

Barbion Sébastien, atelier 2 : *Bildtheorie* (von Fichte bis Didi Hubermann/ *La théorie de l'image* (de Fichte à Didi Hubermann), Université Toulouse II – Le Mirail, 3 – 9 septembre 2012.

La Théorie du film : Enjeux théoriques et vitaux d'une esthétique matérielle

Au cœur de la *Théorie du film* se trouve la proposition d'une *esthétique matérielle*. Celle-ci se définit positivement et négativement. Une esthétique matérielle s'occupe de contenus, et non de formes (*TF*, préface, xlix). Une esthétique matérielle s'oppose à ce qu'aurait presque toujours été l'esthétique jusqu'alors, nonobstant toute spécificité dérivée, à savoir une esthétique formelle. Rédigée dans la préface, cette dernière proposition porte d'abord sur les études du champ cinématographique (*TF*, préface, xlix). Mais nous allons commencer par montrer, rien que par des esquisses, que cette proposition stigmatise un certain ton adopté par l'esthétique, bien plus que certaines propositions ne valant que pour les écrits sur le cinéma. Avec le cinéma, Kracauer découvre et produit une esthétique matérielle qui déborde tant le champ de la théorie cinématographique que celui de l'art. Comme proposition esthétique, elle concerne directement le mode d'expression du réel s'exprimant comme sensible en nous, à un moment de toutes les histoires possibles.

Esthétique matérielle : un problème théorique

Commençons par interroger ce qu'il y a lieu d'entendre par « contenu » lorsque Kracauer parle d'une esthétique qui soit « affaire de contenu et non de forme » ? Cela nous permettra d'approcher la singularité d'un type d'esthétique au ton matériel par rapport à un type d'esthétique au ton formel. Remarquons tout de suite que ce contenu est composé d'éléments disparates que l'on pourrait qualifier tantôt de matériels, tantôt de spirituels : ainsi toutes sortes de mouvements (en ce compris la danse, *TF*, p. 42 – 43), le familier (*TF*, p. 54) ou encore des phénomènes qui submergent la conscience (*TF*, p. 57). Le contenu ne s'oppose donc pas à la forme d'une manière que nous dirons lâchement « classique », comme la matière informe qui attend d'être prise dans le moule du démiurge, du potier ou du créateur. Plus encore, ce contenu porte en soi des faisceaux possibles de signification. Ceux-ci, dans les termes d'une esthétique formelle, auraient tous pu faire l'objet d'une étude formelle : la danse a ses formes codifiées, le familier ses rites, les phénomènes submergeant la conscience leurs lois. C'est que le problème posé par le contenu ne réside ni dans l'opposition massive de *la* matière à *la* forme, ni dans l'opposition de *l'insensé* à *la* signification. Par la théorisation d'une esthétique matérielle, Kracauer entend d'abord ne pas toujours-déjà négliger l'existence d'un réel brut – réel fait de matière et d'esprit, d'éléments pluralisant les significations possibles et d'éléments tendant à verrouiller la signification – au profit de sa représentation selon des principes, règles, codes, schèmes *a priori*. Le problème n'est donc pas de valoriser le contenu contre la forme, de crier que le réel c'est le contenu s'opposant à la forme, c'est-à-dire tout ce qui ne serait pas formel. Le problème se situe plutôt dans le type d'appréhension esthétique à travers lequel du réel se donne à exprimer en tel ou tel individu ou, pour ce qui concerne le cinéma et la *Théorie du film* dans un premier temps, en tel ou tel art. Et à ce titre, on peut dire qu'elle refuse la forme qui s'exerce sur une matière tout en posant la matière comme son corrélat sur lequel elle devrait s'exercer.

L'esthétique matérielle est affaire de contenu, c'est-à-dire affaire de tissu esthétique. Elle n'est pas une ontologie de la matière ou de la forme. Il s'agit donc de penser les manières dont ce tissu est tissé. À ce titre, ce qui est refusé dans ce que serait une esthétique formelle, c'est une manière trop large de tisser, une manière qui servirait tout autant à faire les chaussettes en lin que les pulls en laine, c'est-à-dire, dans un langage moins métaphorique, les conditions *a priori* déterminant les processus de construction formels légiférant toujours-déjà tout événement arrivant en même temps malgré ces processus. Il faudrait donc plutôt parler, comme Bergson, de filet, « un filet aux mailles indéfiniment déformables et indéfiniment décroissantes. » (*MM*, p. 235). Dans le langage de la forme et de l'informe, l'esthétique matérielle refuse la forme comprise comme extérieure à l'informé, la forme comme détermination pure et autonome de l'informe. Ce qui compte, c'est de se rendre sensible à ce qui arrive dans le flux des événements ; pas de toujours-déjà en légiférer le fonctionnement, de quelque manière que ce soit. Ce sont les événements qui doivent nous apprendre à les exprimer, en chaque cas singulièrement.

