

Andrea Cavazzini

Machines à remonter le temps. Sur Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Andrea Cavazzini, « Machines à remonter le temps. Sur Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité* », *Cahiers du GRM* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 07 juin 2015, consulté le 13 août 2015. URL : <http://gm.revues.org/672>

Éditeur : Marco Rampazzo Bazzan

<http://gm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://gm.revues.org/672>

Document généré automatiquement le 13 août 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© GRM - Association

Andrea Cavazzini

Machines à remonter le temps. Sur Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité*

- 1 Après l'effondrement du communisme, les derniers représentants de la théorie critique, tels Franco Fortini et Fredric Jameson, ont constaté l'avènement d'une situation historique dans laquelle le triomphe du capital semble avoir imposé l'identité sans fissures d'un présent éternel :

Il faut définir le postmoderne comme une situation où la survivance, le résidu, le rescapé ou l'archaïque a finalement été balayé sans laisser de trace. Le passé lui-même a donc disparu dans le postmoderne (...). L'embarras des non-simultanités et des non-synchronicités ne nous encombre plus¹.

- 2 L'obsolescence accélérée des modes de vie et des formes culturelles devient de la simple routine au sein de la « cage d'acier » des rapports capitalistes. L'innovation incessante éclipse toute nouveauté réelle :

La subsumption de l'expérience sensible à une expérience mécaniquement pré-établie progresse constamment (...). Les procès que la technologie induit sont devenus de plus en plus « naturels » et ne sont plus vécus comme antagoniques vis-à-vis des âges précédents. La stupeur face au « progrès » régresse².

- 3 Si dans la constellation post-communiste le monde du capital coïncide avec l'expérience d'une histoire à la fois éclatée et pétrifiée, toute reprise contemporaine de la critique marxienne du capital devra se décliner comme une critique du temps historique. La confrontation avec Marx qu'a menée Alexander Kluge – par l'intermédiaire d'Eisenstein et de son projet de filmer *Le Capital* – représente une telle critique. L'analyse dialectique du capital et l'image de cinéma sont interrogées à partir de ce qu'elles ont en commun : le pouvoir de « remonter le temps », et partant de résister au retour éternel du présent absolu postmoderne. Ainsi, ces deux vestiges de l'époque moderne deviennent eux-mêmes des anachronismes : des *ruines* d'une autre époque qui aimantent l'esprit et l'orientent vers un rapport différent au temps.

- 4 Pour Kluge, Marx est à la fois l'analyste indépassable de la temporalité capitaliste *et* le symptôme, resurgissant sans cesse dans la pensée et la culture, des pathologies de l'expérience imposées par cette temporalité. La production capitaliste peut certes modifier indéfiniment ses formes particulières d'existence, si bien que certains phénomènes décrits par Marx au XIXe siècle étaient déjà en voie de disparition au début du XXe. Mais la logique structurelle qui gouverne ces formes n'a de cesse de faire retour au cœur du monde moderne qui aurait dû rendre obsolète leur violence extrême : « En 1943 (...) le commerce des esclaves et le travail des enfants sont abolis, moyennant quoi nous avons la déportation et Auschwitz. Les instruments analytiques de Marx ne sont pas dépassés »³. L'analyse marxienne rend intelligible cette dialectique entre identité et transformation dans le devenir du capital. Mais le nom « Marx » désigne aussi un point d'inactualité absolue : un élément que notre présent semble avoir définitivement exclu après l'éclipse du communisme. Pour Kluge, « Marx » représente une distance anachronique qui introduit une faille dans l'actualité : « Tout présent (...) appelle une théorie. À cet effet, plus un point de repère est extérieur aux événements actuels mieux il est approprié »⁴. La distance creusée à l'égard de la massivité du présent prolonge le geste inaugural des Lumières : l'ouverture d'un site d'où pouvoir *penser*. La liberté de penser reste en deçà de la possibilité effective de transformer le monde : la formulation kantienne du programme des Lumières revendiquait la pensée libre tout en prônant l'obéissance aux autorités. Pourtant, sans l'écart que la pensée introduit par rapport à ce qui est donné ici-et-maintenant, aucune transformation réelle ne serait pensable :

Aucune des réalités [dans lesquelles nous vivons aujourd'hui] ne se laisse de plein gré transformer par des *vrais* hommes sur cette planète. Apparaît une inflation de réalités, chacun pour son propre compte, arrogante et autocrate. Dans cette situation il n'est pas indifférent du tout de savoir si l'on peut raisonner. Certes pour l'immédiat, les Lumières demeurent dans les limbes, néanmoins on ne peut ni les exclure ni les enclaver. Il existe pour ainsi dire des JARDINS DE LA LIBERTÉ. Les massifs de pensée que Marx y a aménagés sont de beaux exemples de l'évolution⁵.

