

AUTOUR DE KRACAUER

Après-midi de recherches le 8 février 2012 à l'Université de Liège
(local A2/6/11 et Grand physique)
Organisation : Maud Hagelstein

Programme

De 14h à 16h (local A2/6/11) :

- 14h : Esthétique matérielle, philosophie de l'histoire et barbarie, par Maud Hagelstein
- 15h : Kracauer et la photographie, par Oleg Lebedev

De 16h à 18h (Grand physique) :

- 16h15 : Berlin 1928 - Affections du cinéma (Sens et non-sens d'une ville), par Sébastien Barbion
- 17h15 : Discussions - 18h00 : Fin des travaux

Contact : Maud.Hageslstein@ulg.ac.be

Présentation des aspects de l'œuvre de Kracauer abordés :

(1) Esthétique matérielle

Sans se préoccuper des catégories classiques de l'esthétique (on notera la quasi absence d'un quelconque concept de forme, par ex.), Kracauer élabore en 1960 une *Théorie du film* qui s'appuie sur des années d'expérience de critique. La reproduction technique amenée par la photographie, et prolongée par le cinéma, incite Kracauer à privilégier ce qu'il appellera lui-même une « esthétique matérielle » - c'est-à-dire une esthétique où la matérialité du medium sert de norme à l'étude de ses productions. À l'instar d'un Walter Benjamin, Kracauer consacre son attention aux transformations subies par l'environnement matériel avec la modernité. Il est donc nécessaire d'être en phase avec son temps et avec les changements profonds qui concernent l'expression visuelle. La peinture dépendait moins – selon Kracauer – de facteurs matériels et techniques, là où la photographie au contraire subit de fortes contraintes matérielles.

L'esthétique matérielle revendique une approche non formelle. Les valeurs artistiques habituelles (style, créativité, originalité) sont d'ailleurs plutôt écartées par Kracauer : les mises en scènes artificielles, le travail excessif de l'imaginaire, les décors trop peu réalistes tendent à éloigner les productions filmiques de la justesse esthétique. L'essence même du film s'abîme dans les extravagances artistiques. À trop vouloir « créer », le réalisateur s'éloigne des propriétés spécifiques du *medium*, qui sont d'abord et surtout des propriétés d'enregistrement. Comme le rappelle Kracauer dans l'avant-propos de sa *Théorie du film*,

« le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle ». Il s'agit alors de se concentrer sur ce que le film peut le mieux saisir : la violence, les individualités singulières (même et surtout anonymes), le mouvement, les détails de la vie la plus banale, les choses transitoires et éphémères, la foule, les événements de hasard. Aucun medium n'est plus propice à montrer l'hétérogénéité et la contingence de la réalité mondaine que le cinéma. Passer à côté de ces potentialités revient à nier sa nature essentielle.

Reste à se demander en quoi l'esthétique matérielle est utile, si elle ne naturalise pas un état du monde (qu'il faut enregistrer tel quel) et si elle ne nous soumet pas de manière abusive aux propriétés du *medium*. Kracauer sait bien que ses détracteurs défendront l'idée selon laquelle l'art commence où « cesse la domination de conditions incontrôlables » (*Théorie du film*, p. 39). Mais pour lui, le principe esthétique est premier par rapport au principe artistique (proposition à discuter). Rien ne laisse préjuger qu'elle soit conservatrice ; en effet, aux yeux de Kracauer, ceux qui construisent leurs codes en tenant compte de la réalité matérielle du *medium* (chaque fois différente) ont plus de crédit que ceux qui reprennent les normes traditionnelles pour les appliquer telles quelles.

(2) Théorie de l'histoire

Le dernier livre inachevé de Kracauer, *History. The Last Things before the Last* (1969) – trad. française publiée en 2006 chez Stock : *L'histoire. Des avant-dernières choses* – constitue une étude critique des grandes théories de l'histoire ayant retenu l'intérêt historiographique de l'auteur. Kracauer y réserve une place non négligeable au fondateur de l'histoire culturelle allemande, Jakob Burckhardt. Cet ouvrage recense les caractéristiques propres de la réalité historique (contingence/indéterminisme, incomplétude, etc.), et mesure les théories à leur capacité de respecter ce matériau spécifique. On peut sans doute voir là un prolongement de l'esthétique matérielle dans le domaine de l'histoire (à savoir : un moyen expressif atteint sa plus haute valeur quand il s'appuie sur sa nature spécifique) : les principes d'une écriture de l'histoire devraient idéalement partager avec la réalité historique leur caractère intrinsèquement *fragmentaire* et *provisoire*.