En droit, de par la relative indifférence du processus d'enregistrement cinématographique, le cinéma peut prétendre à exprimer les événements de cette curieuse manière. Celui-ci produit un nouveau type d'image, valant comme nouveau mode d'expression. Une image « à mi-chemin entre la chose et la représentation », pour reprendre l'expression de Bergson, qui tout en n'étant pas purement et simplement la chose du monde physique, n'en est pas pour autant la simple représentation, si l'on veut bien entendre par représentation ce qui organise le réel selon une ou des règles *a priori*, fut-elle la dualité minimale entre le sujet et l'objet (repérée comme noyau dogmatique producteur de toute philosophie de type « représentationniste » par Hegel). Comme être affecté par les événements arrivant à la caméra, l'image du cinéma ne peut être dite la chose du monde physique. Comme mode d'affection marqué par la passivité la plus grande qui soit – une captation indifférente – elle ne peut être toujours-déjà dite « représentation » au sens en lequel nous l'avons défini.

L'image cinématographique est comme un rebut de monde, un mixte impur, qui s'exprime dans la *TF* à l'aide du vocabulaire bergsonien de la *tendance*. Celle-ci sera développée dans la tension dialectique entre une « tendance réaliste » (« *realistic tendency* ») et une « tendance formatrice » (« *formative tendency* ») (*TF*, p. 30 – 37). Tendances réaliste *et* formatrice, nous pouvons encore remarquer ici en passant que l'esthétique matérielle ne prétend pas rejeter les processus de mise en forme hors du domaine du cinéma, ceux-ci constituant un aspect de l'image sur lequel nous reviendrons plus loin. Le langage bergsonien de la tendance sert même à penser une dialectique infinie agitant le cinéma, dialectique qui tient à la condition ontologique du cinéma – toujours à mi-chemin entre la chose et la représentation. La *Théorie du film* suivra les développements de cette dialectique dans l'histoire du cinéma, depuis l'opposition pure, bien que discutable, des Lumières à Méliès, aux constructions parvenant à tenir ces tendances autant à l'équilibre possible qu'il soit. C'est le cas de Renoir que Kracauer « classe » sous une description du véritable artiste de cinéma : « The true film artist may be imagined as a man who sets out to tell a story but, in shooting it, is so overwhelmed by his innate desire to cover all of physical reality – and also by a feeling that he must cover it in order to tell the story, any story, in cinematic terms – that he ventures ever deeper into the jungle of material phenomena in which he risks becoming irretrievably lost if he does not, by virtue of great efforts, get back to the highways he has left. » (*TF*, p. 255) Notons encore, mais je n'insiste pas là-dessus, que ces développements se font hors de toute téléologie et

même hors de tout progrès. Il n'y a pas de révélation progressive de l'essence du cinéma dans l'histoire, il n'y a que des manières de travailler cette dialectique de tendances dans l'histoire.