- 5 L'enjeu est donc celui de saper la solidité muette des réalités qui gouvernent les hommes. Une solidité qui relève, comme le rappelle Jameson, de la perte de pouvoir des hommes sur leur propre activité⁶. L'importance de Marx pour ce projet de déflation du réel consiste d'abord en ce qu'il appartient à une époque où la réalité elle-même était moins « arrogante et autocrate » : [À l'époque de Marx], les possibilités objectives de modifier des conditions sociales encore inabouties semblaient plus larges : un fossé sépare notre présent de l'Antiquité idéologique⁷. La « fluidification » d'une réalité sociale réifiée est la visée essentielle de Marx, qui lui vient de la philosophie classique allemande : « Comment chanter à des rapports sociaux fossilisés l'air qui leur serait propre ? Et comment les contraindre à danser ? »⁸. En bon héritier de Hegel et de Fichte, Marx n'a de cesse de cerner les transformations du subjectif en objectif et vice versa : il « fait état d'interventions mystérieuses entre LES CHOSES ET LES ÊTRES »⁹. Si bien que la réalité « autocrate » finit par révéler son enracinement dans l'expropriation des forces subjectives. Dans son entretien avec Kluge, Peter Sloterdijk rappelle que pour Marx « les choses sont toutes des êtres envoûtés » :

Marx est le premier à avoir compris qu'une marchandise n'est jamais seulement ce qu'elle paraît être, si bien qu'elle a toujours le caractère d'une amulette... A.K. ...Un homme, une femme, y est caché : plusieurs, pourquoi pas ! (...) Et l'inertie de cette économie ne tient qu'à cela, à ces tours de sorcellerie¹⁰.

Le désenvoûtement de ces qualités humaines cristallisées dans des réalités devenues autonomes implique de reconnaître que le capital articule « deux lois motrices, deux histoires – la subjective et l'objective »¹¹, dont la distinction au sein du processus capitaliste est abordée par Kluge dans son entretien avec Dietmar Dath :

Le sujet, au sens grammatical dans « Le Capital » de Marx (...) ce qui est en mesure de dire « je » c'est, en quelque sorte, le capital (...). D.D. Absolument. La force auto-motrice ou l'auto-valorisation de la valeur. A.K. (...). Et en même temps cela n'a rien de subjectif (...), le sujet ce ne peut être que la force de travail, la transformation du matériau¹².

- 6 Selon Kluge, l'histoire de la force travail, de l'échange matériel avec la nature, est l'envers du processus capitaliste, sa face cachée. Mais cette histoire est aussi l'envers du *Capital* de Marx, une histoire qu'il ne permet de lire qu'à rebrousse-poil. Ainsi, il faut apprendre à reconnaître ses traces à travers ce que l'ouvrage de Marx expose au premier degré, à savoir le mouvement de l'auto-valorisation de la valeur :

Nous y voilà, à ce qui se lit entre les lignes, le livre caché de Marx, une économie politique de la force de travail... de sociétés parfois actives pendant plusieurs milliers d'années, comme entre le Tigre et l'Euphrate, parfois pendant quatre cent ans comme en Europe (...). Ces sociétés sont des usines dans lesquelles se construit quelque chose¹³.

Le processus d'accumulation de la valeur recèle les gestes et les œuvres innombrables par lesquels l'espèce humaine a construit un monde habitable : tout comme les marchandises cachent les êtres dont elles ont absorbé les qualités et les forces, l'auto-mouvement du processus économique cache les actes et les affects des multitudes immémoriales qui composent le tissu de la civilisation.

- 7 Mais il faut se garder de toute vision trop enthousiaste de ce « fond » matériel caché. Car Marx n'a eu de cesse de montrer que, si le capital ne peut exister sans les forces qu'il envoûte, cet envoûtement est, quant à lui, la condition du développement de ces forces : « Le capital (et non la force de travail seule) possède la dynamique qui, partout sur la terre, établit la grande industrie »¹⁴. C'est ce que rappelle l'apologie (quelque peu ambiguë) de l'argent à laquelle se livre Peter Sloterdijk :

L'argent, au fond, est (...) un prestidigitateur qui convoque, à sa façon, la matière dans un salon d'essayage et lui impose des métamorphoses, des costumes que d'elle-même elle n'aurait jamais endossés (...). Il y aurait, dans le monde, des forces qui génèrent des métamorphoses, c'est-à-dire qui invitent la matière (...) dans le plus vaste des salons d'essayage qui ait jamais existé, l'industrie capitaliste, elle y contracte des formes qu'elle n'aurait jusque-là jamais osé rêver¹⁵.

