

Commencer par les fins : une lecture de l'épilogue de *Théorie du film* de Siegfried Kracauer

L'objectif de ce texte sera de se demander quel but poursuit Kracauer dans sa *Théorie du film*¹, en prenant au sérieux une série d'indices qui invitent à lire ce livre au prisme, non plus de son introduction, mais, au contraire, de son épilogue. Au moins trois éléments justifient un tel parti pris. D'abord, comme le rappelle Olivier Agard, Kracauer ne se considérait pas comme un critique de cinéma². Dans plusieurs lettres, il précise que le cinéma ne l'intéresse qu'en tant que forme liée à la modernité³, thème qui revient avec insistance, comme on le verra, dans l'épilogue de *Théorie du film*. Plusieurs auteurs notent en ce sens que l'intérêt de Kracauer pour le cinéma, loin d'être second, est néanmoins adossé à sa volonté de le lire comme un symptôme particulier de la modernité⁴. Par ailleurs, dans l'introduction d'*Histoire*⁵, Kracauer dit s'être rendu compte que l'ouvrage constituait en fait une suite au travail entrepris dans *Théorie du film* et, à vrai dire, à toute son œuvre. Cette prise de conscience tend à insister sur le fait que ce que cherche Kracauer, y compris donc dans *Théorie du film*, concerne moins le cinéma lui-même que des « modes d'existence qui n'ont pas encore reçu de nom et restent de ce fait ignorés ou mal compris⁶ ». Enfin, dans une lettre à Adorno, Kracauer réaffirme l'importance de ce dernier chapitre qu'Adorno comme son éditeur tentent en vain de lui faire abandonner. Il écrit à cette occasion à Adorno : « je ne peux pas abandonner ce chapitre vers lequel toute ma théorie du film converge et pour lequel elle a été écrite⁷ » et, à Unsel : « Il [l'épilogue] constitue, de toute évidence, l'objectif et la partie centrale du livre ; le livre se briserait s'il était supprimé⁸ ». Je souhaite donc suivre la piste tracée par ces quelques indices

¹ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, éd. Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, Paris, Flammarion, 2010.

² « De même que Kracauer déniait volontiers sa formation d'architecte, il ne souhaitait pas être considéré comme un spécialiste du cinéma, et insistait fréquemment sur le fait qu'à travers le cinéma, c'était autre chose qui était visé. » (AGARD Olivier, *Kracauer. Le Chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 257).

³ AGARD Olivier, *op. cit.*, p. 289.

⁴ Outre le commentaire d'Olivier Agard déjà cité, on trouve cette idée notamment chez Nia Perivolaropoulou : « Le souci du choix des objets s'accompagne chez lui d'une préoccupation épistémologique qui traverse toute l'œuvre [...] Cette préoccupation est d'emblée liée au diagnostic sur la modernité » (PERIVOLAROPOULOU Nia, « Les mots de l'histoire et les images du cinéma », in Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 249) ; et chez Miriam Bratu Hansen : « Like Walter Benjamin, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, and others, Kracauer understood the cinema as a symptomatic element with a larger heuristic framework aimed at understanding modernity and its developmental tendencies. » (HANSEN Miriam, *Cinema and Experience*, Berkeley/Londres, University of California Press, 2012, p. 3).

⁵ KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des Avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 55-69.

⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁷ ADORNO Theodor et KRACAUER Siegfried, *Correspondance 1923-1966*, trad. Wolfgang Kukulies, éd. Lormont, Le Bord de l'eau, 2018, p. 374 (lettre 233).

⁸ Archives de Peter Suhrkamp, cité dans *Ibid.*, p. 374 (lettre 233).

et considérer l'épilogue de *Théorie du film* comme capital, tant pour le livre lui-même, que pour la compréhension plus large des conceptions de Kracauer.

