Cahiers du GRM

Cahiers du GRM
publiés par le Groupe de Recherches Matérialistes – Association

5 | 2014
Les temps et les formes. Sur la dialectique entre esthétique et politique

Kluge, Adorno et l'indomptable Leni Peickert

Kluge, Adorno and the indomitable Leni Peickert

Grégory Cormann et Jérémy Hamers

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/grm/412
DOI : 10.4000/grm.412
ISSN : 1775-3902

Éditeur
Groupe de Recherches Matérialistes

Référence électronique
Grégory Cormann et Jérémy Hamers, « Kluge, Adorno et l'indomptable Leni Peickert », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 04 mai 2014, consulté le 13 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/grm/412 ; DOI : https://doi.org/10.4000/grm.412

Ce document a été généré automatiquement le 13 juin 2020.

© GRM - Association

Kluge, Adorno et l'indomptable Leni Peickert

Kluge, Adorno and the indomitable Leni Peickert

Grégory Cormann et Jérémy Hamers

NOTE DE L'ÉDITEUR

G. Cormann and J. Hamers collaborent depuis deux ans. Ils ont tenu plusieurs conférences sur A. Kluge, T.W. Adorno et E. Bloch ainsi que sur des questions relatives à la violence politique contemporaine. Ensemble, ils ont publié « *Ce qu'il est con…* Des idées aux corps: Sartre, Baader et la grève de la faim » (*Les Temps Modernes*, n° 667, 2012). Ils préparent actuellement leur premier ouvrage commun, *Faire un film avec Adorno. Alexander Kluge et le cinéma de l'indécision*, à paraître aux Presses universitaires de Liège début 2015.

Un cirque réformé

1 Dans *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* (Alexander Kluge, 1968), l'artiste circassienne et fille de dompteur Leni Peickert essaie de créer un cirque réformé. Ce projet n'est jamais exposé de façon explicite dans le film. Mais deux éléments notamment permettent de le définir de façon minimale. Le premier concerne la méthode. L. Peickert essaie de gagner la confiance de quelques artistes qui font carrière dans un cirque traditionnel pour les entraîner dans son nouveau projet. Elle essaie aussi d'acquérir des animaux déjà rôdés à l'arène classique. Le second élément se résume à une intention : L. Peickert veut réintroduire de la sensualité au cirque. Elle imagine donc un numéro au cours duquel des animaux féroces foncent sur le spectateur pour qu'il ressente un véritable effroi.

2 Tout au long de ces péripéties, l'éléphant occupe une place centrale, non seulement dans la ménagerie de L. Peickert, mais aussi dans les commentaires proposés en voix off

par un des narrateurs non identifiés. L'éléphant, animal emblématique dans l'œuvre de Kluge, y est présenté comme un outil pour la réalisation des projets de la jeune femme (elle veut hisser un éléphant au sommet du chapiteau ; son père a imaginé un numéro intitulé « cimetière des éléphants » ; il faut convaincre un banquier de lui accorder les fonds nécessaires à l'acquisition d'un éléphant ; elle tente de leur faire passer la frontière en douce lorsqu'ils risquent d'être saisis par les créanciers), mais ces projets sont voués à l'échec au moment de leur première friction avec la réalité. L'éléphant est par ailleurs le sujet de quelques considérations d'un narrateur externe sur la mémoire de l'animal, des considérations qui n'entretiennent pas de lien explicite et univoque avec les projets de L. Peickert.

3 Partant de la présence du pachyderme dans quelques films mais aussi dans plusieurs textes d'Alexander Kluge, nous tenterons d'abord de comprendre quelle est la position singulière de l'éléphant par rapport à ce que l'auteur nomme souvent, à la suite de Freud, la confiance originelle (« *Urvertrauen* ») et qui renvoie plus largement à sa pensée de la protestation et des émotions. En un second temps, cette évocation rapide de la figure de l'éléphant dans son rapport à l'action et à la résistance, nous permettra de proposer une articulation possible chez Kluge, entre le cinéma, les sentiments et l'engagement politique.

Protestation

4 À plusieurs reprises, Alexander Kluge décrit l'éléphant comme un animal qui n'oppose aucune résistance au monde. Dans *L'exécution d'un éléphant*[1] par exemple, Kluge fait le récit de la célèbre vue Edison qui montre l'électrocution d'un éléphant à Coney Island au début du siècle. Le moment que le protagoniste de ce récit, un assistant d'Edwin Porter, trouve « le plus palpitant » et qui n'a pas été filmé, est celui de l'arrivée de l'éléphant qui « s'est tranquillement laissé conduire sur l'esplanade par les gardiens, alors qu'il aurait pu s'échapper et piétiner n'importe quel obstacle »[2]. Dans *Les Artistes sous le chapiteau*, l'éléphant est également présenté comme une bête qui ne résiste pas. Cette passivité, cette incapacité à protester pour le dire dans des termes plus klugiens, semble aller de pair avec une « mémoire d'éléphant ». Une voix off le précise à plusieurs reprises : « Nous n'oublions rien ». Réceptacles de ce que le monde alentour leur fait, les pachydermes enregistrent les expériences sans pour autant y réagir. Ils ne ripostent pas, ils n'opposent aucune action à ce que le monde leur impose.

5 Cette figure d'un être capable d'amasser toutes les expériences sans pour autant y réagir, n'est pas anodine chez Kluge. Plusieurs récits et essais de l'auteur présentent en effet l'existence comme une longue suite d'expériences, parfois douloureuses, auxquelles l'être humain répond nécessairement par la protestation : il produit des rêves, des souhaits, des désirs, des espoirs insensés de salut *in extremis*, des résidus de courage et d'énergie. Pour Kluge, les êtres humains semblent venir au monde en étant dotés d'une certaine confiance originelle qui leur permet de distinguer immédiatement entre chaud et froid, une expérience première qui les conduit à rêver d'un autre monde. Par la suite et tout au long de leur vie, ils continuent à faire des expériences auxquelles ils répondent par la production de protestations (émotions, rêves). Ces rêves, cette production de désirs ou de souhaits, sont les manifestations d'une confiance originelle inépuisable, un « contre-capital » dit encore Kluge, dont tout sujet conserve toujours un résidu. Même lorsque le monde ne se montre pas bien intentionné

à son égard, ce sujet ne perd jamais la totalité de sa confiance des origines[3] : « Les champs humains dans lesquels pousse la confiance, ne peuvent pas s'arrêter de produire. Nous n'avons pas la possibilité de persister infiniment dans la défiance, dans le doute de longue durée, dans le refus et la résistance (même pas dans la grève générale). Les êtres humains doivent convertir la confiance que tout jeune être vivant apporte sur terre. En ce sens, les êtres humains ne sont pas des êtres vivants rationnels mais des êtres vivants gaspilleurs. Ce que Sigmund Freud appelait la "confiance originelle", un compte sur lequel nous effectuons des prélèvements jusqu'à notre mort sans jamais l'épuiser, est une dot de l'évolution : sur la longue marche vers le présent, aucun être humain n'aurait survécu sans cet étrange *contre-capital*. Les dieux aussi, comme ils vivent en l'être humain, ne sont jamais radins (Hans Magnus Enzensberger) » [4].

6 Cette pensée du sujet comme être fondamentalement protestataire implique – à un niveau encore simple ici – une conception de l'existence comme processus continu de fragilisation. Les récits du soldat qui s'endort[5] ou du petit Kluge qui s'inquiète de sa leçon de piano du lendemain alors qu'il se trouve sous les bombes à Halberstadt[6], sont exemplaires d'un paradoxe fondamental de la protestation radicale : au lieu de fuir les balles de l'ennemi ou d'attaquer, le protestataire s'endort, se projette ailleurs, etc. mais *tout en restant sur place*. La protestation radicale va donc de pair avec une forme de paralysie du sujet.