- 8 Le pouvoir de la force de travail de transformer indéfiniment la matière ne s'actualiserait pas sans son incorporation à la valorisation capitaliste. L'œuvre de Marx est aussi le symptôme de l'intense jubilation que comporte cette puissance de métamorphose dont le capital détient la clé. Comme le disait Jacques Lacan, la *Mehrwert* c'est la *Marxlust* : la conceptualisation du capital est indissociable de la jouissance qu'engendre la transformation intensive des choses et des êtres¹⁶. La fascination que le capital exerce jusque sur ses critiques s'explique par cette capacité à produire des transformations incessantes : « La propriété privée, cet enclos, serait le moteur de l'échange généralisé – le despote absolu de la dynamique société capitaliste. LA VALEUR D'ÉCHANGE MET LES CHOSES EN MOUVEMENT »¹⁷. Peter Sloterdijk rappelle que Homère utilise à propos d'Odysseus l'épithète de « Polymecanos », le stratège : « L'homme qui toujours manœuvre pour obtenir des matériaux ce que, d'eux-mêmes, ils ne donneraient pas. Je crois que c'est aussi ce que fait l'argent »¹⁸. La force du capital consiste à libérer et à développer les qualités qui font de l'homme un être qui invente, expérimente et construit. Mais son pouvoir de capter des affects et de susciter de l'enthousiasme relève surtout de sa capacité à mobiliser pour son œuvre de transformation les puissances collectives de l'espèce humaine. C'est le concept de *coopération*, qui s'articule de manière paradoxale avec l'auto-valorisation de la valeur :

Marx décrit le travailleur collectif comme une coalition souterraine de toutes les capacités de travail regroupées du point de vue non émancipateur du procès industriel ; des capacités de travail qui produisent la richesse de la société sans pouvoir se l'approprier, ni fixer d'objectifs à la production¹⁹.

C'est la contradiction immanente tant au capital qu'au travail : l'usage effectif des forces collectives dépend de leur appropriation par le capital ; mais cette appropriation empêche précisément la jouissance collective de cet usage. Les puissances génériques de l'humanité sont suscitées et développées, mais sous une forme clivée : elles sont divisées d'avec elles-mêmes, et c'est pourquoi leur usage a des effets destructeurs. La perte de toute maîtrise sur leurs propres puissances entraîne chez les travailleurs une déperdition du sens, et transforme en entité spectrale le monde que leurs forces ont construit sous la direction du capital.

- 9 La division de ces forces d'avec elles-mêmes implique le surgissement d'un *sujet clivé* comme support du processus capitaliste. C'est à travers ce clivage que les êtres assujettis au capital *jouissent* de leur assujettissement. Une certaine jouissance appareillée par le capital est ce qu'ils obtiennent en échange de leur aliénation. Jacques Lacan a essayé de conceptualiser cette jouissance à travers la notion de *plus-de-jouir*²⁰. Le plus-de-jouir est la traduction en termes d'économie pulsionnelle de la plus-value découverte par Marx : dans l'un comme dans l'autre cas, la perte que produit une expropriation des puissances collectives déclenche un processus infini. C'est cette infinité qui suggère que la perte originale devient la condition d'un déploiement *positif* d'affects : si cette expropriation est capable de mobiliser un flux intarissable de qualités humaines aliénées, c'est grâce à une jouissance inséparable de l'expropriation elle-même. Cette jouissance peut être dite aliénée en ce que ses formes particulières – le vertige du devenir incessant et la fascination devant des objets ensorcelés – sont homogènes aux modes d'expérience qui correspondent à l'emprise du capital. Ces formes prolongent dans la vie émotionnelle les expériences sociales de la production marchande et du fétichisme des marchandises : en jouissant en elles et à travers elles, le sujet jouit de sa propre perte de maîtrise sur son existence.
- 10 C'est cette jouissance de la perte que Sloterdijk retrouve dans le texte de Marx : « Marx, quand il écrit *Le Capital*, portraiture l'aventurier universel (...) – le voyage de l'argent autour du monde se superposant à celui de l'âme (...). Nous entrerions dans un monde qui (...) ne serait plus que métamorphoses »²¹. Lorsque Kluge rappelle qu'Odysseus risque de ne plus retrouver son identité²², il suggère que l'intensité affective des transformations illimitées entraîne la

dissolution du sujet : le support de cette jouissance devient littéralement « Personne ». Or ce qu'il s'agit de penser est une position subjective qui pourrait se déprendre des formes subjectives qui expriment et reproduisent la soumission au capital : une telle déprise est la condition première de toute soustraction à cette « réalité autocratique » qu'est le capital. Étant donné le pouvoir du capital de mobiliser – sous une forme aliénée – les affects liés à la multiplication et à l'intensification des activités humaines, toute tentative de lui opposer la conservation pure et simple d'une réalité intacte, traditionnelle ou naturelle, est destinée à rester une rêverie régressive. La limite essentielle du capital ne peut consister que dans un écart immanent aux pouvoirs et aux jouissances qu'il suscite : c'est parce qu'il ne peut éviter d'appauvrir le sens ultime de cet usage intensif des existences, que le capital peut engendrer son opposition interne. L'inadéquation du capital à ce qu'il rend (abstraitement) possible est évoquée par Oskar Negt :