Épilogue

L'épilogue de *Théorie du film* s'ouvre sur la reprise d'une réflexion interrompue au chapitre 9 et qui laissait en suspens une « question décisive », celle de « la signification de ce qu'on vit au cinéma⁹ ». Comme l'indique alors Kracauer, « le spectateur ne rêve pas tout le temps¹⁰ » et les moments d'absorption et de retour à la veille alternent. Ces multiples réveils sont, pour le spectateur, l'occasion d'un retour sur son expérience, sur ce qu'il a ressenti. L'épilogue reprend le propos là où il l'avait laissé : « Que nous apporte l'expérience filmique¹¹ ? » La réponse à cette question passe, pour l'auteur allemand, par la discussion de la place laissée par le cinéma à la vie intérieure. Le cinéma, en effet, par « l'accent mis sur les apparences¹² », caractéristique qui le définit en propre¹³, ne permet d'accorder que peu d'importance à cette vie intérieure que l'on considère d'ordinaire, toujours selon Kracauer, comme essentielle¹⁴. Kracauer répond cependant que l'argument ne pourrait se défendre « que si les croyances, les idées et les valeurs qui constituent la vie intérieure occupaient aujourd'hui la même position d'autorité qu'elles avaient dans le passé et que si, par suite, elles avaient de nos jours l'évidence, la puissance et la réalité qui sont celles des événements du monde matériel que le film nous donne à voir¹⁵. » En effet, pour Kracauer, la perte de terrain des croyances religieuses, mais aussi des valeurs spirituelles et des traditions culturelles, a laissé l'homme « idéologiquement sans abri¹⁶ ». Cette situation est, toujours selon Kracauer, le fait, d'une part, de ce qu'il appelle un libéralisme¹⁷ sécularisant, celui de la Raison des Lumières, de sa foi en l'éducation et dans le progrès¹⁸, qui a sapé les bases de la foi religieuse ; et, d'autre part, de la science qui, par son recours constant

⁹ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 254.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 405.

¹² *Id.*

¹³ « Il semble que le cinéma doive, pour être pleinement lui-même, s'attacher à la surface des choses. » (*Ibid.*, p. 406).

¹⁴ Kracauer reprend ici, pour le critiquer, l'argument de Paul Valéry (VALÉRY Paul, « Le Retour en Hollande », in *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 25-27, repris in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 847).

¹⁵ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 406-407.

¹⁶ *Ibid.*, p. 409.

¹⁷ Le qualificatif de « libéral » est ici à entendre en un sens très large, puisqu'il comprend même l'idée de « société sans classe » traditionnellement liée au marxisme.

¹⁸ Kracauer se montre ici tout aussi critique à l'encontre des différentes tentatives de renouveau collectif nées de la faillite du libéralisme quand celles-ci s'appuient sur des vérités révélées, des chefs charismatiques ou de grandes causes. L'auteur les qualifie de « régressives » car elles « en reviennent à des façons de penser et d'argumenter qui datent d'avant la révolution scientifique » (KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 412). Ces mouvements ne pallient par ailleurs en rien la perte de croyance : « L'apathie se répand comme une épidémie ; la "foule solitaire" comble le vide à l'aide de substituts » (*Ibid.*, p. 413).

à l'abstraction, a modifié notre rapport à la réalité et nous a éloigné du monde sensible¹⁹. Dès lors, suggère Kracauer, le chemin jadis clair vers la vie intérieure passe-t-il aujourd'hui par une attention accrue au monde extérieur. On retrouve ici une caractérisation ambivalente de la modernité chère à Kracauer²⁰ : la modernité est le lieu de la disparition des croyances communes et du progrès de l'abstraction qui l'abandonne à la solitude et à l'apathie, mais, simultanément, un retour en arrière n'est ni possible ni désirable et il s'agit au contraire de traverser la modernité, de la mener jusqu'au lieu de son propre dépassement. Le désenchantement de la modernité est certes un moment négatif, mais un moment négatif qui prépare « l'irruption de la vérité²¹ ».