7 Une telle conception du sujet formé par ses propres expériences n'exclut toutefois pas la question de l'éducation par un tiers, ni ne sous-entend un durcissement progressif. Dans *Travaux occasionnels d'une esclave* (1973), le rôle d'une mère, Roswitha, incarnée par Alexandra Kluge, la sœur de l'auteur, illustre bien l'impact de cette pensée de la protestation sur l'éducation. Les sauvetages *in extremis* par Roswitha d'un de ses enfants qui se penche par la fenêtre ou qui joue avec le feu, pas seulement au sens propre ici, permet de garantir minimalement à ces enfants la possibilité de poursuivre leur expérience douloureuse du monde (l'enfant, sauvé du feu, y retourne tout de suite pour « se » remettre à l'épreuve de l'expérience potentiellement douloureuse et fatale). Dans *Travaux occasionnels d'une esclave*, le rôle de la mère se réduit donc à une intervention d'urgence qui permet à l'enfant de survivre, c'est-à-dire de *rester* capable de faire de nouvelles expériences potentiellement douloureuses : à se fragiliser toujours et à nouveau. En termes plus klugiens, on dira : la production de souhaits (que l'auteur appelle parfois, invariablement, « rêves », « désirs » ou « émotions ») ne permet pas directement ou nécessairement au sujet de survivre dans le monde. En revanche, en protestant, en produisant des souhaits, le sujet participe à la pérennisation des conditions minimales nécessaires pour continuer à protester, activité qui le définit précisément en tant que sujet. La protestation ne se mesure donc pas à son efficacité directe et immédiate.

Un éléphant déçu ?

8 Dans ce cadre, l'éléphant incarne *a priori* un « être au monde » atypique. S'il fait des expériences douloureuses, y compris celle de la menace d'une mort imminente, ces expériences ne l'amènent pas, à première vue, à produire des réactions de protestation. Il se laisse exécuter sans mobiliser l'ultime ressource qui lui reste. Il ne semble pas être doté d'un capital originel de confiance. Cette première lecture de l'éléphant rejoint le

commentaire livré sur la version audio de la *Chronique des sentiments* dans laquelle A. Kluge parle de l'éléphant comme d'une « image [ou "symbole"] d'une confiance originelle (déçue) »[7]. Cette interprétation soulignée par la parenthèse de Thomas von Steinaecker, l'auteur citant cet extrait, omet un élément essentiel dans quelques apparitions de l'éléphant chez Kluge. À plusieurs reprises, le pachyderme est aussi décrit comme un animal qui se souvient des êtres qui lui ont, un jour, fait du mal : « Par exemple : il y a des années, un éléphant a été piqué dans la trompe par un tailleur. Vingt ans plus tard, l'animal reconnait ce tailleur au premier étage d'une rue, admettons en 1934. Ça ne doit pas être la profession, cela peut être un homme s'appelant "Tailleur" ["Schneider" étant un nom très courant en allemand]. Il l'empoigne avec sa trompe et le broie sur le pavé »[8].

9 Dans *L'Exécution d'un éléphant*, l'animal, jadis, s'est également montré brutal : « L'œil rond du monstre qui ressemblait à n'importe quel autre éléphant n'avait absolument rien de sournois ; il était dans sa tente, sur un lit de paille et "attendait l'exécution". Je me disais que les gardiens ne devaient pas aimer cet animal qui avait tué trois de leurs collègues. Ils le nourrissaient conformément au tableau de service. L'animal broyait dans sa gueule des raves et de la paille. Il avait oublié ses crimes ou ne les avait pas considérés comme une "faute" ; confiant, il regardait la lumière du matin »[9].

10 Ces deux extraits contestent quelque peu notre première lecture unilatérale de l'éléphant comme être qui se situe aux antipodes du sujet klugien[10]. D'une part, l'éléphant se souvient. C'est bien pour cela qu'il va « tuer un tailleur ». D'autre part, l'éléphant se souvient si peu qu'il ne songe même pas à se défendre lorsqu'on va le punir pour ses crimes. Nous formulons l'hypothèse que cette passivité seconde n'est pas du *sang-froid* et qu'elle n'est donc pas l'opposé de la protestation klugienne, car il faut la penser davantage comme l'effet d'une distinction radicale entre deux mondes, entre deux *champs d'action*, qui entraîne une neutralisation d'un de ces champs : premièrement, celui des gardiens tués, mais aussi des gardiens qui le conduisent à l'échafaud, qui ne sont pas « bien intentionnés à son égard » ; deuxièmement, celui de l'*engagement* contre ces gardiens. Cette seconde lecture nous est d'abord suggérée par un détail de la version originale allemande de *L'exécution d'un éléphant*, qui n'est pas repris dans la traduction française du texte. Il convient en effet d'insérer le conditionnel d'un « probablement » ou d'un « sans doute » dans le discours direct attribué à l'assistant de Porter lorsqu'il avance que l'éléphant « avait oublié ses crimes ou ne les avait pas considérés comme une "faute" »[11]. L'introduction d'un léger doute dans le chef du personnage souligne que l'oubli ne doit pas nécessairement être attribué au pachyderme et peut dès lors renvoyer à la seule lecture que fait le jeune homme du comportement de l'animal. L'oubli, tel qu'il est pensé par l'assistant de l'opérateur, exclut toute mémoire qui ne serait pas directement mise au service de la survie imminente ou qui ne se réaliserait pas à travers des actes concrets. En revanche, comme *Les artistes sous le chapiteau* nous le rappelle à plusieurs reprises, les éléphants « n'oublient pas ». On peut du coup comprendre que cette extraordinaire mémoire attribuée aux éléphants doit être, elle aussi, pensée en dehors de son « efficacité » pour le sujet concerné.

11 Cette autre conception d'une mémoire qui n'est plus mesurable à ses effets concrets dans le réel, rappelle bien évidemment la pensée d'un *héritage des sentiments* très présente dans l'œuvre d'Alexander Kluge. Plus particulièrement, dans un entretien consacré à Adorno[12] – qui renvoie allusivement au dernier texte du philosophe lui-

même –, il est question d'un héritage qui se loge dans l'œil du sujet, un œil symptôme d'une formidable réserve de confiance originelle qui veut que « ce qui a été pensé de manière prégnante doit être pensé ailleurs, par d'autres : cette confiance accompagne même la pensée la plus solitaire et la plus impuissante »[13]. En ne se défendant pas, l'éléphant se fragilise à l'extrême. Il décide de ne plus agir sur le monde réel qui le met en danger. Si l'animal est *résigné*, ce n'est donc pas parce qu'il accepte son sort mais parce qu'il n'agit pas sur ce qui met le plus concrètement sa propre subsistance en danger. En tant qu'elle expose celui qui espère encore à une fragilisation extrême, fatale dans le cas de l'éléphant exécuté sous l'œil de la caméra de Porter, cette apparente passivité manifeste l'existence d'une confiance originelle poussée à son expression la plus extrême. Cette confiance, *a priori* inefficace (un corps se mettant en incapacité d'agir encore directement sur le réel menaçant), complique une première fois la tension primaire entre action et résignation, un couple antinomique qu'une des rares colères publiques d'Alexander Kluge va nous permettre d'articuler davantage.