O.N. L'idée du socialisme reviendrait à dire, ce que des générations ont réussi à produire, il faut en engranger le fruit. Pour Marx, le capitalisme atteint son point critique dès lors qu'il ne peut plus, humainement, engranger ses propres récoltes. A.K. : Dans le *Manifeste du parti communiste* [Marx] admire ce dynamisme de la production capitaliste, c'est un chant de louanges, comment, à partir de relations bornées... O.N. (...) Oui. Mais il ne sait pas récolter²³.

- 11 La simple nostalgie est trop faible pour s'opposer au vertige des transformations que le capital impose à l'humanité. Il reste que le point critique du capital a partie liée avec son rapport au temps. Sa puissance transformatrice reste incapable d'explorer toutes les potentialités non actualisées des produits passés de l'activité humaine. Le passé apparaît, du point de vue du capital, tantôt comme la morte positivité des marchandises dans lesquelles le travail humain s'est cristallisé, tantôt comme une survivance inutilisable que la poursuite infinie de l'auto-valorisation laisse de côté en faveur du présent perpétuel et de l'innovation incessante. Autrement dit, les limites du capital relèvent de son incapacité à faire un usage intensif du passé : il est incapable de développer ce que l'histoire a déjà réalisé, et que le processus de l'accumulation capitaliste condamne tantôt à la pétrification tantôt à l'obsolescence. Selon Negt, l'opposition du travail vivant au capital consiste dans la réappropriation de ce passé devenu opaque et inutilisable :

O.N. Ce monde objectal devenu étranger je dois le reprendre, le réintégrer à un contexte vivant, voilà ce qu'est le socialisme sérieusement : jusqu'à un certain point, c'est redonner vie à de la mort. A.K. Dirais-tu qu'il promet la résurrection des morts ? O.N. Je ne sais pas (...). La façon dont les hommes traitent entre eux, comment dans leurs conditions de vie ils font usage de matériaux objectivés, c'est un atout vers l'affranchissement, l'émancipation, le socialisme à leur portée. Dans cette mesure, oui, une résurrection des morts, surmonter le travail mort, c'est là le point essentiel²⁴.

Kluge suggère que, si le capital peut très bien réincorporer les produits de l'activité passée aux objectifs de la valorisation, il reste malgré tout incapable de les réinscrire dans « les buts que poursuivent les rapports humains » : « Ce travail des ancêtres est une richesse dès le moment qu'on arrive à... non pas en tirer parti, mais à l'intégrer »²⁵. Le capital est incapable d'assurer aux puissances collectives de l'activité humaine l'accès aux immenses strates cachées de l'histoire : l'humanité capitaliste est séparée de cet héritage immémorial qu'est la totalité des traces de l'aventure humaine. C'est pourquoi, selon Kluge « une révolution sans la résurrection des morts est tout à fait impensable, nous avons un devoir de reconnaissance envers le travail des générations disparues »²⁶. Mais ces générations ne sont pas réellement absentes : c'est la temporalité du monde capitaliste qui nous empêche de reconnaître leur présence dans le monde envoûté qui les cache. Les traces de cette présence continuent à *insister* sur le « cerveau des vivants » :

[Sigmund Freud] prend l'image d'une église bâtie sur le sol romain, il y eut autrefois à cet endroit un temple païen, puis une église au Moyen-Âge et, quelle qu'en soit l'époque, il y eut finalement l'église qu'on voit aujourd'hui ; n'en demeure pas moins que toutes les constructions précédentes, tous les processus de pensée qui existèrent à cet endroit perdurent, et c'est ainsi que se construit l'intériorité des êtres humains²⁷.

- 12 La présence virtuelle des générations passées n'est pas qu'un « cauchemar », comme le disait Marx lui-même : elle peut faire accéder à un affect positif que la dynamique temporelle

capitaliste interdit. Cet affect peut être formulé précisément en détournant une célèbre image marxienne : « L'histoire de toutes les générations mortes est couchées sur le cerveau des vivants, où ses esprits de manifestent. [Marx] le dit sur le ton du regret. Il pourrait évidemment voir ça de manière positive, et dire : combien nous sommes riches ! »²⁸. Dietmar Dath rappelle qu'il arrive à Marx de reconnaître le rôle positif, enrichissant, des générations disparues :

D.D. Il a tendance à dire, sur un ton de plus en plus appuyé, où serais-je sans le capitalisme ? Cette histoire horrifiante dont il fait le tableau, l'accumulation primitive, les gens des campagnes roués de coups, obligés de travailler dans les usines, ce gâchis incroyable... A.K. Gâchis recyclé...²⁹.