En ce sens, Kracauer n'affiche aucun désespoir :

« Si nous voulons adopter des valeurs qui délimitent un horizon, il nous faut d'abord nous débarrasser, autant que faire se peut, de cette abstraction. Dans notre effort pour répondre à un tel défi, nous ne serons peut-être pas capables de jeter l'ancre dans des certitudes idéologiques ; au moins avons-nous de bonnes chances de tomber sur quelque chose que nous ne cherchions pas, quelque chose qui revêt en soi une importance immense – le monde qui est le nôtre²². »

La modernité dépouille le monde de sa gangue idéologique, et nous le laisse ainsi voir tel qu'il est. Elle nous donne l'occasion, à travers les médiums photographiques, de faire « l'expérience des choses dans ce qu'elles ont de concret.²³ » L'expérience dont il est question est ici un rapport *esthétique*, compris comme une perception « à la fois intense et détachée » du « fait concret », c'est-à-dire un mode de perception proche (mais non pas identique) de celui qui nous est donné dans notre rapport aux œuvres artistiques²⁴. Cette nécessité du concret ne se transforme pas pour autant en un fantasme d'unité perdue avec la réalité environnante. La

¹⁹ « La plupart des sciences ne s'occupent pas des objets de l'expérience ordinaire, elles en abstraient certains éléments qu'elles élaborent ensuite de diverses façons. Les objets sont ainsi dépouillés des qualités qui leur donnent "toute leur intensité et leur valeur" (Dewey) » (*Ibid.*, p. 413).

²⁰ Cette ambivalence n'a pas toujours été aussi claire dans les écrits de Kracauer, qui s'est longtemps inspiré d'un certain pessimisme emprunté à la *Kulturkritik* et à Georg Simmel en particulier. Voir à ce sujet : AGARD Olivier, « Cinéma et modernité chez Siegfried Kracauer », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XII/4, 2016 (Actes 9), p. 228-248 ; MÜLDER-BACH Inka, « *Les Employés*. Devoir et distraction dans l'Allemagne de Weimar », in Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX (dir.), *op. cit.*, p. 119-145 ; RAULET Gérard, « Socio-mythologie de la ville », in Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX (dir.), *op. cit.*, p. 146-162. Pour Simmel, il faudrait ici citer de nombreux ouvrages. Que l'on pardonne donc de ne renvoyer qu'à SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989.

²¹ Voir MÜLDER-BACH Inka, « Négativité et retournement. Réflexion sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer », in Gérard RAULET et Josef FÜRNKÄS (dir.), *Weimar. Le tournant esthétique*, Paris, Anthropos, 1989, p. 279-281.

²² KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 418.

²³ *Ibid.*, p. 419.

²⁴ Il y a lieu ici de ne pas confondre l'expérience artistique avec celle permise par le film. Carole Maignée, dans un commentaire de la formule kracauerienne « an art with a difference », insiste sur l'importance de différencier l'expérience esthétique de l'expérience artistique (MAIGNÉE Carole, « La radicale "caméra-réalité" de Siegfried Kracauer », *Archives de philosophie*, n°85, 2022/1, p. 62).

modernité, encore une fois, n'est pas réversible et « nous ne pouvons avoir l'expérience que de la réalité qui nous est encore accessible²⁵ ». Il ne s'agit pas de revenir en-deçà de la modernité, mais de partir de la situation telle qu'elle est, en enregistrant la perte sans la déplorer ou la célébrer.

La modernité et la disparition progressive de l'idéologie laissent donc bien le monde en ruine. Le concret qu'il y aurait à retrouver est ainsi toujours fragmentaire, aléatoire tandis que la conscience chargée de l'expérimenter est, elle aussi, fragmentée, simple « agrégat de restes de convictions et d'activités diverses²⁶ ». Le meilleur moyen d'accès à ces « strates du plus bas niveau » de la réalité est pour Kracauer sans conteste la photographie et le film qui « non seulement isolent les données matérielles, mais trouvent dans la représentation qu'ils en donnent leur plein aboutissement²⁷ ». Le réel ainsi enregistré révèle un monde jamais vu jusqu'alors, une invisibilité comparable à la lettre volée d'Edgar Allan Poe. Les objets du quotidien nous apparaissent, par le truchement du film, comme pour la première fois, alors qu'ils étaient sous nos yeux depuis le début :

« Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être nous ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra. Et nous sommes libres d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté. Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et événements qui constituent le flux de la vie matérielle²⁸. »

Le cinéma n'est pas un médium artistique similaire aux autres. Dans les arts traditionnels, ce sont les intentions de l'artiste qui dominent et non le matériau²⁹. Au contraire, le cinéma n'est vraiment lui-même que lorsqu'il donne la primauté à ses capacités d'enregistrement de la réalité, ce que Kracauer appelle la « tendance réaliste ». Cet enregistrement n'est néanmoins pas à comprendre dans le sens d'un réalisme naïf qui ferait du cinéma le simple reflet du monde

²⁵ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 420.