Ce qu'il reste d'indomptable dans *La Dialectique de la Raison*

12 En 1970, une série d'émissions de la 3ème chaîne allemande donnent à Alexander Kluge l'occasion de revenir sur le projet qu'il poursuivait dans *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes*. Il réalise, d'une part, un moyen-métrage, *L'indomptable Leni Peickert*, diffusé à la télévision le 29 mars 1970 ; il participe, d'autre part, le 3 avril 1970 à un débat télévisé sur la WDR animé par l'animateur-vedette Hans-Geert Falkenberg. Ce débat, qui clôt la série, a pour thème le rapport entre « Cinéma et société »[14]. Dans ces deux occasions, la figure d'Adorno occupe une place centrale : elle est pour Kluge lui-même comme pour ses interlocuteurs et contradicteurs de l'émission une figure problématique. L'émission du 3 avril est interrompue après 45 minutes par l'intervention sur le plateau du rédacteur de l'émission qui accuse A. Kluge, d'abord par un mot transmis au présentateur, puis directement en prenant la parole, de « manipuler l'émission ». L'émission a en effet pris un tour particulier : la question a glissé de l'efficacité sociale du cinéma vers une mise en question du formatage des émissions de télévision qui prétendent s'adresser au public et le rendre plus intelligent. À rebours, le rédacteur de l'émission reproche à Kluge de faire des films remplis de citations qui sont inaccessibles à la plupart des spectateurs. Le débat est impossible, mais la caméra continue de tourner malgré l'agitation du plateau et malgré la convocation de tous les techniciens et rédacteurs à venir constituer le public auquel la 3ème chaîne allemande est censée s'adresser.

13 Pour A. Kluge, il s'agit d'un retour compliqué vers le cinéma. Avec ses collaborateurs d'Ulm et de Francfort, il travaille d'évidence à d'autres choses depuis la sortie des *Artistes* en 1968. Ils se sont lancés dans divers projets collectifs, un jardin d'enfants notamment. Le cinéma n'était pas à l'ordre du jour ; ils voulaient bien davantage saisir la langue des masses populaires ou des ouvriers. Il n'en reste pas moins qu'A. Kluge n'est pas prêt à renoncer au projet critique, philosophique et sociologique, de l'Institut de Recherche Sociale. Il dit ne pas vouloir renoncer à l'« Arche de Noé » d'une pensée qui a survécu au IIIème Reich. Inventer un langage qui « intéresse les masses » ne peut pas faire l'économie de l'intensité et de la capacité de différenciation de la pensée philosophique. *La Dialectique de la Raison* n'a certes « aucun rapport avec la société » –

c'est disons cela qui fait le désarroi de la génération des auteurs qui ont commencé à travailler à la fin des années 1950, dont A. Kluge lui-même –, il n'en reste pas moins que c'est de là qu'il faut partir (« il faut partir de ce que nous connaissons », déclare-t-il) pour inventer les métaphores d'une pensée qui affronte sa bêtise et qui cherche à « s'articuler » en se donnant le temps de la réflexion et en s'autorisant à formuler une idée complexe. Pendant l'émission de 1970, les protestations d'A. Kluge portent de façon significative sur ces deux éléments : la télévision ne laisse pas le temps de formuler une idée complexe ; du coup, elle se condamne soit à parler de sujets sociaux marginaux, qu'elle élève artificiellement au rang de « sujets de société » (c'est l'exemple du haschich), soit (et c'est en réalité la même chose) à parler superficiellement des véritables questions sociales.

14 Quelle solution reste-t-il au cinéma s'il ne veut pas tomber dans ce type d'aporie ? De quelle solution le cinéma dispose-t-il s'il veut donner accès à ce qu'A. Kluge appelle des « durées plus longues » ? Il y a, répond le réalisateur, la possibilité de réaliser des « miniatures », de faire des « paraboles ». On peut trouver, nous semble-t-il, un tel travail de miniaturisation métaphorique dans *L'indomptable Leni Peickert*. Au risque d'apparaître comme un auteur bourgeois dont les œuvres, comme autant de résidus, entrent tout de suite dans le grand musée de l'art élitiste, A. Kluge met en scène le rapport de sa génération à l'œuvre d'Horkheimer et Adorno. Selon lui, il n'est pas possible de donner immédiatement la parole aux masses, il n'est même pas possible d'inventer un langage qui les intéresse[15] ; il est en revanche possible de montrer la bêtise secondaire des intellectuels. Il reprend de la sorte une mise en garde qu'Adorno adressait aux savants dans *Minima Moralia* lorsqu'il disait que le problème du rapport de la vérité au pouvoir n'était pas qu'un problème de sujétion mais aussi un « rapport de vérité » : « La tâche, presque insoluble, à laquelle on se trouve confronté consiste à ne se laisser abêtir ni par le pouvoir des autres ni par sa propre impuissance »[16]. Comme ce médecin expatrié qui diagnostiquait sentencieusement tel trouble psychiatrique chez Hitler, la pensée peut s'exiler dans les acrobaties enlevées de la vérité sans se rendre compte qu'elle a perdu tout rapport avec l'expérience de la domination et de la violence.

15 Ce n'est certainement pas un hasard si une séquence importante du moyen-métrage de 1970 est, plus qu'une citation de *La Dialectique de la Raison*, une sorte de citation de la citation : la voix off omniprésente du film nous explique qu'après avoir renoncé à son projet de réformer la télévision, Leni Peickert s'est mise à étudier l'ouvrage d'Horkheimer et Adorno. La caméra filme ensuite en gros plan la page du livre dont le texte est lu. Il s'agit de la vignette intitulée « Genèse de la bêtise », dont les passages qui ont été préalablement encadrés, sélectionnés, apparaissent au fur et à mesure de la (re)lecture qui en est faite : « Le symbole de l'intelligence est l'antenne de l'escargot auquel le toucher sert d'organe visuel » ; « Le corps est paralysé par la blessure physique, l'esprit est paralysé par la peur » ; « Dans chaque regard d'animal empreint de curiosité point une forme de vie nouvelle » ; « Lorsque l'animal prend la direction d'où il a été chassé, il devient craintif et bête » ; « La bêtise est une cicatrice »[17].

16 La citation de *La Dialectique de la Raison* ne s'arrête pas là. Une séquence postérieure du film, où l'on voit L. Peickert se coiffer devant son miroir, prolonge cette citation. La jeune femme vient de perdre ses illusions ; en réalité elle vient de se rendre compte que son ambition de réaliser un cirque rénové est celle de son père et qu'elle n'a décidément pas son « optimisme ». Elle vient aussi de perdre – plutôt de se faire

dérober – les deux trapézistes russes qui devaient assurer le succès de sa prochaine tournée. La même voix off nous explique à ce sujet que L. Peickert a mis quelques heures à sentir la colère monter en elle. En fait, c'est plus précisément d'une haine qu'il est question, qui vient prendre la place de « 6 mois de travail non consommé » et qui laisse une cicatrice de plus là où le désir de Leni n'a pas pu être accompli : « La haine touche les collègues souriants, les concurrents actifs, les fonctionnaires courtois, les assistants serviables qui font tous leur devoir et sont tous des victimes innocentes ». La scène suivante montre la jeune femme en train d'agresser un homme qui s'avère n'être qu'un pantin. Pour qualifier cet état d'impuissance et de durcissement, A. Kluge reprend la métaphore qu'Horkheimer et Adorno utilisaient déjà dans *La Dialectique de la Raison* : les cicatrices que sont la bêtise et la haine sont un « cancer » pour l'individu : « De telles cicatrices constituent des déformations. Elles peuvent créer des caractères durs et solides, elles peuvent rendre bête – dans le sens d'une déficience pathologique, d'une cécité ou d'une impuissance, quand elles se contentent de stagner –, dans le sens de la méchanceté, de l'entêtement et du fanatisme, si elles développent un cancer à l'intérieur de l'individu »[18].