La présence des générations passées n'est pas qu'un poids accablant. Elle est la trace de tout ce que le capital a détruit sans pouvoir réellement en explorer les potentialités latentes. La métamorphose universelle s'identifie, du point de vue du capital, à une destruction perpétuelle qui n'a de cesse de faire disparaître, et de refouler, des couches de plus en plus vastes du passé. Tout se passe comme si la seule transformation dont le capital s'avère incapable était la ré-vitalisation, la résurrection, des gestes et des œuvres qu'il a détruits ou pétrifiés : la « résurrection des morts » est une métamorphose qui excède tout schéma temporel fondé sur la réification et l'obsolescence forcée du passé.

13 C'est sur ce point que les réflexions de Kluge s'articulent explicitement aux problèmes, et aux potentialités, de l'image de cinéma. À travers un montage de passages de Walter Benjamin, Kluge prolonge la critique du temps capitaliste en critique de la temporalité cinématographique, visant à faire ressortir les potentialités du cinéma en ce qui concerne l'organisation de l'expérience du temps : « [Le film] va trop vite et puis surtout, il efface les impressions anciennes au profit des plus récentes. Avec un peu de chance, les anciennes continuent de travailler inconsciemment dans une mémoire enfouie sous la mémoire, il arrive qu'elles colorent les images à venir. Ça peut produire des épiphanies »³⁰. Le cinéma est né du « désaccord » entre des modes différents de la temporalité vécue : à celui de l'*aventurier*, qui vise à forcer le temps et à l'annuler, fait pendant celui du *voyeur*, qui accumule des instants immobiles s'étirant indéfiniment. Ces deux schémas temporels débouchent sur une annihilation du temps, qu'ils remplacent par une éternité réifiée. Ainsi, ils correspondent aux formes d'expérience imposées par la domination sans partage du capital : le flux incessant des métamorphoses déclenché par la production marchande et l'identification extatique aux objets inertes animés par la fétichisme des marchandises.

14 Selon Benjamin, la *patience* est le mode temporel qui dépasse cette oscillation entre dissipation et immobilité : elle « accumule le temps et le re-cède (...) sous forme d'attente »³¹. Dans l'attente, le temps n'est pas immobile : il *passé*, mais son passage est orienté, si bien que la densité de l'instant présent est sauvegardée par son allusion à l'avenir. C'est cette allusion qui permet au passage de ne pas se réduire à une déperdition, tout en empêchant l'instant de se figer en présent éternel : au contraire, dans l'attente patiente, qui est toujours attente d'un « monde meilleur »³², chaque seconde devient, selon la formule de Walter Benjamin, « la porte étroite par laquelle le Messie [peut] entrer »³³.

15 Le cinéma se fonde sur le nouage de ces trois modes temporels. Il produit le temps de la patience avec les matériaux réifiés qui correspondent aux expériences de l'*aventurier* et du *voyeur* :

Tous les grands instantanés du cinéma font, à proprement parler, « trouver le temps long ». Ils n'amoncellent pas les images, au contraire : ils ont une curieuse façon de diluer l'information. Le spectateur émerge du flux quotidien des images et de l'excès habituel des sollicitations (à effet narcotique), un moment le voilà attentif³⁴.

L'attention qui impose un arrêt aux stimuli est déclenchée par la division du sujet entre la participation à des tempos accélérés et la plongée dans l'immobilité³⁵. Entre l'extase profane et l'activité frénétique, entre la fascination hypnotique et la jubilation fiévreuse, le cinéma insère une tension orientée qui fait obstacle à la dispersion. Cette tension se manifeste par exemple dans le *suspense* :

Il naît toujours au beau milieu du suspense, un imaginaire pôle de repos. Autrement dit : les tensions ne se laissent pas simplement entasser. Elles ne produisent pas de la distraction, tout au contraire : de longs arcs temporels, l'étirement de la patience³⁶.

16 Le suspense, l'instantané, réconcilie le mouvement temporel qui arrache le sujet à soi-même avec celui qui le ramène à la contemplation pure d'une identité statique. Une *attention intensive* est reconstruite à partir du gouffre qui menace de l'engloutir à tout moment. Elle vit dans un « temps long » que le cinéma retrouve « aussi bien sous l'effet d'une raréfaction progressive des événements (...) que de leur enchaînement accéléré »³⁷ : ces deux modes sont travaillés et transformés en moments d'une temporalité signifiante, qui rend possible la consistance du sujet. Le « principe de dispersion », en revanche, opère une « extermination du temps » qui est « aux antipodes du cinéma » : il « détourne de tout effort d'attention », et débouche sur un état qui ressemble à l'hystérie, « irrésolu entre des centaines d'impressions »³⁸.

