^{xx}e siècle. À l'image de la conteuse des frères Grimm, Dorothea Viehmann, qui

45. — *Die Macht der Gefühle* : « Die meisten Menschen auf der Welt sterben in der vierten Nachtstunde. Die Toten bleiben aber nicht ruhig an ihren Plätzen. Sie sind unruhig, weil sie nicht wissen, ob es gerecht zugeht, wenn sie auferstehen ».

46. — Federico García Lorca, « Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías », in : Frédéric Deval (dir.), *De Federico García Lorca à Maurice Ohana. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 7.

47. — Maurice Blanchot, « Le Chant des Sirènes », in : *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 11.

48. — A. Kluge, *Chronique, op.cit.*, p. 726.

« conserve ces vieilles légendes fermement en sa mémoire » et les « raconte d'une manière réfléchie, sûre et extrêmement vivante, avec un plaisir certain »⁴⁹, Kluge marque de son empreinte vocale son œuvre cinématographique polyphonique : la voix de Kluge « parle et laisse parler. Elle fait avancer le récit comme entreprise collective. Elle appelle par ses questionnements et ses récits quelque chose de commun et de fédérateur »⁵⁰.

L'art de raconter des histoires, qui est aussi « l'art de reprendre celles qu'on a entendues »⁵¹, est l'art de transmettre des expériences individuelles et singulières à partir desquelles peuvent être pensées une mémoire et une histoire communes. Le conteur s'approprie les histoires entendues sans en préciser l'origine : il entrelace des histoires « qui en évoqu[ent] tout aussitôt une autre » pour former une mémoire commune qui, elle-même, « fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés »⁵². Benjamin, nous l'avons vu, fait le constat du déclin de l'art de raconter à l'ère de la modernité et des transformations et progrès de l'information. Ce déclin est renforcé par la rupture historique de la Première Guerre mondiale dont l'expérience traumatique rend toute forme de transmission problématique. L'information complique la transmission et le partage des expériences humaines.

On peut approfondir la démarche de Kluge par une analogie entre la rupture marquée par la Première Guerre mondiale, telle que l'analyse Benjamin, et celle de la Seconde Guerre mondiale. La citation d'Adorno, souvent mal interprétée – « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »⁵³ –, ne revient pas à dire que toute forme d'écriture poétique est interdite après la *Shoah*, mais qu'il n'est désormais plus possible d'écrire de la même

---

49. — Jacob et Wilhelm Grimm, préface à l'édition de 1919, in : *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm 1*, ed. par Ingeborg Weber-Kellermann, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1984, p. 26 : « Sie bewahrte diese alten Sagen fest in dem Gedächtnis, welche Gabe, wie sie sagt, nicht jedem verliehen sei und mancher gar nichts behalten könne; dabei erzählte sie bedächtig, sicher und ungemein lebendig mit eigenem Wohlgefallen daran ».

50. — Hans-Peter Burmeister, « Zwei Stimmen aus Deutschland », in : Christian Schulte et Rainer Stollmann (dir.), *Der Maulwurf kennt kein System*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 83-92, ici p. 91 : « Sie spricht und lässt sprechen. Sie bringt die Erzählung als kollektives Unternehmen voran. Sie lockt durch Nachfragen und Weitererzählen etwas Gemeinsames und Verbindendes hervor ».

51. — W. Benjamin, « Le Conteur », *op.cit.*, p. 126.

52. — *Ibid.*, p. 135.

53. — Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », in : *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Editions Payot et Rivages, 2010, p. 30-31.

manière qu'auparavant. Le choc suscité par les exactions commises durant la Seconde Guerre mondiale est d'une telle violence qu'il est refoulé : plus ou moins volontairement, on cherche à oublier Auschwitz pour ne pas se confronter au vertige. Adorno se dresse contre cet oubli en posant la question de la *possibilité* ou non d'écrire des poèmes. L'expérience vécue met en péril la possibilité même de la communiquer sous une forme déjà connue, et Adorno invite, par sa réflexion, à penser autrement les *possibilités* d'écriture de l'expérience de la Seconde Guerre mondiale. Or, précisément, Kluge « prend le taureau par les cornes », au risque de se perdre : il ne cesse d'exprimer à l'infini ce qui est inexprimable. Son œuvre abondante – tant théorique, littéraire que cinématographique et audiovisuelle – semble répondre à l'urgence de trouver de nouvelles formes d'expression à même de transmettre des expériences frappées du sceau de l'ineffable.

L'insertion de proverbes et maximes, oralement ou sous la forme écrite des intertitres, rappelle ainsi le privilège ancien du récit oral et de sa tradition. Les voix, omniprésentes dans les films de Kluge, organisent la résistance au risque de la disparition progressive de l'art de raconter des histoires qui inquiète Benjamin. Les multiples voix « obstinées » de Kluge sont des voix en lutte qui « prennent position » contre le déclin de l'expérience (« *Erfahrung* ») et du récit. Si, dans ses films, il raconte des histoires, c'est pour partager une expérience esthétique susceptible de « renouveler notre capacité à vivre des expériences, et [d'enrichir] celle du quotidien »⁵⁴. La voix du « conteur sans répit »⁵⁵ accompagne le déroulement des images en les commentant, les interprétant ou en les mettant à distance, dans un geste brechtien, pour éclairer l'expérience et la rendre transmissible et partageable. Le conteur klugien s'inscrit dans la tradition orale, faite de répétitions et de variations de ce que des générations ont déjà raconté avant lui : si les voix se démultiplient dans les films de Kluge, c'est bien pour constituer un sujet collectif auquel – souvent – Kluge prête sa voix.