17 Dans cette perspective, les différents « niveaux mentaux du genre humain » représentent les moments de l'existence où des contraintes ont « stoppé l'espoir », toujours fragile, qui porte toute espèce animale à partir à la découverte de son environnement. Cet espoir fragile se manifeste au niveau le plus simple par les antennes que l'escargot sort timidement de sa coquille et rentre au moindre danger. De façon plus générale, cette série des espèces animales (le chien qui « bondit continuellement devant la porte qu'il ne sait pas ouvrir », le lion qui « tourne en cage », etc.) correspond à la série des figures de la bêtise humaine[19].

18 Dans une autre esquisse de *Dialectique de la Raison*, « L'homme et l'animal », Adorno écrit ceci : « Dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal »[20]. Il s'agit à première vue d'un rappel assez banal, selon lequel l'histoire européenne moderne est portée par un projet de domination de la nature dans lequel l'homme n'a de cesse de se distinguer de l'animal. En réalité, ce passage apparemment anodin s'applique à radicaliser le propos, en forme de diagnostic, pour la période la plus contemporaine : l'humanité n'assume plus aucun rapport, même négatif, avec l'animal. Voilà ce que dit Adorno en 1944. Pour assumer son humanité, l'homme n'a plus à rejouer sans cesse cette distinction d'avec l'animalité. La différence avec les animaux est posée une fois pour toutes, brutalement. L'empreinte et la domination qui s'imposent aux hommes par l'éducation et plus généralement par la civilisation n'ont plus à se manifester par le dédoublement de l'homme et de l'animal (en lui). La conséquence est considérable : l'humanité n'est plus capable d'éprouver « l'angoisse de se voir voué à l'impuissance, à la mort, à la nature »[21].

19 Plus question dès lors de questionner l'humanité de l'homme à partir des effroyables récits de métamorphoses animales dont sont remplis les contes. *La Dialectique de la Raison* relève, à la suite, que l'éducation et la civilisation des hommes n'ont plus besoin de se manifester dans une sphère sociale séparée, comme l'art. Un lieu où s'exhibe la contradiction n'est plus nécessaire. Autrement dit, le cirque n'intéresse plus personne. Ce n'est pas Kluge qui le dit, mais déjà Adorno : « La grande girafe et l'éléphant blanc sont des curiosités qui n'amusent même plus un écolier déluré »[22]. L'éléphant, par exemple, qui incarne pourtant les premières victoires glorieuses des hommes contre l'animal, est relégué à la rubrique des faits divers où, écrit encore Adorno, « on peut

trouver le récit d'un incendie dans un cirque ou de l'empoisonnement d'un éléphant. On ne se souvient des animaux que lorsque les derniers spécimens, qui sont le pendant du bouffon au moyen âge, périssent dans des tourments sans fin, représentant une perte de capitaux pour leur propriétaire qui, à l'époque des constructions en béton, n'a pas su les protéger du feu »[23].

20 Cela signifie que la société, comme norme des comportements, peut désormais travailler en circuit fermé. La domination n'a plus besoin de l'imaginaire ; elle peut s'en tenir au « fait »[24] et, du coup, elle peut s'appliquer directement sur les hommes. Horkheimer et Adorno en trouvent une illustration dans les produits de l'industrie culturelle, notamment le cinéma, qui présente aux individus des modèles de comportements tout faits : « Les vedettes de cinéma sont des experts ; leurs performances sont les procès-verbaux du comportement naturel, un catalogue de réactions possibles, les producteurs et les dialoguistes fournissent les modèles d'un comportement adapté aux circonstances »[25].

21 Nous faisons l'hypothèse que *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* est à la fois la transposition cinématographique et la mise en question de ces quelques propositions conclusives de *La Dialectique de la Raison*. On peut dire qu'il s'agit pour A. Kluge à la fois de reformuler la critique d'Adorno sous une forme cinématographique et, en même temps, de restaurer un jeu métaphorique élémentaire entre l'homme et l'animal. Le projet de Leni Peickert de rénover le cirque constitue comme une « métaphore littérale » de l'interrogation critique des deux philosophes. A. Kluge met en effet en scène la capacité de métaphorisation de l'homme par l'animal, de façon paradoxale, en réalisant un film qui nous confronte à l'impossibilité de réformer le cirque. Pour mieux comprendre ce double mouvement de la pensée d'A. Kluge et l'usage paradoxal qu'il fait en l'occurrence du cinéma, il convient de rappeler la façon dont la conférence d'Adorno, « Éduquer après Auschwitz », reprend les thèses de *La Dialectique de la Raison*.

L'intelligence du retard : comment (ne pas) répondre à Adorno

22 On trouve déjà dans *Dialectique de la Raison* l'idée fondamentale qu'Adorno développe dans « Éduquer après Auschwitz » en 1966-1967 : « L'Europe a deux histoires : l'une bien connue et écrite, l'autre souterraine. La seconde est constituée par le destin des instincts et des passions humaines refoulées, dénaturées par la civilisation »[26]. Pour le dire grossièrement, la première histoire est l'histoire européenne de la civilisation des mœurs, dont Norbert Elias a fait l'analyse du Moyen Âge jusqu'à la période contemporaine[27]. Lorsqu'après avoir vu *Anita G.*, Adorno fait à Kluge la proposition d'un film sur le froid, dans deux lettres de mars et de mai 1967[28], c'est probablement à la seconde histoire qu'il pense, l'histoire souterraine des passions dénaturées par la civilisation, contre laquelle il souhaite faire quelque chose alors qu'il constate qu'elle est en train de se propager dans la société allemande. Il convient de rappeler que la conférence « Éduquer après Auschwitz » prenait acte du procès – le « second procès d'Auschwitz » – qui s'était tenu à Francfort, dans une assez grande indifférence[29], pendant 20 mois de 1963 à 1965. Dans *Anita G.*, A. Kluge lui-même fait allusion au procès. Il donne notamment la parole au Dr Fritz Bauer, lui-même rescapé en 1933 des camps nazis avant de s'exiler, puis célèbre chasseur de nazis (il a largement contribué à l'arrestation d'Eichmann) et principal instigateur du procès de Francfort dont il était le

procureur[30]. Ce procès a vu comparaître d'anciens officiers de rangs modestes (les exécutants) du camp d'Auschwitz-Birkenau. Wilhelm Boger et Oswald Kaduk, dont Adorno parle à plusieurs reprises dans son article, sont deux de ceux-là. Rappelons les derniers mots de la conférence d'Adorno :

> Qu'il y ait des hommes, au bas de l'échelle, pour se faire les valets exécuteurs de ce qui perpétue leur propre asservissement et renoncent à toute dignité, qu'il y ait toujours des Boger et des Kaduk, voilà ce contre quoi l'éducation et l'information peuvent néanmoins encore un peu quelque chose[31].

