

de marionnettes » fournit la métaphysique. Si la danse s'assimile au mouvement des marionnettes, c'est dire l'esprit du danseur ne peut s'exprimer que par la mécanique du mouvement corporel. La ligne que suit la marionnette « n'était rien d'autre que le chemin de l'âme du danseur » (*id.*), et pourtant sa danse « peut être transposée dans le royaume des forces mécaniques ». La marionnette obéit dans son mouvement aux lois de la gravité, alors que la force exercée par le marionnettiste lui permet de s'en affranchir, d'être « antigravifique » (*id.*).

Dès lors, le but de l'art est de rendre la conscience la plus mécanique possible, de la faire oublier. L'affectation, c'est l'intention de l'esprit qui apparaît comme telle en s'opposant à la naturalité du mouvement : « Car l'affectation apparaît, comme vous savez, quand l'âme (force motrice) se trouve en tout autre point que le centre de gravité du mouvement » (*id.*). La mécanique, c'est l'absence d'effort et d'effet. La spontanéité naturelle, qui correspond à la grâce naturelle du corps humain, se confond avec sa mécanique que la conscience trouble : « Je lui dis que je savais fort bien quels désordres la conscience provoque dans la grâce naturelle de l'homme » (*id.*). Identifié à la mécanique, le libre jeu de l'art ne peut être atteint que par une soumission totale à celle-ci, ou par une domination totale sur elle, « dans un mannequin ou dans un Dieu ». L'animal agit « comme s'il était capable de lire mon âme à l'intérieur », ce qui prouve la continuité entre esprit et nature. Leur dissociation apparaît comme le symbole de la chute de l'humanité. La dépasser dans une connaissance redevenue innocente apparaît comme la destination de l'homme, « c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde » (*id.*).

KLEIST H. VON, *Sämtliche Werke und Briefe*, Munich, C. Hanser, 2010.

*Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne : III*, Frankfurter Kleist-Kolloquium, 1998. – *Année Kleist en France, Études germaniques*, n° 265, 2012/1. – DÉCULTOT É., « Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du "Moine au bord de la mer" de Caspar David Friedrich (1808-1810) », *Revue germanique internationale*, 7, 1997. – GAUDIN C., *La Marionnette et son théâtre. Le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. – HALLER-NEVERMANN M. & REHWINKEL D. (dir.), *Kleist : ein moderner Aufklärer ?*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005. – SCHULTE B., *Unmittelbarkeit*

*und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

JEAN ROBELIN

→ Goethe.

KRACAUER, SIEGFRIED. 1889-1966

Siegfried Kracauer (1889-1966) est un intellectuel juif allemand atypique et assez peu étudié dans les cursus universitaires classiques. De son vivant, il s'est d'ailleurs toujours situé en marge du monde universitaire. Parmi les éléments qui déterminent son parcours, on évoquera ses relations plutôt difficiles avec l'École de Francfort (Adorno a pourtant été son étudiant) : on exige de lui qu'il adopte des positions plus franches d'un point de vue idéologique. À bien des égards, sa position rappelle celle de son contemporain Walter Benjamin. Les constats désenchantés et mélancoliques que Kracauer pose à l'endroit de la modernité, de la culture de masse, du règne de plus en plus prégnant de la technique, etc., sont presque toujours contrebalancés par une vision positive du potentiel des productions modernes. Pendant des années, Kracauer a animé les pages culturelles de l'un des plus grands journaux allemands de l'époque, la *Frankfurter Zeitung*. Par ses textes des années 1920, il s'est positionné au cœur de la vie culturelle, conscient que son activité journalistique lui permettait de travailler directement sur les normes culturelles et sociales. Kracauer s'adresse alors essentiellement à un public bourgeois et se réjouit de pouvoir – à petites doses – confronter ses lecteurs avec des réalités sociales méprisées ou méconnues. À cette première période de sa vie correspond une série de textes courts, sur des thèmes extrêmement variés, qui reflète la culture de l'époque y compris dans ses aspects les plus populaires (voir les recueils *Le Voyage et la danse* ou *L'Ornement de la masse*). Le style journalistique relève chez Kracauer d'une conviction méthodologique : il préfère la « petite forme », celle du « feuilleton », qui renonce à une saisie totale de la réalité et refuse la pensée systématique. Après l'exil, en France dès 1933 et aux États-Unis à partir

d'avril 1941, Kracauer souffre d'une intégration professionnelle moins évidente que les autres universitaires juifs allemands. Il ne réussira jamais à continuer ses recherches dans le cadre d'une université. Ces années sont néanmoins l'occasion d'une correspondance soutenue avec l'historien de l'art Erwin Panofsky.