Impureté constitutive de l'image cinématographique donc, et dialectique de tendances. Ceci nous montre déjà combien l'indifférence première de la caméra est contrariée. Cependant, cela n'empêche pas de penser *deux modes de production* de l'image cinématographique. En des termes que nous empruntons au texte de Deleuze intitulé *Spinoza et nous*, l'esthétique matérielle pourrait être dite affaire de *composition* quand l'esthétique formelle serait affaire d'*organisation*. En effet, le contenu dont s'affecte la caméra est déterminé, dira-t-on par abus de langage, par le non-mis-en-scène (« *unstaged* », *TF*, p. 60), le fortuit (« *fortuitous* », *TF*, p. 62), l'illimité (« *endlessness* », *TF*, p. 63), l'indéterminé (« *indeterminate* », *TF*, p. 68) et le flux de la vie (« *flow of life* », *TF*, p. 71)) s'opposant point par point à un cinéma ayant toujours-déjà *a priori* saisi le réel dans le filet de la représentation. Un cinéma qui, par négation de l'esthétique matérielle, partage tous les traits d'une esthétique formelle déterminée, véritablement pour le coup, par la mise en scène, le nécessaire, le limité, le déterminé, la logique de la pensée. La première s'exprime à travers les événements, la seconde leur impose une logique hétérogène, leur apprend à s'exprimer, avant de les exprimer. En d'autres termes, il y a une certaine manière de faire fonctionner cette dialectique de tendances qui, selon Kracauer, est plus fidèle aux puissances du cinéma et, *a fortiori*, le plus à même de répondre à l'exigence d'une esthétique matérielle. (Sur ce point d'ailleurs, en passant, nous pourrions presque devenir non-kracauerien, en disant qu'il n'y a pas de raison qu'un film rompant totalement l'équilibre dialectique des tendances au profit de la tendance formatrice soit moins intéressant que quoi que ce soit d'autre. Toutefois, Kracauer dira seulement qu'un film satisfaisant à la tendance réaliste, minimisant le travail d'expression signifiante au profit de la passivité indifférente de la caméra, pourra bien être dit satisfaire au cœur de l'esthétique cinématographique, bien que cela puisse être tantôt terriblement ennuyeux, tantôt effrayant, à force d'être insignifiant. Nous comprendrons mieux, un peu plus tard, l'intérêt fort que Kracauer peut avoir à préserver un certain équilibre de ces tendances, au plus près de cette nouvelle image à mi-chemin de la chose et de la représentation.)

Pour mieux comprendre le fonctionnement de cette composition à l'équilibre, sur fond d'une puissance première de l'image cinématographique, donnons en un exemple concret. La notion de « flux de la vie » dont il fut brièvement question à l'instant donne la possibilité d'en comprendre la singularité. Le flux de la vie est capté par le cinéma, non pas comme une trace positive achevée dont il faudrait répéter les caractéristiques phénoménales pour en dire la vérité, mais comme le lieu d'une dialectique infinie entre les tendances réaliste et formatrice. En effet, le « flux de la vie » comprend tout autant le monde matériel que spirituel, il est composé d'éléments matériels contenant virtuellement une infinité de significations possibles se déployant dans la dimension spirituelle (*TF*, p. 71 – 72). Un arbre, saisi par la caméra, peut aussi être l'expression objective de la mélancolie d'automne, mais il ne l'est qu'à travers cet arbre-ci, qui ne disparaît jamais sous le symbole figé qui codifierait *a priori*, intellectuellement, qu'un arbre aux feuilles de telle ou telle couleur signifie « mélancolie automnale ». C'est cette dimension de détermination *a priori* des événements, nonobstant son temps et son espace, qui est étrangère aux puissances premières du cinéma. Il y a un certain respect de « ce qui arrive » chez Kracauer. C'est dire, dans le cas de cet arbre, que la mélancolie a dû se trouver là, à ce moment-là, dans cet arbre-là du monde matériel, *en tant qu'exprimée dans la relation de cet arbre à d'autres corps l'exprimant autrement*. Elle

est, pour Kracauer, événement de monde s'exprimant en nous. La mélancolie n'est donc qu'une virtualité de cet arbre, virtualité révélée par et à l'esprit à travers cet arbre, existant dans un espace-temps propre, qui s'actualise comme proposition de signification d'un événement dans un autre corps se rapportant à cet arbre. Il n'est donc pas question de dire que la « chose arbre » soit « mélancolie-en-soi ». La signification n'évolue pas dans la supra-historicité des essences éternelles, posées dans un ordre transcendant le plan d'immanence esthétique, que ce soit sur terre ou au ciel. Plutôt, elle se produit dans les relations existant objectivement dans le monde matériel, *ce qui inclut* ces êtres relationnels singuliers que nous sommes, exprimant les événements avec plus d'intensité que ne peut le faire la pierre. L'arbre n'est donc mélancolique que par ricochets, jamais par essence.