17 On pourra rapprocher ces analyses des remarques de Serge Daney à propos de l'obstacle qu'oppose le temps du cinéma (et de la psychanalyse) aux flux dispersifs des informations et des impressions :

Cinéma et psychanalyse sont dans une situation où il faut maintenir une certaine rigueur contre leurs enfants plus ou moins illégitimes (télé et psychothérapies) qui, eux, font *plus vite*. Dans les deux cas, ce qui saute, c'est le partage du temps. Or ce qui humanise, c'est de partager du temps. Le temps qui passe. L'expérience la plus pure du temps. Le temps où quelque chose travaille³⁹.

Ce temps dense, scandé par un travail collectif, est un moment fondamental de l'anthropogénèse, laquelle ne se fait que dans et par le travail commun, partagé, des hommes. Mais ce temps auquel le cinéma permet d'accéder est inséparable de la présence en lui d'un *passé* que vise le désir inassouvi de l'humaniser intégralement :

La première fois qu'une image-temps directe apparut au cinéma [ce fut] sous la forme de nappes de passé, avec *Citizen Kane* de Welles. Là (...), la temporalité se montrait pour elle-même et pour la première fois, mais sous forme d'une coexistence de grandes régions à explorer⁴⁰.

18 Bien que Kluge n'évoque pas Welles (ni Deleuze) dans ses remarques sur l'image de cinéma, *Citizen Kane* est le paradigme de la capacité du cinéma à « remonter le temps » à partir des abîmes qui menacent la consistance du sujet. Le film de Welles surgit au carrefour de deux formes majeures de l'industrie culturelle capitaliste : l'information et l'*entertainment*, les mass média et Hollywood⁴¹. Ces deux dispositifs fondent leur capacité à produire du profit et du consensus idéologique sur les circuits des jouissances capitalistes. L'information reproduit le « tempo accéléré » des métamorphoses à travers un flux incessant de données dans lequel toute réalité est soumise à des opérations de multiplication, décomposition et détournement. Quant à Hollywood, c'est incontestablement la réalité fétichisée qu'exprime son style « classique », fondé sur le primat du récit, la présence absolue de l'image, l'invisibilité du montage, l'identité entre existence et action, l'identification du spectateur à des images harmonieuses et décoratives⁴², et aux semblants mythologiques des « vedettes »⁴³. Welles vise explicitement à ouvrir une « autre scène » par rapport à ces deux appareils de séduction des masses, et à leur opposer des affects *autres*, irréductibles aux jouissances aliénées du flux perpétuel et de la fascination mythologique. *Citizen Kane* traverse et déconstruit le monde de l'industrie culturelle capitaliste, la toute-puissance de l'information et d'un cinéma qui réalise « la participation affective », le déclenchement de « sensations intenses » relevant d'une image-action sans extérieur ni lacunes⁴⁴.

19 L'idée wellésienne du cinéma comme activité critique et créatrice appartient, comme la pensée de Marx, aux vestiges archéologiques de la modernité : dans l'un comme dans l'autre cas, l'explosion des réalités « autocratiques » implique la libération d'un autre mode du temps, que recèlent des strates d'expérience cachées par la toute-puissance du faux. La manipulation des émotions collectives par les appareils de l'industrie culturelle reconstitue au sein du monde moderne la dimension « magico-mimétique », culturelle et mythologique, des arts et de la culture⁴⁵. Si Welles croit pouvoir affronter cette dimension sur son propre terrain, c'est parce qu'il reste persuadé que l'œuvre et le travail peuvent être réappropriés par-delà la réification de l'expérience et le jeu infini des signes et des semblants⁴⁶. Comme Marx, il

reste « moderne », donc anachronique, face à l'annihilation du temps par le retour éternel des puissances archaïques.