²⁶ *Ibid.*, p. 420.

²⁷ *Ibid.*, p. 421.

²⁸ *Ibid.*, p. 423.

²⁹ « Dans l'œuvre d'art, rien ne subsiste du matériau brut lui-même, ou plus exactement, ce qu'il en reste est façonné de telle sorte qu'il incarne les intentions visées à travers lui » (*Ibid.*, p. 424).

et de la caméra l'opérateur neutre d'une translation pure du réel³⁰. Cependant, ce que Kracauer appelle la « tendance formatrice », c'est-à-dire le moment de mise en forme subjective, est bien toujours présente (*a minima* venant du spectateur, comme le précise Kracauer dans son premier chapitre³¹). Le film doit ainsi trouver un équilibre entre la fidélité aux caractéristiques propres du médium (c'est-à-dire sa tendance à montrer le concret du monde) et la nécessaire mise en forme de ces contenus par l'œil humain³².

Ce rapport ambigu à la réalité matérielle du cinéma ne fonctionne donc pas comme un simple naturalisme, une copie à l'identique du réel. En effet, Kracauer entame son paragraphe suivant par un enchaînement contre-intuitif : « Le spectateur qui regarde les images sur l'écran est dans un état proche du rêve. On peut donc penser qu'il perçoit la réalité matérielle dans ce qu'elle a de concret³³ ». Le saut qu'opère ici l'auteur entre l'état de rêve, plus volontiers associé à l'imagination pure qu'à la réalité matérielle, et l'idée d'une perception du concret de la réalité matérielle a de quoi surprendre. Il indique une nouvelle fois que, pour pouvoir se libérer de notre tendance devenue naturelle à l'abstraction, il est nécessaire de faire lâcher prise « le moi organisé du spectateur³⁴ ». Ce n'est plus, comme dans l'œuvre d'art classique, par l'organisation du matériau brut selon une vision unique (celle de l'auteur ou de l'artiste), que le cinéma donne à voir le réel, mais bien par l'indétermination des images, par « l'expérience d'un flux d'événements fortuits, d'objets épars et de formes anonymes³⁵ ». C'est cette « texture de la vie de tous les jours » qui constitue ce que Kracauer entend, à proprement parler, par la réalité matérielle. Il ne s'agit donc pas, à nouveau, de la simple thèse d'un cinéma presque scientifique, qui donnerait à voir les détails microscopiques ou les grands ensembles macroscopiques jusque-là inaccessibles à l'œil humain (ce qu'il est aussi), mais d'un pas de plus. Ce que donne à voir le cinéma, ce sont les objets sous un jour nouveau, mais aussi les événements, les uns et les autres constitués d'une matière qui, débarrassés des anciennes croyances, se révèlent dans leur matière concrète, commune à tous les hommes.

³⁰ Carole Maignée écrit : « Enregistrer n'est ni copier, ni refléter, ni atteindre l'au-delà du phénomène, c'est agencer. » et, plus loin : « Il n'y a donc aucune naïveté de l'immédiat, l'index de la photographie n'est pas vérité, "to record" signifie bien "to disfigure" » (MAIGNÉE Carole, art. cit., p. 56 et 57).

³¹ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 44.

³² Pour une analyse détaillée de ces deux tendances et de leur nécessaire équilibre, voir ARNOLDY Edouard, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, principalement aux pages 163 à 196. Précisons avec Carole Maignée que, si les deux tendances sont indissociables, la tendance réaliste prime néanmoins sur la tendance formatrice (MAIGNÉE Carole, art. cit., p. 48).

³³ KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, op. cit., p. 427.

³⁴ *Ibid.*, p. 246.

³⁵ *Ibid.*, p. 427.