Que dans les faits cette indifférence de la caméra affectée soit sans cesse contrariée, par l'œil intéressé de celui qui se trouve derrière la caméra ou l'écran, ne constitue donc pas une objection à l'esthétique matérielle. Et quand bien même ne l'aurait-elle pas été, l'esthétique matérielle n'en sortirait qu'unijambiste, s'accommodant mal de cette pseudo-pureté. Ce qui compte, c'est que le cinéma somme le cinéaste autant que le théoricien à prendre en compte un élément curieux qui s'affecte des événements de monde, captant avec indifférence ce qui arrive ici et maintenant, tout en posant, nécessairement, le problème de la signification de cette affection première, problème que nous pourrions dire de *surdétermination* (selon un mot utilisé par Miriam Bratu Hansen dans sa belle introduction à la *TF*, p. xx). Surdétermination qui conserve toujours en soi, en même temps, une sous-détermination. L'arbre dont nous parlions à l'instant devient en même temps la tristesse automnale, tout autant que cette surdétermination le laisse toujours manifester une certaine résistance, un rebut de réel non totalisé dans la surdétermination, fut-ce de n'être qu'un percept idiot. Mais retenons surtout que cet élément premier de la caméra appelle sans cesse détermination, ne peut pas faire autrement que l'appeler. Ce sont des déterminations qui, au cinéma, ont pris le nom technique de *montage* : par le cadrage qui *choisit* déjà ce que l'on capte ; par ce qu'on appelle restrictivement le montage qui *choisit* ce que l'on montre, l'ordre dans lequel on montre, la fréquence à laquelle on montre ; par le spectateur qui ne cesse d'opérer des *choix* lorsqu'il remonte ce qu'il a vu. Ces éléments seront considérés par Kracauer comme les éléments techniques les plus importants du cinéma (*TF*, p. 29).

Tout à l'inverse de ce que nous pouvions naïvement attendre d'une esthétique matérielle, à savoir qu'elle puisse, comme certain le lui ont reproché (Dudley Andrew, *Concepts in Film Theories*), n'être qu'un réalisme positiviste de l'objet ou, pire encore, de la chose, nous voilà maintenant au pied d'un problème dialectique hanté par la critique bergsonienne du kantisme, ou d'un certain kantisme. Problème bergsonien dans *Matière et mémoire* : Comment montons-nous du réel en nous ? Comment montons-nous ces expériences ? Sous quelles modalités, en quelle occasion, pour quel état du monde perçu ? (Je rappelle en passant que le premier chapitre de *MM* est intitulé : « De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps »). Problème kracauerien dans la *Théorie du film*, problème de montage cinématographique d'abord : comment montons-nous ce qui arrive à la caméra, au moins sous le triple aspect de montage évoqué plus haut ? Pour Bergson, la réponse d'un certain kantisme était : on ne peut exprimer quoi que ce soit que de manière déviée, selon d'autres modalités que ce qui est exprimé, car notre aperception de monde se fait selon des principes *a priori* rendant possible *toute* expérience, en ce compris ce que nous sommes en train d'expérimenter. Nous ne pouvons jamais rien dire hors des représentations que nous en

avons. La chose du monde demeure imperceptible hors d'une expérience de subjectivation. L'en-soi n'est que le rebus théorique de notre activité subjective. Ce qui, dans les termes du cinéma nous conduirait à affirmer que l'indifférence de la caméra est *a priori* sans cesse contrariée par les multiples montages et remontages de ce qui a bien pu lui arriver ici ou là, que les événements qui affectent la caméra sont *a priori* conditionnés par le montage qui leur apprend à parler.