23 Dans les déclarations de Boger, Adorno relève en particulier son « éloge de l'éducation à la discipline par la dureté »[32]. Fondamentalement, cela signifie pour Adorno que l'éducation a changé de sens : elle n'est plus « réflexion critique sur soi »[33] ; elle désinhibe complètement l'action. L'anthropologue Marcel Mauss décrivait l'éducation des corps comme une « éducation du sang-froid »[34]. Dans la perspective de Mauss, les « techniques du corps » sont un ensemble de manières de contrôler les mouvements d'abord désordonnés du corps en vue d'un certain rendement. Les techniques de sang-froid correspondent en somme à un principe de retardement et d'hésitation qui permet d'agir efficacement. Ce que soutient Adorno, c'est qu'une telle éducation du sang-froid, poussée à l'extrême, change de sens et devient purement et simplement *froideur* : l'éducation par la dureté libère l'action de toute résistance corporelle. L'adaptation du corps à l'action, le contrôle de soi, la maîtrise de ses émotions sont désormais parfaits. Le corps est d'emblée prêt à l'action, il est de suite aux ordres. Le corps n'a plus à être mis en ordre pour l'action, il n'oppose plus aucune résistance aux normes sociales qui s'imposent à lui. De ce fait, peut-on conclure, l'individu est directement et intégralement soumis aux pressions, éventuellement destructrices, de la société[35]. On comprend dès lors les réticences d'Adorno, également formulées dans l'article « Résignation », face à l'activisme de son époque. C'est que cet activisme, qui n'est qu'une pseudo-activité du sujet, signifie au fond sa démission et sa dissolution dans la collectivité :

> Ce que j'estime le plus important pour prévenir un tel retour [d'Auschwitz], c'est de lutter contre la prédominance aveugle de toutes les collectivités, d'accroître l'opposition contre elles, en mettant en évidence le problème de la collectivisation. Cela n'est pas aussi abstrait qu'il peut paraître à de jeunes progressistes, pressés de s'intégrer quelque part[36].

24 On comprend aussi de façon plus précise pourquoi *Anita G.* a pu intéresser Adorno : comment en effet ne pas voir, par exemple, que l'errance d'Anita prend le contrepied du paradigme de l'éducation du corps, à savoir l'éducation à la marche[37], dont Mauss, ancien instructeur militaire, faisait lui-même un de ses exemples privilégiés ? Comment ne pas remarquer aussi l'intérêt qu'Adorno avait dû ressentir pour un personnage profondément inadapté comme Anita ? Comment ne pas repenser à la fin du film, qui s'arrête net au moment où Anita tombe enceinte, c'est-à-dire au moment où quelque chose advient dans son corps ?

25 Il reste maintenant à comprendre la réaction – plutôt : la non-réaction – d'A. Kluge à l'invitation d'Adorno. Il ne peut raisonnablement pas faire un film sur le froid. Sauf à confirmer le diagnostic d'Adorno sur la disparition de la capacité humaine à retarder et à différer ses réactions face au monde et face aux convocations sociales. A. Kluge n'est pas pour autant resté indifférent à la sollicitation empressée de son ami. Avec *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes*, en 1968, on pourrait dire qu'il répond à la proposition d'Adorno en lui faisant un éléphant dans le dos... Plus sérieusement, il

apparaît nettement que l'éléphant que Kluge remet en jeu dans l'aventure un peu dérisoire de Leni Peickert et qui permet de restaurer un peu de contradiction dans l'expérience humaine, a vocation à représenter comme deux formes de bêtise les deux durcissements de l'expérience que nous avons identifiés : *d'une part*, certes, la bêtise du public que l'éducation reçue a rendu incapable d'effroi, d'angoisse, ou même d'émotion. On peut faire foncer l'éléphant vers le public, cela ne produira aucun effet. Mais aussi, *d'autre part*, la bêtise de l'intellectuel lui-même qui, dans les hauteurs de son chapiteau intellectuel, approfondit de plus en plus son art mais en ayant complètement perdu le contact avec la réalité. Le film nous montre clairement que le public est incapable de s'y retrouver, dans la mesure où les tours les plus simples qu'on essaie de lui apprendre pour le ramener vers le cirque lui sont inaccessibles. Rappelant les déboires du trapéziste de Kafka dans *Première souffrance*[38], l'intellectuel qui croit pouvoir « agir socialement » risque bien du coup de n'être rien d'autre qu'un éléphant solitaire hissé sous la coupole du chapiteau.

Bêtise et résignation

26 La bêtise de l'intellectuel, cette seconde bêtise, tient en une perte de contact avec la réalité. Au sommet du chapiteau, l'intellectuel pense mais n'agit pas sur la réalité parce que ses sphères restent inaccessibles à ceux auxquels il pourrait s'adresser. Cette critique de l'intellectuel n'est pas sans rappeler d'abord les reproches contre lesquels Adorno se défend dans « Résignation ». Aux tenants de l'action qui reprochent au philosophe de se tenir éloigné de tout engagement sur le terrain, qui lui reprochent d'être résigné, Adorno répond que l'action, en tant que moment de démission de l'esprit, est une illusion, une « pseudo-activité ». Selon le philosophe, la résignation n'est donc pas le propre du penseur mais bien de ceux qui ont accepté de capituler devant le collectif : « Tout cela est rendu plus facile pour l'individu par sa capitulation devant le collectif auquel il s'identifie. On lui épargne de reconnaître son impuissance ; le petit nombre se change en un grand. C'est cet acte, et non la pensée déroutée, qui est de résignation. Aucun rapport transparent ne règne entre les intérêts du moi et le collectif auquel il se remet »[39].

27 Ce qui est perdu dans ce passage de la réaction individuelle à l'injonction de groupe, c'est une forme de spontanéité qui n'aurait pourtant qu'une portée limitée si elle ne s'intégrait à la dure totalité :

> La confiance en les actions limitées de petits groupes rappelle la spontanéité qui s'étiole sous la dure totalité et sans laquelle elle ne saurait devenir autre. Le monde administré a tendance à étouffer toute spontanéité, pour ne pas dire à la canaliser en pseudo-activité. Cela au moins ne fonctionne pas aussi simplement que l'espéraient les agents du monde administré[40].

28 Adorno reformule ici ce qu'il dit déjà dans « Éduquer après Auschwitz ». L'action comme résultat, non pas d'un engagement consécutif à une réflexion, mais d'une démission de l'esprit et qui répond à l'injonction d'un tiers (que ce soit le groupe, le penseur dont on attend des directives ou le dictateur), est pour le philosophe le résultat de l'étouffement d'une forme de spontanéité (l'angoisse notamment). Adorno rejette donc l'action : il ne remplace pas la « bêtise de l'intellectuel » par une autre bêtise, qu'il appellerait la « résignation » ; il n'est passif et résigné qu'en apparence. Marqué par une forme d'impuissance que lui impose un monde en soif d'action immédiate et d'efficacité de la pensée, Adorno continue de penser, même si c'est « en déroute » – on

pourrait dire qu'il est « perplexe » –, sur place, sans se déplacer vers les champs d'action. C'est en substance le portrait qu'A. Kluge fait du philosophe dans l'interview accordée au *Tagesspiegel* en 2003 à l'occasion du centenaire du philosophe, le portrait d'un Adorno affecté par la violence que lui oppose le mouvement étudiant de la fin des années soixante « qui n'est pas son combat », mais le portrait aussi d'un Adorno non résigné : « *Tagesspiel* : Parmi les légendes qui entourent le décès précoce d'Adorno, il y a celle qui dit que les actions d'étudiants radicaux qui s'étaient détournés de lui, l'ont profondément blessé moralement. Des étudiants se déshabillèrent devant lui pendant une de ses conférences, pour l'humilier en tant que vieil homme ou pour le déranger. *Kluge* : Cela l'a effectivement effrayé. Peu de temps avant, il s'était retrouvé dans du gaz lacrymogène que des étudiants vaporisaient pendant une sorte de happening. C'était très rude, il se sentait maltraité. Le gaz lacrymogène ne convient pas à tout œil. Mais il n'est pas mort à cause de son chagrin pour les étudiants radicaux, je peux vous l'assurer. Il y a aussi réagi de façon robuste, c'est-à-dire par suppression de la sensibilité. En même temps, les étudiants protestataires lui semblaient plus proches que l'ensemble de la République Fédérale officielle »[41].