Pour ces raisons, Kracauer se pose en ennemi de la « philosophie de l'histoire » et de ses concepts trop généraux qui revendiquent le contrôle de la réalité tout entière et paralysent la vitalité – critique également portée par le jeune Nietzsche (celui des *Considérations inactuelles*). La méfiance pousse Kracauer à affirmer que l'historiographie diffère de la philosophie sous plusieurs rapports : elle ne vise pas des « vérités concernant les intérêts ultimes de l'être humain » ; elle ne cherche pas à se situer « au niveau le plus élevé de généralité, reposant sur le postulat qu'ils incluent automatiquement tous les faits particuliers pertinents » ; elle ne veut pas rendre intelligible toute l'histoire ; elle n'aspire pas à une validité objective ; elle ne repose pas sur des vérités philosophiques « radicales » et « rigides » (*L'histoire*, p. 264 sv.). Au contraire, l'historiographie kracauerienne indique à l'écriture de l'histoire une voie plus modeste : éviter les choses ultimes et définitives pour leur préférer les choses pénultièmes. De Kracauer, Walter Benjamin dira qu'il est un « chiffonnier trouble-fête » : « Au petit jour, grognant, un peu saoul, [il] soulève avec son bâton des chiffons de discours, pour les jeter ensuite dans sa charrette » (« Un outsider attire l'attention », 1930).

Les cloisonnements institutionnels ont parfois empêché la lecture croisée des développements de l'auteur à propos des médias modernes (photographie/cinéma) et des

questions historiographiques. Or, tout indique chez Kracauer que la théorie des médias photographique et filmique est directement liée à sa réflexion sur la réalité historique et sur la théorie de l'histoire. Il ne s'agit en aucun cas de rubriques différentes : on trouve dans les écrits de Kracauer une problématisation parallèle de l'écriture de l'histoire et du travail cinématographique. Il serait donc pertinent de lire ensemble deux ouvrages formant une sorte de diptyque chez l'intellectuel allemand : *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), ouvrage d'esthétique animé par le souci de la réalité matérielle qui interroge – entre autres – le rapport du cinéma avec l'histoire et l'actualité et *L'histoire des avant-dernières choses* (1969) (C'est notamment la voie explorée par les auteurs du collectif : *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, P. Despoix et P. Schöttler (dir.), Les Presses de l'Université de Laval / Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006). Partant de là, il s'agirait d'essayer de comprendre ce qui a pu mener Kracauer directement de l'esthétique matérielle des médias modernes de reproduction technique à la réflexion sur l'écriture de l'histoire. L'idée n'a en tout cas laissé personne indifférent : Rancière aura le même réflexe d'associer, en vertu de la gloire du quelconque et de l'ordinaire, le développement des arts mécaniques et la naissance de la nouvelle histoire (cf. dans *Le partage du sensible* : « Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonymes ») – sauf que chez lui, ce déploiement conjoint des arts mécaniques et de la nouvelle histoire repose sur l'ouverture, en amont, d'un nouveau régime d'identification de l'art (le régime esthétique).

Puisque le caractère fragmentaire semble concerner aussi bien le document photographique que l'archive de l'historien (c'est bien leur incomplétude qui est ici assumée), la réflexion épistémologique kracauerienne nous mène naturellement sur le terrain de la micro-histoire, de la connaissance par éléments individuels, entités singulières. Le « gros plan » est partout privilégié, qui résiste au paysage général ou aux synthèses abusives. On devine ainsi la fonction *critique* des études micrologiques, déjouant les « homogénéités apparentes » de l'institution, de la communauté ou du groupe social (cf. l'analyse de Sabrina Loriga dans : *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire, op. cit.*, p. 41 sv.). Briser les continuités, arracher les événements aux narrations idéologiques, remplacer les ressemblances par des dissemblances : voilà aussi les vertus de l'heuristique du montage (démontage/remontage) défendue depuis plusieurs années par Georges Didi-Huberman. A son tour, Carlo Ginzburg insiste sur l'importance du cinéma dans l'élaboration de ce nouveau modèle de connaissance et compare les recherches de Kracauer à celles de Panofsky sur la perspective : « On peut se demander en effet si Kracauer aurait pu parler de micro-histoire sans le cinéma et sans le *gros-plan*. [...] La photographie et ses prolongements (cinéma, télévision) ont libéré comme jadis la perspective linéaire, toute une série de possibilités cognitives : une nouvelle manière de voir, de raconter, et aussi de penser » (Carlo Ginzburg, « Détails, gros plan, micro-analyse », *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire, op. cit.*, p. 56).