Les phénomènes ainsi convoqués par le cinéma nous mettent « au défi de confronter les événements de la vie réelle avec les idées que nous nous en faisons ordinairement³⁶ ». Kracauer compare le cinéma au bouclier donné par Athéna à Persée. Grâce à ce dernier, Persée peut passer outre l'impossibilité de regarder la Gorgone en face en ne contemplant que son reflet. Le cinéma, comme le bouclier, reflète la réalité matérielle, des petits faits quotidiens à l'horreur du monde. Et ce reflet, comme celui du bouclier, permet de regarder l'horreur sans que sa vision ne nous paralyse. Dans le mythe, le reflet poursuit un but précis, celui de décapiter l'horreur. Néanmoins, ajoute Kracauer, cette décapitation éventuelle ne fait pas pour autant disparaître le mal dont ladite horreur était le signe. Les images ne doivent en ce sens pas être vues en cherchant « leurs intentions sous-jacentes » ou « leurs effets incertains ». Bien plutôt : « Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin³⁷. » C'est bien sûr ici l'horreur des camps nazis qui est ici explicitement visée, horreur dont le film permet, par l'expérience que nous faisons, de la rédimier « de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination³⁸ ».

Le film nous confronte ainsi à l'idée que nous nous faisons de la réalité. Il peut alors soit confirmer soit infirmer cette idée. Le premier cas, nous dit Kracauer, est sans grand intérêt dans la mesure où les images de confirmation sont bien souvent celles de propagande (Kracauer prend pour exemples *La Ligne générale*, les films nazis et *Les Dix Commandements* de DeMille). Ce sont là, en majorité, des « témoignages truqués » qui « veulent faire croire et non pas faire voir³⁹ », même si certaines parviennent parfois à conserver une certaine authenticité. Le second cas, lorsque les films « confrontent la réalité telle que l'a captée la caméra avec ce que nous imaginons qu'elle est » est plus intéressant pour Kracauer. L'image alors devient une « manifestation aussi directe du médium que l'est le flux de la vie matérielle⁴⁰ ». Il est significatif que le premier exemple de ces images de confrontation, parfaitement conforme donc au médium, soit tiré d'une scène comique d'un film de Chaplin (et non d'un documentaire ou d'un film plus traditionnellement « réaliste »). Cette scène, tirée de *The Immigrant* (1917), montre Charlot sur un bateau, de dos, penché par-dessus le bastingage, apparemment en proie aux affres du mal de mer. Lorsqu'il se retourne, le spectateur constate avec une surprise amusée que Charlot ne faisait en fait que pêcher. Cet exemple peut paraître surprenant, tant la confrontation que l'image produit ici ne va pas à l'encontre d'une croyance préexistante au

³⁶ *Ibid.*, p. 429.

³⁷ *Ibid.*, p. 431.

³⁸ *Ibid.*, p. 431.

³⁹ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 432.

visionnage du film, mais induite par cette vision elle-même. C'est le film lui-même qui semble nous donner à la fois ce que nous devons comprendre de l'image, et le démenti de cette première affirmation. Ce que l'image infirme n'est autre que la confiance que nous avons dans ce que nous voyons, dans le fait même de « voir »⁴¹. Le film peut également, dans le même ordre d'idée, dévoiler l'artificialité des conventions sociales⁴².

De ces moments parcellaires de réalité matérielle, le spectateur tire une idée, un contexte général. Néanmoins, cette idée générale demeure cinématographique tant qu'elle part de la réalité matérielle pour aller vers l'idée, et non l'inverse. Le cinéma est en cela qualifié de matérialiste par Kracauer, à l'opposé des arts traditionnels idéalistes⁴³. Le cinéma ne s'adresse plus, alors, seulement à l'esprit, mais d'abord à la sensibilité. Mais de quelle nature sont ces idées générales que le spectateur peut tirer du matérialisme cinématographique ? Sur ce point, Kracauer se contente de ne donner que quelques indications, par la négative. En opposition à Balázs, à Faure ou encore à Grierson, Kracauer refuse que le cinéma serve des buts, tant révolutionnaires que collectivistes ou même éducatifs. Seule l'exploration des « caractères communs et élémentaires »⁴⁴ trouve quelque grâce aux yeux de l'auteur allemand, dans la mesure où celle-ci, privilège des médiums photographiques, permet d'imaginer une quelconque forme de destin commun de l'humanité. C'est ce destin commun qui sera la matière des dernières pages de l'épilogue.