L'œuvre théorique de Kracauer est vaste et multiple. À côté des études sur la ville moderne (Kracauer était architecte de formation), les textes esthétiques les plus décisifs concernent essentiellement les médias photographique et filmique. Dans son « histoire psychologique du cinéma allemand », *De Caligari à Hitler* (1947), son ouvrage le plus célèbre mais aussi le plus discuté, Kracauer montre les effets du traumatisme politique vécu par la société allemande sur le cinéma. En sociologue des médias, Kracauer retrouve la structure du nazisme au cœur de la production cinématographique. Il interroge très concrètement la mécanique du film de propagande, fondant sa critique sur le constat d'une perte de contact avec la réalité. Kracauer défend dans ses analyses l'idée d'un étouffement de la réalité par le régime nazi, régime œuvrant selon lui à recomposer le réel en brouillant la perception des contradictions sociales, à transformer le réel en *spectacle* pour lui donner un caractère d'extériorité. Directement affecté par les événements de 1933, révolté par l'horreur de la conjoncture nazie (il y perd des membres proches de sa famille), Kracauer veut savoir par quoi la montée de la violence nazie a été possible, et comment les images et les productions culturelles ont pu être impliquées dans ce processus. Kracauer décompose puis reconstruit le discours de propagande, jusqu'à faire apparaître la structure interne de la dictature totalitaire ; le primat du visuel dans le régime et l'omniprésence des images sont indéniables. Pour se prémunir de l'illusion idéologique, l'esthétique d'obédience marxiste qu'il déploie se donne pour consigne, *a contrario*, de « respecter au mieux la réalité ».

Sans se préoccuper des catégories classiques de l'esthétique, 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, 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 médium – et l'étude

des transformations subies par l'environnement matériel avec la modernité – sert de norme à l'étude de ses productions : « les réalisations propres à un médium particulier sont d'autant plus satisfaisantes au plan esthétique qu'elles mettent en œuvre les propriétés spécifiques de ce médium » (*Théorie du film*). Les médiums photographique et filmique ont la capacité de capter la réalité dans son indépassable complexité. 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 ». Respecter les caractéristiques propres du médium revient alors à se concentrer sur ce que le film peut le mieux saisir : le mouvement, la violence (c'est-à-dire toutes les formes d'intensité), les individualités singulières, même et surtout anonymes, les détails de la vie la plus banale, les choses transitoires et éphémères, la foule, les événements de hasard, etc. Aux yeux de Kracauer, aucun médium n'est plus propice à montrer l'hétérogénéité et la contingence de la réalité mondaine que le cinéma. Passer à côté de ces potentialités reviendrait à nier sa nature essentielle.

Dans son dernier texte inachevé, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (1969) (*History: The Last Things before the Last*), Kracauer construit une étude épistémologique des grandes théories de l'histoire, traversée critique dont Burckhardt constitue une figure essentielle. On peut voir dans ce dernier texte un prolongement de l'esthétique matérielle dans le domaine de l'histoire : les théories sont mesurées à leur capacité de respecter la nature spécifique de la réalité historique, faite de contingence, d'indéterminisme et d'incomplétude. Partant de là, on peut relire l'œuvre de Kracauer et l'envisager non pas comme une soumission passive aux contraintes matérielles et aux données factuelles mais comme un effort de valorisation des liens ténus qui indissocient une œuvre d'art de la situation historique dont elle émerge. Entendu en ce sens, le « principe de réalité » défendu par l'esthétique matérielle s'impose alors comme une contrainte critique : résister à la tentation du lissage et de la simplification, restituer la complexité de l'inscription de l'œuvre dans son temps.

*choses* (inachevé), trad. fr. Paris, Stock, 2006. – *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [1929], trad. fr. Paris, La Découverte, 2008. – *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008. – *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], Paris, Flammarion, 2010. – *Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky Briefwechsel 1941-1966*, éd. Volker Breidecker, Berlin, Akademie Verlag, 1996.

AGARD O., *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Éditions, 2010. – DESPOIX P., PERIVOLAROPOULOU N. & UMLAUF J. (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

MAUD HAGELSTEIN

→ Adorno, Benjamin, Burckhardt, Panofsky.

L

LA FONT DE SAINT-YENNE, ÉTIENNE. 1688-1771

Étienne La Font de Saint-Yenne naît à Lyon en 1688 dans une famille bourgeoise faisant commerce de la soie. Il découvre la peinture des maîtres flamands et hollandais lors d'un voyage en 1729. Il est « Gentilhomme de la Reine » à Versailles de 1729 à 1737 où il fait la connaissance de peintres tels que Lemoyne. Il évolue dans le milieu parisien lettré. Il meurt à Paris en 1771.

Précurseur de Diderot, il est considéré comme le père de la critique d'art indépendante. Sa production critique se concentre sur les années 1740 et 1750. Il publie, anonymement, les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747). Il s'attaque aux causes du déclin artistique en France depuis la mort de Louis XIV dont le siècle devrait selon lui servir de modèle à la fois d'un point de vue artistique et politique. Il blâme d'une part le déclin de la peinture historique et d'autre part l'essor de ce que l'on appellera les styles *Rococo* et *Pompadour* ainsi que l'engouement pour les objets de luxe dans la décoration d'intérieur. Il propose, en outre, la création d'un musée afin de préserver les chefs-d'œuvre des collections royales et de les rendre accessibles au public.

Les *Réflexions* posent la question de la compétence du critique à juger l'art sans le pratiquer, de la légitimité du *connoisseur*, non dénué de connaissances théoriques et doté d'un goût sûr, ne dénigrant