20 La profondeur de champ inventée par Welles crée une image-temps définie par « les régions virtuelles du passé » : « Ce serait moins une fonction de réalité qu'une fonction de mémoration, de temporalisation », une « invitation à se souvenir » à travers « l'exploration d'une nappe de passé d'où surgiront ultérieurement » des images mnésiques⁴⁷. Chez Welles, l'image n'est pas l'« être premier, présent et plein » que croit manier le cinéma classique se voulant « le lieu magique de l'image, de ses affects et émotions »⁴⁸. Au début de *Citizen Kane*, elle apparaît « trouée, marquée d'écriture »⁴⁹, divisée d'avec elle-même par son statut mnésique qui la rend indissociable d'un jeu complexe de pertes, clivages, réflexions et dédoublements. Cette image clivée s'oppose à la « belle apparence » du cinéma classique hollywoodien : celui-ci est « un univers clos, harmonieux » qui fonde l'identité entre la réalité et le sens sur la « fantasmagorie de la marchandise », donc sur le pouvoir « mythique, démonique, ensorcelé, fascinant et illusoire » d'une image qui se manifeste comme présence pleine⁵⁰. À cette présence fétichisée, l'image-temps s'oppose de deux manières. Premièrement, la réflexivité de l'image-temps exhibe son enracinement dans une activité et rend visible le *travail* qu'implique la construction de l'apparence : « Il ne s'agit plus de faire voir le réel, mais de rendre "la caméra visible" »⁵¹, de détruire l'apparence et de « réduire en ruine le monde organique »⁵². Deuxièmement, l'image-temps est indissociable d'un mouvement qui vise à « remonter le temps » et à restituer au sujet le passé d'où surgissent les images mnésiques, par-delà l'« autocratie » de la présence immédiate. Cette restitution est la réappropriation de ce qui manque au sujet pour accéder au bonheur : l'enfance de Kane, qu'il ne pourra retenir ni retrouver, est la figure de ce bonheur qui s'annonce depuis les nappes de passé. Jean Douchet qualifie *Citizen Kane* de « tragédie de l'unité et du multiple », venant « d'une tradition ésotérique qui est à la source de Shakespeare (...) comme à celle de Coleridge ou de Novalis »⁵³. On pourrait parler tout simplement d'un courant « romantique » dont Benjamin est un représentant et dont Marx lui-même n'est pas loin⁵⁴.

21 Mais ce qu'il importe de souligner est que les deux mouvements fondamentaux de l'image-temps – l'exhibition du travail humain et l'exploration du passé – correspondent aux deux modes de réappropriation de l'activité humaine que Kluge et Negt retrouvent dans l'œuvre de Marx : la fluidification des objets sociaux réifiés et la résurrection des morts. *Citizen Kane* est l'allégorie ou la figure de ce que le cinéma pourrait être : une « machine à remonter le temps » née, comme la critique dialectique du monde capitaliste, de l'expérience moderne de la réification. Dans le film de Welles, la thématique et la forme se cristallisent en une pratique artistique qui s'oppose à la fétichisation de la réalité. L'image-temps oriente la patience qui attend qu'« un monde meilleur [vienne] non de l'image de cinéma mais de côté »⁵⁵ : non de l'image en tant que manifestation totale d'un réel plein et organique, mais de ce qui en elle échappe à la présentification.

22 C'est grâce à ces failles dans la compacité du monde ensorcelé que les hommes peuvent faire « l'expérience du bonheur et de ce qu'il y a, au monde, d'intéressant »⁵⁶. Par là, l'image de cinéma recèle la possibilité d'un bonheur qui échappe aux affects suscités et captés par la dynamique du capital. Celle-ci est indissociable d'une jouissance déclenchée tantôt par la fragmentation de toute réalité tantôt par sa reconstitution aliénée à travers l'identification aux fétiches. Le bonheur qui annonce l'accès des hommes à l'intégralité de leurs forces se situe au-delà de la jouissance, tout comme celle-ci se situe au-delà du principe du plaisir : il se fonde sur la relève dialectique de toute transformation par une *agnition* finale, dans laquelle nous pourrions reconnaître dans notre devenir singulier la trace du travail immémorial de générations innombrables. Benjamin a observé que « notre image du bonheur est tout entière colorée par le temps dans lequel il nous a été imparté de vivre » :

Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie que dans l'atmosphère que nous avons respirée (...). Autrement dit l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption. Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire⁵⁷.

23 L'historien matérialiste qu'évoque Benjamin est celui qui sait articuler les affects et les expériences des existences singulières aux immenses strates historiques du refoulement, de la mémoire et de l'anticipation : il explore le passé en accueillant la prétention que celui-ci fait valoir sur notre (faible) pouvoir de rédemption, tout comme l'image-temps plonge dans les nappes du passé à la recherche du bonheur qui appelle le sujet depuis l'oubli. La nature dialectique de l'œuvre de Marx consiste, selon Kluge, à revendiquer contre le monde envoûté l'unité de l'histoire et du bonheur. C'est pourquoi cette œuvre est, comme l'usage critique de l'image de cinéma, un anachronisme irréductible au présent de la postmodernité : ils témoignent l'un comme l'autre du tropisme de la rédemption déclenché par l'expérience moderne du monde capitaliste, et incarnent le refus de céder aux charmes du réel fétichisé. Ce refus renvoie au projet moderne de réconciliation des hommes avec leur finitude, que Marx a appelé du nom de « communisme », et qui fait allusion, dans ses acceptions les plus hautes, à une nouvelle transparence des êtres finis et de leurs gestes :

Le communisme est le processus matériel qui vise à rendre sensible et intelligible la matérialité des choses dites spirituelles. Jusqu'à pouvoir lire dans le livre de notre propre corps tout ce que les hommes firent et furent sous la souveraineté du temps ; et à déchiffrer les traces du passage de l'espèce humaine sur une terre qui ne conservera aucune trace⁵⁸.