Celles-ci se consacrent à l'exposition *The Family of Man*, mise en exposition par Edward Steichen au Musée d'Art moderne de New York en 1955, et au film *Aparajito* (Satyajit Ray, 1956). Tous deux sont censés souligner ces gestes communs à tous les hommes que permet de mettre en exergue le cinéma. Comme l'a souligné Edouard Arnoldy, la clémence de Kracauer envers l'exposition est surprenante, tant elle « correspond à ce qu'il [Kracauer] critique depuis plus de trente ans⁴⁵ ». Sans entrer dans le détail de la critique qu'il y a lieu de faire de cette exposition et de son « universalisme bien-pensant », le discours de Kracauer à son endroit

⁴¹ Carole Maignée écrit d'ailleurs quelque chose de similaire : « Enregistrer, c'est se rendre compte de ce que l'on ne voyait pas, c'est donc se rendre compte de la fragilité de ce que l'on croyait être le "voir" » (MAIGNÉE Carole, art. cit., p. 58).

⁴² C'est à nouveau Chaplin (entre autres) qui sert ici d'exemple avec *Monsieur Verdoux* (1947).

⁴³ Kracauer emprunte ici plusieurs intuitions à son ami Erwin Panofsky, dont les écrits avaient déjà influencé une partie de *De Caligari à Hitler* (PANOFSKY Erwin, « Style and Medium in the Motion Picture », in *Three Essays on Style*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1955 (1936), p. 91-129).

⁴⁴ AUERBACH Erich, *Mimesis*, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 552, cité dans KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. op. cit.*, p. 428.

⁴⁵ ARNOLDY Edouard, *op. cit.*, p. 127 et sq. Edouard Arnoldy décrit très bien le malaise ressenti à la lecture de ces dernières pages qui semblent aller à contresens des idées défendues par Kracauer de ses écrits de jeunesse jusqu'à *Théorie du film* incluse.

témoigne d'une « inquiétante neutralité⁴⁶ » qui a de quoi décevoir le lecteur qui a suivi jusqu'ici le long texte de l'auteur allemand. Cette fin d'épilogue donne l'impression que les développements complexes sur le médium filmique qui ont précédés n'aboutissent finalement qu'à une caractérisation politiquement faible et esthétiquement contradictoire de ce qu'est « le film à notre époque » (il s'agit du titre de l'épilogue). À en juger par cette fin seule, et à condition de prendre celle-ci (trop) au sérieux, c'est-à-dire à la considérer comme le point d'orgue de l'ouvrage, les buts de cette *Théorie du film* semblent obscurs. Le film, rédempteur de la réalité matérielle laissée nue par le désenchantement de la modernité, se révélerait incapable de nous fournir autre chose qu'une image lissée et unifiée du monde. Il court alors le risque de tomber sous le coup de la critique adornienne d'une standardisation des produits de l'industrie culturelle, façonnée par les rapports sociaux du capitalisme marchand.

Mais il importe peut-être de dire ici que cette fin n'était pas celle qu'avait envisagée Kracauer dans les premières ébauches de son travail, au début des années 1940⁴⁷. Le manuscrit que l'on connaît généralement sous le titre de « Esquisse de Marseille » donne en effet à lire, dans le premier sommaire de l'ouvrage, que Kracauer entendait clôturer celui-ci sur une « Danse macabre » et, plus précisément, sur la dernière scène de *Que viva Mexico!* d'Eisenstein. S'il est bien sûr hasardeux de vouloir se pencher sur ce qu'aurait pu être cette première fin, je voudrais suggérer, à l'appui de la notion de grotesque empruntée à Mikhaïl Bakhtine⁴⁸, que la finalité initiale de la *Théorie du film* était bien différente.

Une fin grotesque

On peut lire dans le sommaire de l'« Esquisse de Marseille », au point 20, l'enchaînement « Groteske → Chaplin – David gegen Goliath – Märchen⁴⁹ ». Si le terme *Groteske* traduit celui de *Slapstick*, sa polysémie demeure. Le grotesque renvoie ainsi à une tradition théorique différente, dont l'évocation n'est pas sans intérêt pour la lecture qui nous occupe. Dans *L'Œuvre*

⁴⁶ Les formules, à laquelle je souscris pleinement, sont à nouveau d'Edouard Arnoldy (ARNOLDY Edouard, *op. cit.*, p. 128).