29 Dans un autre passage du même entretien, A. Kluge dit encore que « dans sa vie, Adorno n'a jamais fonctionné ». Certes, admet-il, Adorno a pu « faire semblant » lorsqu'Horkheimer l'exigeait de lui. Mais en réalité, « il a produit son œuvre en engageant toutes les forces avec lesquelles joue un être humain, et pas du tout avec la capacité de s'asservir et de se discipliner », avant de dire encore : « Je ne connais pas d'autre être humain dans les yeux duquel on pourrait voir autant de confiance originelle que dans les yeux d'Adorno ».

30 A. Kluge dresse ici le portrait d'un Adorno pachyderme, capable de faire semblant d'avoir été discipliné (dompté), mais aussi d'un sujet pétri d'une confiance originelle « éléphantesque » parce que détachée de toute concrétisation, de toute efficacité immédiate. Pour Kluge, Adorno est robuste *et* reste maltraité par la violence du monde, mais il n'y répond pas par l'action. Il continue à penser sans action directe, mais sans pour autant que cette activité ne soit détachée de tout espoir, un espoir perceptible dans un œil, comme il le suggère à la fin de « Résignation » dont nous avions déjà cité un fragment plus haut :

> Un concept aussi emphatique de la pensée n'est couvert certes ni par l'ordre existant, ni par les buts à atteindre, ni par des bataillons quels qu'ils soient. Ce qui fut pensé une fois peut être réprimé, oublié, disparaître. Mais on ne peut nier qu'il en survit quelque chose. Car la pensée a le moment de la généralité. Ce qui a été pensé de manière prégnante doit être pensé ailleurs, par d'autres : cette confiance accompagne même la pensée la plus solitaire et la plus impuissante. Celui qui pense n'est jamais en rage dans la critique. La pensée a sublimé la rage. Comme celui qui pense ne doit pas se l'infliger, il ne veut pas non plus l'infliger aux autres. Le bonheur qui point dans l'œil du penseur est le bonheur de l'humanité[42].

31 Ce n'est donc pas tant en termes de passivité qu'il faut comprendre l'inaction de l'éléphant ou le refus de toute application directe de la pensée d'Adorno, mais plutôt comme un moment de fragilisation extrême, l'envers d'un durcissement, une version ultime de la mobilisation des sentiments, en somme : une version radicale de la protestation.

Théorie critique, cinéma et éléphant

32 En 1983, A. Kluge fait le récit d'un Adorno intéressé par le cinéma de l'Institut d'Ulm, et qui se trouve donc entraîné sur la pente d'une intervention directe sur le réel : « Un matin, il téléphona, très agité : avec tous les collaborateurs de l'institut, nous devions immédiatement tourner un film contre Strauss, avec Alfred Edel dans le rôle principal. Car Strauss allait accéder au pouvoir cet automne ; c'est ce qu'Adorno nous disait en 1968. Cela témoignait en réalité d'un rapport pas très réel à ce que nous faisions vraiment au sein de l'institut et à ce qui aurait été possible en 1968. Et nous n'aurions certainement pas confié le rôle de Strauss à Alfred Edel »[43].

33 Kluge n'a pas répondu favorablement à cette invitation ou injonction, la présentant presque comme un moment d'égarement dans lequel Adorno se serait laissé aller à remettre son refus d'une efficacité directe de la pensée entre les mains du cinéma et de son ami. Il a préféré retarder la réponse[44]. Pour autant, comme il le montre déjà lors du débat télévisé de 1970, il n'a pas renoncé à l'idée d'une survie de la théorie critique dans son art. L'éléphant nous permet de comprendre une des formes possibles de cette survie. Nous l'avons dit en introduction, l'éléphant est l'outil d'une réforme qui se solde par une succession d'échecs. Toute tentative de réaliser un cirque réformé et d'y impliquer l'éléphant débouche sur la désillusion de Leni Peickert. Impossible pour la jeune femme de garder un éléphant (saisi par les créanciers), de le cacher (lui faire passer la frontière), de le faire passer pour mort (le cimetière des éléphants), mais aussi de le hisser au sommet du chapiteau. Que faire alors d'un éléphant dans un cirque réformé ? Ne préfigure-t-il pas systématiquement un échec général à venir ? Y a-t-il un moyen de le garder autrement qu'en essayant de l'engager immédiatement comme un outil ?

34 Sans revenir ici aux analogies qui unissent le projet d'un cirque réformé et celui du Nouveau Cinéma Allemand, et au risque d'aplatir notre propos en assumant la métaphore jusqu'au rapport le plus simple qu'elle permet d'instaurer entre deux éléments, nous dirons en guise d'ouverture que le cinéma politique de Kluge renonce à une application directe de la théorie critique comme l'éléphant a d'abord imposé l'abandon de toute réforme à Leni Peickert. *Les Artistes sous le chapiteau* présente l'éléphant non seulement comme un outil (un *outil-échec*), mais aussi comme une figure qui n'agit pas directement sur le monde[45]. En ce sens, le cinéma de Kluge tire les conséquences de cet échec : il n'utilise pas la théorie critique mais fait « avec elle ». Certes, dans ses films, A. Kluge se souvient constamment d'Adorno, mais il ne lui offre jamais une tribune directe – c'est ainsi que l'on peut comprendre le remontage des bribes de *Dialectique de la Raison* dans *L'indomptable Leni Peickert*, ou encore le détournement presque dédramatisant de la question de l'éducation après Auschwitz dans les propos du directeur de cirque Blumenfeldt dans *Les Artistes sous le chapiteau*, qui ne cesse de répéter : « Qu'on me montre celui qui voudrait nous empêcher après Auschwitz de faire ou de dire ce que nous estimons juste ! »[46]. En somme, A. Kluge n'engage jamais Adorno comme un outil qui n'émouvra plus personne (c'est la bêtise du spectateur qui le pousse à ne plus sentir le monde et donc à vouloir, corollairement, agir directement sur ce même monde), pas plus qu'il n'essaie de le rendre immédiatement efficace. Il réalise ainsi une première fois l'espoir d'Adorno : une chose qui a été pensée un jour, même dans des conditions qui imposent l'impuissance, sera repensée à nouveau.

35 Ce cinéma, non pas *de* la théorie critique mais *avec* la théorie critique, fait le pari d'un spectateur qui n'est pas bête. Peut-être crée-t-il même un spectateur non bête. Pourtant éduqué au sang-froid, le public ne peut plus s'en servir en voyant les films de Kluge. Car son cinéma ne tente pas de réaliser une émotion/sensualité perdue et imposée au spectateur passif. Par contre, en arrachant Adorno à ce que ce même public risquait jusque-là de considérer comme le sommet du chapiteau, il en rappelle et réalise en un même mouvement l'incroyable capacité originelle de survie.

NOTES

1. A. Kluge, « Die Hinrichtung eines Elefanten », in *Chronik der Gefühle*, T.2 : *Lebensläufe*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 946-947 ; A. Kluge, « Die Hinrichtung eines Elefanten », in *Geschichten vom Kino*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2007, p. 53-55 ; A. Kluge, « L'exécution d'un éléphant », in *Chronique des sentiments*, traduit de l'allemand par P. Deshusses, Paris, Gallimard, 2003, p. 189-192.

2. A. Kluge, « L'exécution d'un éléphant », *op. cit., p.* 192.

3. De nombreux récits de Kluge, notamment dans sa *Chronique des sentiments* et dans le recueil de textes *Stroh im Eis*, parus avec son film *Landschaften mit Eis und Schnee* sous le titre *Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd*, racontent des fragments de vie de personnages qui, confrontés à un monde devenu impossible à vivre, parviennent malgré tout à mobiliser une ultime réserve de confiance originelle. A. Kluge, *Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd*, Berlin, Filmedition Suhrkamp, 2010.