Mais précisément, que cette dimension de montage soit essentielle, tant pour le cinéma que pour la perception de quoi que ce soit, n'empêche pas la *Théorie du film* de revendiquer une esthétique matérielle qui exige de ne pas compter pour rien cette puissance d'affection première. Ceci à l'instar de Bergson, exigeant de prendre en compte que nous nous exprimons d'abord selon un principe vital orienté en vue de l'action et non de la spéculation, que nos structures psychiques, affectives ou intellectives, sont d'abord conditionnées par cette exigence première de vivre, c'est-à-dire d'abord d'agir sur le monde. Dès lors, au problème posé plus haut sur un ton kantien, de même que Bergson, on commencerait par écrire : « dans la perception moyenne, habituelle, qui n'est pas d'abord animée par un intérêt spéculatif mais vital » (*MM*, p. 237 – 238). Ceci poserait dès lors les *conditions* (*MM*, p. 208) d'expression de la proposition du problème kantien, à l'opposé de l'assomption en forme de pseudo fondement par Kant, qui n'est en réalité qu'un postulat, portant sur le type d'exercice vers lequel convergent d'abord les pouvoirs de l'esprit, à savoir, *toujours* « le pouvoir de connaître » (*Critique de la faculté de juger*, première introduction, XI, p. 135, GF Flammarion). Les schèmes kantien ne traduiraient rien de plus qu'un certain exercice moyen des facultés, animé par le besoin premier du vivant consistant à agir sur la matière (*MM*, p. 237). « Rien de plus que » ne signifie aucunement que ces schèmes soient délire, de la même manière que l'insistance sur le contenu par Kracauer ne signifiait aucunement que les formes soient de pures inventions subjectives, sous-entendant par là qu'elles n'auraient aucune valeur de réalité, qu'elles ne seraient que dans notre tête et nulle part ailleurs. Le problème serait à nouveau mal posé en ces termes. Plutôt, il s'agit de dire qu'il y a un certain exercice des facultés qui fut formalisé comme *a priori* transcendantal par Kant, mais que celui-ci n'est pas le seul qui soit possible. Et à ce titre, il est fort probable que les esthétiques dites par nous, assez lâchement, « formelles », conservent un goût kantien qui manque l'aspect affecté du cinéma, à savoir la force insistante, résistante, de son contenu.

Dans la mesure où l'esthétique matérielle n'est pas valorisation dogmatique de l'objet pur, d'un réalisme positiviste, et dans la mesure où son combat se love au creux des esthétiques formelles, nous pourrions dès lors formuler son problème théorique de cette manière : on ne devait pas aller jusqu'à toujours-déjà fixer les conditions *a priori* de toute expérience, le cinéma même nous somme de refuser cette proposition trop radicale, une expérience ne doit pas nécessairement se faire toute entière sous l'exercice moyen, habituel, des catégories *a priori* de notre sensibilité. Ou encore, autrement : les sélections de montage ne sont pas nécessairement synonymes de représentation. Combat déjà bergsonien dans *Matière et mémoire*, combat deleuzien un peu partout, en ce compris avec ses deux livres sur le cinéma dirigés contre la sémiologie. Il s'agit de reprendre l'exercice critique sans le résoudre dans la pureté des catégories *a priori* de la sensibilité, mais sans pour autant sombrer à nouveau dans l'illusion des positivismes réaliste ou idéaliste.

Esthétique matérielle : Un problème vital

Ce rapprochement entre l'esthétique matérielle et le problème de la critique d'inspiration kantienne nous semble d'autant plus justifié qu'à un autre niveau, ces formalisations théoriques portant sur le cinéma cachent un enjeu autrement profond. Non pas que la théorie sur le cinéma compte pour rien, mais précisément, pour Kracauer, une théorie du cinéma ne va pas sans une profonde critique des modes de subjectivation. Le cinéma, « art » du XX^{ème} siècle, comme vecteur d'une esthétique matérielle, par son affection première, par ses processus de composition, mais aussi par le type d'expérience subjective qu'il conditionne (ce dont nous parlerons plus loin), résonne profondément avec les types de subjectivation modernes. C'est-à-dire essentiellement, pour Kracauer, cette subjectivité pensée après toute une série de désillusions et catastrophes subjectives historiques.