Notes

1 Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'Anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, Paris, Éditions de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2011, p. 429.

2 Franco Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milan, Garzanti, 1990, p. 83-84.

3 Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité*, traduit de l'allemand et édité par Bénédicte Vilgrain d'après le film *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 2008, Paris, Théâtre Typographique, 2014, p. 37.

4 *Ibid.*, p. 39.

5 *Ibid.*, p. 40.

6 F. Jameson, *Le postmodernisme*, p. 438.

7 *Ibid.* p. 55.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 48.

10 *Ibid.*, p. 14-15.

11 *Ibid.*, p. 48.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 *Ibid.*, p. 25-26

14 *Ibid.*, p. 49.

15 *Ibid.*, p. 9-10

16 Jacques Lacan, « Radiophonie », in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 434.

17 A. Kluge, *Idéologies, op. cit.*, p. 59.

18 *Ibid.*, p. 9.

19 *Ibid.*

20 Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre. Le Séminaire livre XVI. 1968-1969*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 90.

24 *Ibid.*, p. 89-90.

25 *Ibid.*, p. 90.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 30.

28 *Ibid.*, p. 31.

- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*, p. 93.
- 31 *Ibid.*, p. 108.
- 32 *Ibid.*
- 33 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 443.
- 34 A. Kluge, *Idéologies*, *op. cit.*, p. 108.
- 35 *Ibid.*, p. 108-109.
- 36 *Ibid.*, p. 109.
- 37 *Ibid.*
- 38 *Ibid.*, p. 110.
- 39 Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1997, p. 258.
- 40 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 138.
- 41 Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste I. « Mais notre dépendance à l'image est énorme »*, Paris, La Différence, 2001, p. 27-28.
- 42 *Ibid.*, p. 309-311.
- 43 André Bazin parle du « mythe sociologique de la vedette, héros abstrait, ectoplasme des rêves collectifs » dans André Bazin, « Erich von Stroheim », in *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1987, p. 26.
- 44 Y. Ishaghpour, *Orson Welles*, *op. cit.*, p. 313
- 45 *Ibid.*, p. 297.
- 46 *Ibid.*, p. 28.
- 47 G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 143.
- 48 Y. Ishaghpour, *Orson Welles*, p. 14-15.
- 49 *Ibid.*, p. 361.
- 50 *Ibid.*
- 51 *Ibid.*, p. 355.
- 52 *Ibid.*, p. 360.
- 53 Jean Douchet, *L'art d'aimer*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 180-181.
- 54 Sur le lien entre romantisme, *restitutio* du passé et anti-capitalisme dans l'intelligentsia centre-européenne, voir Michael Löwy, *Rédemption et utopie*, Paris, PUF, 1988.
- 55 A. Kluge, *Idéologies*, *op. cit.*, p. 108.
- 56 *Ibid.*
- 57 W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 428.
- 58 Franco Fortini, « Che cos'è il comunismo ? » in *Saggi ed epigrammi*, sous la direction de Luca Lenzini, Milan, Mondadori, 2003, p. 1656.

Référence(s) :

Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité*, traduit de l'allemand et édité par Bénédicte Vilgrain d'après le film *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 2008, Paris, Théâtre Typographique, 2014

Pour citer cet article

Référence électronique

Andrea Cavazzini, « Machines à remonter le temps. Sur Alexander Kluge, *Idéologies : Nouvelles de l'Antiquité* », *Cahiers du GRM* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 07 juin 2015, consulté le 13 août 2015. URL : <http://grm.revues.org/672>

À propos de l'auteur

Andrea Cavazzini

Andrea Cavazzini, membre du GRM et de l'Associazione « Louis Althusser », est chercheur à l'Université de Liège et a consacré de nombreux travaux à la pensée et à la pratique communistes au XXe siècle. Adresse mail : cavazz.a@tin.it

Droits d'auteur

© GRM - Association

Résumé

Dans ce livre, tiré de son film consacré au projet d'Eisenstein de filmer le *Capital*, Alexander Kluge réélabore les points fondamentaux de la critique marxienne de la société capitaliste et indique l'excès par rapport au présent représenté par Marx. Ses positions s'articulent à une théorie dialectique des émotions et du cinéma.

La Note de lecture vise à proposer une analogie entre cinéma et communisme dialectique en tant qu'excès sur la transcendance des réalités factuelles et que paradigmes du projet moderne de l'émancipation.

Entrées d'index

Mots-clés : Capital, travail, cinéma, dialectique, communisme

Index géographique : Europe occidentale

Index chronologique : XIXe siècle, XXe siècle, XXI siècle

Index thématique : psychanalyse, anthropologie, philosophie sociale, philosophie politique, esthétique, critique, marxisme, philosophie allemande