4. A. Kluge, avant-propos de *Früchte des Vertrauens*, Berlin, Filmedition Suhrkamp, 2009, p. 4.

5. M. Dost, F. Hopf, A. Kluge, « Lebendige Phantasiearbeit und tote Organisation », in « Politik, Philosophie, Film ("In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod". Ulmer Dramaturgien) », in K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort : Bestandsaufnahme*, Munich, Vienne, Carl Hanser Verlag, 1980, p. 49.

6. A. Kluge, « Eröffnungsbilanz des 21. Jahrhunderts » (entretien avec Jörg Becker), *Neue Zürcher Zeitung*, 16-17/12/2000, traduit dans T. V. Powald, « La *Chronique des sentiments* de Alexander Kluge : l'héritage des *Essais* de Michel de Montaigne après Auschwitz et Stalingrad », *TRANS-* [En ligne], n° 4, 2007, url : http://trans.revues.org/197.

7. Cité par T. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007, p. 229.

8. A. Kluge, « Eingemachte Elefantenwünsche », in *Chronik der Gefühle*, *op. cit., p.* 162 [Nous traduisons].

9. A. Kluge, « L'exécution d'un éléphant », *op. cit.*, p. 190.

10. En réalité, les éléphants klugiens partagent plusieurs traits, apparemment contradictoires, de l'éléphant que Brecht présente comme « L'animal préféré de monsieur K. » : bon ami et bon ennemi, grand et lourd mais aussi très rapide, Brecht note ainsi, par exemple, que l'éléphant a de grandes oreilles « mobiles » pour tout entendre mais qu'en même temps « il n'entend que ce qui lui convient ». Il remarque aussi qu'il a la peau dure et le cœur tendre ; du coup, il peut soit « devenir triste » soit « se mettre en colère ». Enfin, ironiquement, Brecht note que l'éléphant « fait quelque chose pour l'art » puisqu'« il fournit l'ivoire ». Voir B. Brecht, *Histoires de monsieur Keuner* (1967), Paris, L'Arche, 1980, p. 36-37. A. Kluge connaissait et appréciait certainement les *Geschichten vom Herrn Keuner*. Il utilise une autre de ces histoires, « Wenn Herr K. einen Menschen

liebte », dans une des séquences d'*Anita G.*, où un des amants d'Anita, le conseiller ministériel Pichota, essaie en vain de parfaire son éducation à défaut de pouvoir faire autre chose pour elle.

11. Le texte original allemand dit : « Seine Untaten hatte es *wohl* vergessen oder gar nicht als "Schuld" wahrgenommen ». A. Kluge, « Die Hinrichtung eines Elephanten », *op. cit., p.* 946 [Nous soulignons].

12. « Je ne connais pas d'autre être humain dans les yeux duquel on pourrait voir autant de confiance originelle que dans les yeux d'Adorno. La croyance qu'on était bien intentionné à son égard, au moins durant les trois premiers jours de sa vie, lui colle à la peau jusqu'à la fin de ses jours. » A. Kluge, dans un entretien avec Peter Laudenbach, « Kluge über Adorno », *Berliner Tagesspiegel*, 11 septembre 2003. L'entretien est consultable en ligne sur le site d'A. Kluge : http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/kluge-ueber-adorno.html.

13. T. W. Adorno, « Resignation », in *Kulturkritik und Gesellschaft II* (*Gesammelte Schriften*, 10), Francfort, Suhrkamp, 2003, p. 794-800. Nous citons ici la traduction de Nicole Gabriel, Antonia Birnbaum et Michel Métayer, parue dans *Tumultes*, n^{os} 17-18, 2001/2-2002-1, p. 173-178, ici p. 178. url : http://www.cairn.info/revue-tumultes-2001-2-page-173.htm.

14. L'enregistrement de cette émission a été édité en DVD sous le titre *Reformzirkus*. Le texte du débat est reproduit intégralement sur le site : http://fr.scribd.com/doc/99448152/Reformzirkus-1970.

15. Dans un entretien publié en 1980 sous le titre « Öffentlichkeit », Kluge décline encore ce refus du paradigme émancipateur et éducatif en soulignant qu'un réalisateur ne peut pas devenir l'ouvrier ou le militant en lutte qu'il est en train de filmer et dont il essaye de relayer la parole. A. Kluge, « Öffentlichkeit », in K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort : Bestandsaufnahme*, *op. cit., p.* 57-61, plus particulièrement p. 57-58.

16. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), traduit de l'allemand par É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 74.

17. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *La Dialectique de la Raison* (1944), traduit de l'allemand par É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 2011, p. 280-281.

18. *Ibid.*, p. 281.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 268.

21. *Ibid.*, p. 272.

22. *Ibid.*, p. 274.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 250.

27. N. Elias, *La Civilisation des mœurs* (1939), traduit de l'allemand par P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

28. Des extraits de ces courriers sont parus en guise d'avant-propos à A. Kluge, *Stroh im Eis*, *op. cit.* , p. 4-5. On comprend que *Landschaften mit Eis und Schnee* est la réponse, avec quarante ans de retard, à la sollicitation d'Adorno.

29. Dans son introduction aux actes du procès, Hannah Arendt insiste beaucoup sur cette indifférence du public et sur les effets négatifs de déformation et de dissimulation de la vérité qu'elle a pu produire dans les témoignages des accusés et des témoins allemands du procès (les témoins étrangers venant plutôt répondre avec gravité aux questions qui leur étaient adressées). H. Arendt, « Auschwitz on Trial », in B. Naumann, *Auschwitz : A Report on the Proceedings against Robert Karl Ludwig Mulka and Others before the Court at Frankfurt*, Londres, Pall Mall, 1966. Si le procès de Francfort n'a pas bénéficié d'une grande audience médiatique, le présent article rappelle une partie des débats intellectuels qu'il a pu susciter. Outre l'échange entre Adorno et Kluge que nous reconstituons ici, on notera ainsi que c'est ce procès qui a amené Jean Améry

(Hans Mayer) à rompre le silence, à partir de 1964, sur son expérience du III[e] Reich et de son enfermement dans le camp d'Auschwitz. Cf. J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuch eines Überwältigten*, Munich, Szezesny, 1966 ; *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par F. Wuilmart, En Arles, Actes Sud, 1995.

30. A. Kluge ne fait pourtant pas d'allusion directe à Auschwitz et au procès de Francfort. Il fait simplement gloser le juge Bauer sur le dispositif asymétrique du tribunal (les juges assis, les accusés debout), qu'il met en cause, et s'interroger sur la façon de le transformer en une justice démocratique capable de faire émerger la vérité.

31. T. W. Adorno, « Éduquer après Auschwitz » (1966, 1967), in *Modèles critiques*, traduit de l'allemand par M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 2003, p. 251.

32. *Ibid.*, p. 243.

33. *Ibid.*, p. 237.

34. M. Mauss, « Les techniques du corps » (1934, 1936), dans *Sociologie et Anthropologie* (1950), Paris, PUF, 2010, p. 385.

35. Il est probable qu'Adorno connaissait bien l'œuvre de Mauss. Il a pu découvrir son travail pendant son séjour à Paris au milieu des années 1930. *La Dialectique de la Raison* cite l'*Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Par la suite, plusieurs des vignettes de *Minima moralia*, sur le thème de la froideur des rapports humains contemporains, évoquent d'évidence le célèbre « Essai sur le don » de Mauss. Si l'on prend au sérieux notre hypothèse de lecture concernant l'article de Mauss sur « Les techniques du corps », il faut alors soutenir que le tour de force d'Adorno est de montrer, sur l'exemple le plus concret, que les techniques du corps ne renvoient pas seulement à la nécessité de mettre à distance les premières réactions, « instinctives », du corps, mais qu'il faut aussi pouvoir comprendre le corps comme le premier obstacle, le premier principe de retardement, donc aussi de réflexivité, des actions et des comportements des êtres humains.