« *Il était une fois...* ». L'expression ritualisée qui ouvre les contes et acquiert une valeur performative fait exister des personnages et advenir leurs expériences qui deviennent nôtres. Kluge reprend un procédé analogue : on retrouve, d'un film à l'autre, le même geste visuel et vocal de présentation des personnages. Ainsi, le film *Travaux occasionnels d'une esclave* (1973) est, dès les premières minutes, marqué de la présence du conteur. L'incipit montre, en gros plan et regard caméra, le visage de Roswitha Bronski, accompagné de la voix douce et chantante du conteur Alexander Kluge : « Roswitha sent en elle une force

54. — M. Massin, *Expérience esthétique*, op.cit., p. 151.

55. — Jochen Vogt, « Der ratlos-rastlose Erzähler. Eine romantheoretische Annäherung », *Text + Kritik*, 85/86, 1985, p. 9-21.

énorme. Et les films lui ont appris que cette force existe réellement »⁵⁶. Après l'insertion d'un extrait du film *Tschapaïev* (Sergueï et Gueorgui Vassiliev, 1934) et d'un intertitre avec une citation de Friedrich Engels, les membres de la famille Bronski sont présentés, un à un, en gros plan derrière une vitre. Lorsque le visage de Roswitha apparaît de nouveau à l'image, le conteur poursuit sa présentation : « Roswitha Bronski, 29 ans, mariée, trois enfants. Le film décrit six mois de la vie de la famille Bronski »⁵⁷.

Que soit montré un gros plan du personnage ou une image noire – comme dans le court-métrage *Madame Blackburn, née le 5 janvier 1872, est filmée* (1967) –, une voix semble jaillir du néant et réinscrit les personnages fictifs de Kluge dans des questionnements sur l'origine, non pas au sens de ce qui est historiquement advenu, mais comme « quelque chose qui n'a pas encore cessé d'advenir »⁵⁸. Dans *Madame Blackburn*, qui met en scène la grand-mère maternelle du réalisateur, Martha Blackburn, c'est la voix même de celle-ci que l'on entend en premier, mais en voix-off, alors qu'elle est interrogée par la voix de l'actrice Hannelore Hoger. La grand-mère n'est pas montrée, mais dès les premières secondes, une voix hors-champ interpelle le spectateur sur fond noir, avant que le visage fixe de l'aïeule ne vienne envahir l'écran, scrutant de son regard noir le spectateur. Dans la suite du court-métrage, ce sont plusieurs voix qui s'entremêlent, tantôt masculines, tantôt féminines. Ces voix se répondent, comme si la voix de Martha Blackburn se démultipliait, comme si, pour qu'adviennent ses souvenirs, plusieurs voix devaient se faire entendre. Celles-ci prennent la valeur d'une voix mythique et atemporelle, celle du conteur antique, du poète, du rhapsode. Celui-ci exprime, c'est-à-dire fait exister, l'expérience traumatique dans la parole même, et la transmet. Il ne restitue pas les faits, pas plus qu'il ne copie le passé advenu : il le re-présente, c'est-à-dire rend présent un événement par une voix dont le corps est absent, pour donner la parole à ceux qui ne sont plus et faire du récit de leur expérience un conte universel et transmissible.

Conclusion

Pour le conteur Kluge, le conte a une valeur heuristique. Il invente des histoires et s'approprie aussi des histoires anciennes et immémoriales, les collectionne, les assemble et les archive. Ses films se présentent

56. — *Ibid.* : « Roswitha fühlt in sich eine ungeheure Kraft. Aber sie weiß aus Filmen, dass es diese Kraft auch wirklich gibt ».

57. — *Ibid.* : « Roswitha Bronski, 29 Jahre alt, verheiratet, 3 Kinder. Der Film beschreibt ein halbes Jahr aus dem Leben der Familie Bronski ».

58. — Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. par Yves Heursant, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010, p. 88.

comme une mosaïque de citations iconographiques, textuelles et musicales et prennent la forme des contes des *Mille et une nuits* – un récit qui ne s'achève jamais, dont chaque épisode en appelle un autre et résonne dans ses nouvelles et ses textes théoriques. La technique de montage laisse alors une place essentielle au spectateur : celui-ci écoute le conteur pour assimiler les histoires racontées et devenir conteur à son tour ; le récit – aussi bien littéraire que cinématographique – présuppose, en effet, que d'autres le lisent, le regardent ou l'écoutent pour façonner leur propre histoire. « L'ombre d'une corne de taureau » menace, certes, aussi le spectateur et le lecteur. Mais la mosaïque d'anecdotes, de contes, de fictions et de récits historiques, offerte par Kluge, n'en finit pas de transmettre des expériences et fait de notre cerveau un palimpseste baudelairien :

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images et de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune, en réalité n'a péri⁵⁹.

---

59. — Charles Baudelaire, « Visions d'Oxford. Le palimpseste », in : *Les Paradis artificiels*, Paris, Flammarion Librio, 2003, p. 113.