(3) Image et violence sociale et/ou politique (image et barbarie)

Les événements de 1933 et la conjoncture nazie plongent Kracauer dans l'horreur. Dans l'urgence d'expliquer cette catastrophe historique, l'intellectuel met ses forces théoriques au service d'une critique de la barbarie. Il veut savoir par quoi la montée de la violence nazie a été possible. Son rapport à la propagande est exemplaire de ce point de vue. Kracauer décompose puis reconstruit le discours de propagande, jusqu'à faire apparaître la structure interne de la dictature totalitaire (cf. le texte « La propagande et le film de guerre nazi », publié en 1942 et repris dans le volume *De Caligari à Hitler, L'Age d'homme*,

p. 311 sv.). L'auteur, qui n'avait pas une connaissance directe du cinéma nazi, visionne en 1942 tous les films de propagande allemands des années 30 que l'on peut mettre à sa disposition aux USA (cf. Olivier Agard, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010, pp. 235 sv.). Il est forcé d'admettre le primat du visuel dans le régime totalitaire et l'omniprésence des images : pour Kracauer l'« iconomanie » est l'un des traits essentiels du national-socialisme.

L'approche du cinéma de propagande par Kracauer est délibérément *esthétique* (elle répond aux principes de l'esthétique matérielle développée dans la *Théorie du film*), ce qui bien entendu ne l'empêche pas d'être percutante et critique. Au contraire. Son analyse ne porte pas en priorité sur le contenu, mais sur la forme adoptée pour le servir. C'est à la facture même du film et aux moyens artistiques déployés que Kracauer accorde toute son attention. Il ne s'agit pas de reconnaître l'idéologie nazie dans les commentaires verbaux des films de propagande, mais plutôt de découvrir *comment* le langage cinématographique figure le pouvoir. Les potentialités du medium cinématographique mises au jour par l'esthétique matérielle sont détournées par la propagande totalitaire : en exhibant l'existant matériel, en surinvestissant la tendance réaliste de l'image photographique, en profitant d'une reproductibilité et d'une diffusion importante, le cinéma renforce la crédibilité du discours nazi. Ce que Kracauer a pu appeler ailleurs « la rédemption de la réalité matérielle » sert ici le cauchemar : on insère au milieu d'images de guerre des scènes de vie quotidienne pour endormir la suspicion du spectateur, l'hypnotiser à coups de réel et atteindre plus directement son subconscient.

Ces analyses montrent la complexité du modèle kracauerien – et sur ce point, une relecture des thèses de Benjamin serait judicieuse. Kracauer nous ouvre les yeux sur un problème essentiel, revisitant du coup le rapport complexe de l'esthétique à la politique. Car il serait naïf d'y voir une ironie du sort : c'est finalement en respectant le principe esthétique essentiel (à savoir : utiliser les potentialités du medium) que l'idéologie nazie a pu gagner en force. On pensera au montage, valorisé par certaines esthétiques (Eisenstein, entre autres) pour sa capacité à montrer la réalité malgré les carcans idéologiques. Récupéré par la propagande, le montage permet à l'inverse de trafiquer la réalité et de recomposer à sa guise la temporalité des événements. D'ailleurs les films nazis étudiés par Kracauer sont extrêmement travaillés du point de vue du montage. Ces « qualités esthétiques » de l'iconographie nazie n'empêchent pas Kracauer d'identifier quelques ratés : l'image conserve sa puissance subversive, et ne manque pas de laisser échapper des significations qui n'était pas voulues. En témoigne la scène évoquée à la fin de « La propagande et le film de guerre nazi », où Hitler visite un Paris désert, certes conquis, mais vidé de tout intérêt. Scène qui fait dire à Kracauer : « Les images sont encore plus réfractaires que le commentaire. La raison en est que la réalité non montée est porteuse de sa propre signification qui parfois mine de l'intérieur la signification de propagande montée sur les prises de vues des actualités » (*De Caligari à Hitler*, p. 351).