36. T. W. Adorno, « Éduquer après Auschwitz », *op. cit., p.* 242. On comprend ainsi les réticences répétées d'Adorno à l'égard de l'engagement et des philosophies qui le promeuvent. L'engagement – et l'appel à l'engagement –, risque en effet d'encourager à ne se préoccuper de l'action que pour l'action, à ne se préoccuper que de l'efficacité pour elle-même – une situation où l'homme se sent « possédé (...) par la volonté de faire des choses, indifférent au contenu d'une telle action » (p. 244). Il faut toutefois remarquer que la référence à Sartre, dans cet article comme dans l'article de 1962 « Engagement », n'est pas entièrement critique : certes Sartre ne fait que parler de l'horreur du monde plutôt que de l'affronter, il n'en reste pas moins que cela suffit pour beaucoup de critiques à en faire un coupable à la place de ceux qui sont responsables de ces horreurs (p. 240). Dans « Engagement », Adorno identifie, de façon très juste, sur le plan conceptuel cette fois, que la thématique sartrienne de l'engagement dans le monde ne vaut pas aveuglement à l'égard de celui-ci, mais suppose toujours en même temps un désengagement du monde, une prise de distance *chaque fois singulière* à son encontre, peut-être même une « agression ». T. W. Adorno, « Engagement » (1962), in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 2009, p. 298-299.

37. La marche est en effet à la fois un des premiers apprentissages de l'enfant, qui manifeste la mise en place de la coordination motrice, et l'apprentissage de base du soldat, qui doit pouvoir se fondre dans le collectif subjectivement (obéissance) et objectivement (organisation militaire) afin d'attaquer ou de riposter à l'ennemi.

38. Kafka, « Premier chagrin [Première souffrance] », traduit de l'allemand par A. Vialatte, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 637-640. Le récit de Kafka est, à cet égard, comme une mise en abyme du dialogue retardé entre Adorno et Kluge que nous essayons de restaurer ici. Au début du récit, le trapéziste de Kafka se caractérise par une maîtrise complète de son art et de lui-même : il est « poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique » (p. 637). Passer de ville en ville

devient à cet égard insupportable pour lui : « On allait toujours trop lentement pour l'impatience de l'artiste » (p. 638). Un jour, pourtant, le trapéziste se rend compte que le sang-froid qui suscite l'admiration des spectateurs se paie de la solitude d'une vie qui se passe tout entière au sommet d'un chapiteau : « Cette barre unique dans les mains… est-ce bien une vie ? » (p. 639) Après cela, le trapéziste ne pourra plus jamais travailler sans qu'un autre trapèze soit placé à côté du sien. Il devra désormais vivre en prenant en considération cette idée très humaine qui l'expose à la tristesse, à la violence et à la mort. C'est cela que désigne le titre de la nouvelle : « L'imprésario crut voir les premières rides commencer à se graver dans le front du trapéziste qui était lisse comme celui d'un enfant. » (p. 640) Une ride était apparue sous la peau dure du trapéziste.

39. T. W. Adorno, « Résignation », *op. cit., p.* 177.

40. *Ibid.*, p. 176.

41. Entretien avec P. Laudenbach, « Kluge über Adorno », *op. cit.*

42. T. W. Adorno, « Résignation », *op. cit., p.* 177-178.

43. A. Kluge, « Politik, Philosophie, Film », in K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort : Bestandsaufnahme*, *op. cit., p.* 47-48.

44. On le sait, Kluge attendra 1980 pour réaliser un film, collectif cependant, sur Franz-Joseph Strauss : *Le candidat* (*Der Kandidat*, S. Aust, A. Kluge, A. von Eschwege, V. Schlöndorff, 1980).

45. Peut-être Kluge se souvient-il, sous cette figure de l'éléphant comme outil-échec, d'un court texte de Benjamin, « Warum der Elefant "Elefant" heiβt ». Dans ce texte, Benjamin raconte la rencontre de l'homme et de l'éléphant, plutôt de l'homme qui s'appelle alors Éléphant et d'un animal à la face plate qui ne porte pas de nom et qui est recueilli par l'homme parce qu'il lui ressemble. Un jour, l'homme lui lance un morceau de bois. L'animal essaie de l'attraper avec son nez. Mais comme celui-ci est court, les échecs se succèdent. Ce n'est qu'au prix de bien des efforts, conclut Benjamin, que ce nez finit par s'allonger et s'allonger toujours plus jusqu'à devenir l'habile « main nasale » de celui qu'on peut aujourd'hui, à bon droit, appeler un éléphant. W. Benjamin, « Pourquoi l'éléphant s'appelle "éléphant" » (1933), in *Walter Benjamin*, Paris, L'Herne, 2013, p. 221.

46. Ce détournement est double puisque les images qui illustrent la réunion des directeurs de cirque ont en réalité été tournées par Kluge lors d'une réunion du Groupe 47.

RÉSUMÉS

Partant de la présence de l'éléphant dans quelques films et textes d'Alexander Kluge, ce texte se propose d'étudier la conception de la protestation (politique) du réalisateur et écrivain allemand, en prenant appui sur sa théorie des émotions, en particulier sur ce qu'il nomme souvent, à la suite de Freud, la « confiance originelle » (*Urvertrauen*) de l'homme. L'évocation de la figure de l'éléphant dans son rapport à l'action et à la résistance, permet, plus en avant, une articulation entre sentiments et engagement politique, que le dernier Adorno (*Éduquer après Auschwitz* ; *Résignation*), ami et ancien maître de Kluge, nous invite à repenser. L'enjeu premier de cette réflexion est l'identification, dans l'héritage de la théorie critique, des conditions de sa propre réactivation et, plus largement, des conditions de son engagement dans des luttes et des actes de création (cinématographique) postérieurs à ses premiers contextes d'émergence.

INDEX

Thèmes : philosophie politique, esthétique, théorie critique, philosophie allemande
Mots-clés : théorie critique, Adorno Theodor W., Kluge Alexander, héritage, Nouveau Cinéma allemand, Anita G., Les Artistes sous le chapiteau : perplexes, Dialectique de la Raison, Éduquer après Auschwitz, Résignation, procès de Francfort 1963-1965
Index chronologique : années soixante, années soixante-dix
Index géographique : Allemagne

AUTEURS

GRÉGORY CORMANN

G. Cormann est docteur en philosophie et enseigne la philosophie sociale à l'Université de Liège où il codirige l'Unité de recherche en philosophie politique. Il est l'auteur de nombreux articles sur les rapports entre la phénoménologie et les sciences sociales. Son ouvrage à paraître, *Sartre, les passions de la liberté. Phénoménologie, politique, savoirs critiques* (Peter Lang, 2014), élabore les fondements d'une anthropologie politique des émotions.
E-mail : gregory.cormann@ulg.ac.be
Bibliographie complète : http://orbi.ulg.ac.be/ph-search?uid=U187028

JÉRÉMY HAMERS

J. Hamers est docteur en Arts et sciences de la communication et enseigne l'éducation aux médias ainsi que le cinéma eurégional à l'Université de Liège. La plupart de ses articles concernent le Nouveau Cinéma allemand et la représentation médiatique du terrorisme d'extrême-gauche. Avec Geoffrey Geuens, il a codirigé un dossier sur la radicalité ouvrière, à paraître dans *Quaderni* (MSH, 2014).
E-mail: jhamers@ulg.ac.be
Bibliographie complète: http://orbi.ulg.ac.be/ph-search?uid=U196248