Nous connaissons fort bien le nom de ces catastrophes pour tout Allemand né autour de 1900 : l'affaiblissement des valeurs corrélatif de la première guerre mondiale (pensons au livre de Remorque, à *L'Ouest rien de nouveau*, dans lequel, cas parmi d'autre, la jeunesse part au front pleine d'illusions philosophiques qui vont se révéler incroyablement stériles et ineptes face à la réalité de la guerre), l'épuisement de la signification du monde en surface à la modernité berlinoise, le court espoir suivi de l'échec de la République de Weimar, le nazisme et les camps de toutes sortes. Tout cela est vecteur d'une modernité, comme l'écrit justement selon nous Miriam Bratu Hansen, non pas marquée par le progrès mais par la vie après la catastrophe (*TF, Introduction, Xi*). Cette catastrophe sape les bases de la vie quotidienne, ce qui en assurait une certaine permanence, une certaine stabilité. Kracauer essaye de penser des processus de subjectivation au creux de ces ruines, même si certains subsistent en s'accrochant aux quelques îlots de signification provisoires laissant un peu de répit, de repos, au sujet moderne. Il le fait à la manière de Lukacs, qu'il cite de temps à autre et dont il admirait la *Théorie du Roman*. C'est-à-dire qu'il essaye de penser les mutations du monde moderne à travers la mise en perspective historique d'un art. En choisissant le cinéma comme occasion de cette mise en perspective, il ne se donne aucune facilité, s'évite même le luxe d'être réactionnaire (à faire comme si de rien n'était, à continuer à peupler le monde de symbole quand le monde semble dire, par la transformation complexe du tissu esthétique qui le constitue comme expérience, qu'il n'y a pas de symbole ici), ou moderne, trop moderne (à faire comme s'il ne nous restait que l'expression libre, subjective, débridée, envers et contre le monde, quand quelque chose du monde continue à nous faire sentir que ça résiste. Avec le cinéma, Kracauer porte le problème à son plus haut point critique. En effet, le cinéma, par le type d'expérience subjective qu'il propose ontologiquement, mais aussi par son affinité première et inévitable pour le monde matériel, ne pouvait, tôt ou tard, que contribuer à accentuer le processus de désintégration symbolique déjà à l'œuvre dans le sujet moderne, tout en faisant sentir quelque chose comme un rebut trainant sous la captation indifférente de la caméra, quoi qu'on en dise. Le danger, ça serait l'indifférence, que le cinéma, comme la science moderne, ne nous laisse qu'un monde abstrait en pâture, nous ait mis au pied de la réalité (Kracauer parle de « *nature in raw* », comme quelque chose de non-traité, qui vient comme ça, tout en pleine figure, sans ordre, intention, organisation définie préalable, et qu'il faut filtrer), mais ne nous donne plus d'autre possibilité que de nous y cogner la tête encore et encore, sans jamais rien en faire sortir.

À ce second niveau de la *Théorie du film*, nous retrouvons dès lors les problèmes essentiels de sélection de montage, histoire de ne pas être mis au pied du mur juste pour s'y cogner. On se souvient que c'était là que les exigences de l'esthétique matérielle étaient respectées ou

non par le cinéma. La question majeure du montage que nous posions avec le cinéma résonne dès lors fortement avec la question critique pour la subjectivité moderne, à savoir *qui sélectionne* ? C'est une question qui prend un poids politique majeur, après que certains se soient permis de choisir qu'il existait des hommes qui ne pouvaient plus choisir, qui n'étaient plus réduits, pour parler en termes appréciés par la phénoménologie, qu'à leur facticité. Chercher avec beaucoup de précautions ce que nous pourrions appeler des « opérateurs de sélection », sur fond de la menace de la réduction à la facticité, au non-choix possible, au laisser-aller à l'indétermination latente captée par l'indifférence de la caméra, sont autant de propositions politiques marquant encore, même en 1960, les engagements de Kracauer dans l'histoire (à l'inverse de ce qu'Adorno a pu dire de ce la *TF* qui n'est pas le lieu, selon nous, d'un refuge sous le formalisme théorique dépolitisé). Si, pour sûr, c'est une politique plus discrète que les critiques massives de la modernité ou de la société de consommation, elle n'en est pas moins insistante en chacun, et résonne potentiellement partout. Tout à l'opposé d'une mystique des événements qui arriveraient comme ça, tout seul, il faut maintenant dire : contrarions l'indifférence de la caméra, sélectionnons ! Ce qu'il faut éviter à tout prix, c'est que l'indifférence de la caméra se répète comme indifférence de la subjectivité, que plus rien ne contrarie rien.

Mais pour autant, on n'en sort pas, il s'agit de ne pas choisir n'importe comment. Le choix ne se fait pas *ex-nihilo*, le choix se fait à travers cette affection première de la caméra. La complexité dialectique exigée par le cinéma somme donc Kracauer de produire l'opérateur imposant le moins possible ses schèmes *a priori* sur les événements, laissant de la place pour que le monde puisse se réenchaîner de manière plurielle, ne jamais se verrouiller sur *la* vérité. Qu'il y ait place pour la dialectique donnant à penser, forçant à penser, sommant à penser. À ce titre, dans la *Théorie du film*, l'opérateur qui semble le plus satisfaire à cette aspiration est le *rêve*. Le rêve non comme représentation du rêve (les surréalistes), ni comme ce dont on aimerait ne jamais se réveiller pour se voiler la face du monde, mais le rêve comme protocole d'expérimentation se tenant sur la pointe de la dialectique kracauerienne, satisfaisant le plus à cette notion de composition, ou d'expression sur fond d'une affection première, et exigeant de se demander ce que ce moment singulier, irrésolu, chargé d'une foule de significations potentielles, ni totale indétermination, ni totale détermination, peut bien signifier pour notre vie consciente (ce sont respectivement les chapitres 9 et 15 de la *TF*). C'est une conception qui résonne profondément avec une certaine pratique de la philosophie bergsonienne, pratique critique et non pas dogmatique, s'inquiétant du moment du « tournant décisif où, s'infléchissant dans le sens de notre utilité, elle devient proprement l'expérience humaine. » (*MM*, p. 205). Il faut se porter à ce moment pour tourner la prise de l'expérience en un autre sens, un sens non toujours-déjà médiatisé par l'exigence utilitaire de vivre. Mais cela, ce sera pour un autre jour...

En conclusion, nous estimons que le problème kracauerien pourrait gagner en puissance philosophique à être clairement posé à partir de la critique d'un certain kantisme, telle que la critique menée par Bergson dans *Matière et mémoire*. Ceci n'est qu'esquissé dans cette modeste présentation. Un certain kantisme trouvait en son fond l'en-soi comme *rebut* de l'exercice moyen, habituel, des facultés. La chose-en-soi n'y était que le corrélat inconnaissable dans l'ordre de la connaissance, inconnaissable parce que posé comme rebut de l'acte de connaissance. Ce n'est pas même le problème que ça soit une chose. L'en-soi

n'existe qu'en tant que posé comme le rebut de la connaissance qui fonctionne toujours-déjà, exerce toujours-déjà sa souveraineté sur le monde fait objet de perception. Cette souveraineté fonctionnerait de plein exercice dans une esthétique formelle qui imposerait toujours ses conditions à tout événement fait objet. Sur le plan d'une ontologie et d'une théorie de la perception, on reconnaît là les critiques déjà bergsonienne, ensuite deleuzienne du kantisme. Sur le plan de l'esthétique, on reconnaît les analyses didi-hubermaniennes critiquant le ton kantien qui irrigue la majeure partie de l'histoire de l'art depuis Panofsky.

Il s'agirait ensuite de faire valoir le rebut d'une esthétique matérielle, rebut qui consiste en tout ce qui insiste dans les processus formels, malgré toutes les déterminations de ces processus devenus pures formes. Le rebut est alors ce qui malmène l'exercice moyen des facultés. Le rebut n'y est donc pas celui des processus de connaissance traçant d'un geste souverain le connu et son rebut inconnaissable. Il est rebut de réel qui insiste dans les processus de mise en forme, rebut qui n'est jamais totalisable. Il est « *nature in raw* » qui insiste, qui résiste, qui ne peut s'exprimer sans en même temps laisser de côté une part qui insiste et qui résiste à son expression (c'est la dialectique infinie, entre sous et sur-détermination). Et s'il n'est pas possible de percevoir, penser, dire quoi que ce soit sans toujours-déjà l'avoir coulé dans l'ordre de l'esprit et de la détermination subjective, il n'est pas pour autant impossible de penser un type d'exercice subjectif dans lequel cette détermination ne nous pousse entièrement dans l'ordre de la représentation. Le rêve, en tant que paradigme d'expérimentation, est un de ces exercices. Idéalement, selon un postulat moderniste qui voudrait qu'un art exploite pleinement ses puissances quand il exprime ce qu'il a en propre, le cinéma doit rester fidèle à cette dimension ontologique d'être affecté. En d'autres termes, la tendance réaliste ne doit jamais être parasitée *a priori* par la tendance formatrice : les processus de signification devraient émerger à partir du monde physique lui-même, comme la mélancolie de l'arbre émergeait de cet espace-temps là. C'est cela la composition kracauerienne, une proposition aussi éminemment politique qui interrogera ce que le rêve peut bien signifier pour la vie de l'esprit conscient.