⁴⁷ À propos des versions antérieures de *Théorie du film* et, plus particulièrement, de l'« Esquisse de Marseille », on se référera à l'introduction de la version français par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou (PERIVOLAROPOULOU Nia et DESPOIX Philippe, « Introduction », in KRACAUER Siegfried, *Théorie du film, op. cit.*, p. VII-XII), ainsi qu'aux développements qu'en propose Miriam Hansen au chapitre 9 de son *Cinema and Experience* (HANSEN Miriam, *op. cit.*, p. 253-279). Enfin, on rappellera que certains facsimilés et les retranscriptions de l'« Esquisse de Marseille » sont consultables dans l'édition des œuvres de Kracauer chez Suhrkamp (KRACAUER Siegfried, *Werke. Band 3 : Theorie des Films*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2005, p. 515-779).

⁴⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1965. L'idée d'un rapprochement entre Kracauer et Bakhtine est suggérée par Olivier Agard (AGARD Olivier, *op. cit.*, p. 279-287).

⁴⁹ « Grotesque [ou burlesque, puisque le *Groteskfilm* est le nom allemand du slapstick] → Chaplin – David contre Goliath – Conte » (KRACAUER Siegfried, *Werke. op. cit.*, p. 517).

de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Mickhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature, développe une théorie du grotesque (ou plutôt, du « réalisme grotesque ») compris comme transposition artistique du carnaval. Celui-ci peut se comprendre comme un ensemble de motifs : rire, bruit, langage cru, hybrides hommes-animaux voire hommes-plantes, masques, inversion du haut et du bas corporel (insistance sur les parties « basses » comme les parties génitales, le ventre, l'anus et ridiculisation des parties « nobles » comme le visage ou les yeux) ; inversion des valeurs (moqueries à l'encontre de la hauteur morale, de l'intelligence, de la bienséance et valorisation des idiots, des fous et du vil). Ces motifs sont articulés selon une logique que Bakhtine nomme ambivalente : la fête populaire (ou le réalisme grotesque donc) procède par exagération, celle de l'ensemble des règles et normes qui pèsent d'ordinaire sur le quotidien des hommes. Ces normes comprennent également les règles tacites, si connues qu'elles semblent naturelles, qu'il s'agisse de la politesse la plus élémentaire, des interdits juridiques ou religieux, voire encore des privilèges des uns et des autres. L'exagération de ces normes est poussée à l'extrême jusqu'à en faire ressortir le caractère ridicule et à les retourner en leur exact inverse, dans ce que Bakhtine appelle un « monde renversé ». Il s'agit en quelque sorte de rigidifier la norme jusqu'à ce qu'elle en semble absurde et que l'acte de transgression apparaisse libérateur : la folie apparaît finalement moins dénuée de sens que les normes parfaitement arbitraires dans lesquelles nous nous mouvons d'ordinaire. Le carnaval agit ainsi à la fois comme un révélateur de la réalité quotidienne, et comme une critique de celle-ci. Il insiste sur l'importance des cycles de vie et de mort, et toute atteinte scandaleuse est aussi l'occasion d'une renaissance joyeuse.

Le concept entretient plusieurs points communs avec *Théorie du film*, mais ceux-ci semblent avoir été plus marqués dans les étapes antérieures de la réflexion de Kracauer. D'abord, le réalisme grotesque, comme le cinéma chez Kracauer, entend donner un point de vue renouvelé sur le quotidien en allant non pas au-delà, mais en-deçà des constructions théoriques préalables de toutes sortes (en ce compris les conventions sociales dont parlait Kracauer aux pages 433-434). Ce nouveau regard ne s'obtient pas sans heurt, mais bien par la confrontation avec le connu, voir le trop connu de notre quotidien. Le monde que le carnaval retourne est bien celui des normes et des règles insidieuses que nous adoptons quotidiennement sans y réfléchir, de la même manière qu'il s'agissait pour le cinéma d'offrir, dans l'image de la réalité, une confrontation avec ce que l'on pensait qu'elle était⁵⁰. Comme dans l'exemple issu de *The Immigrant* de Chaplin, le carnaval donne à la fois à voir le monde tel qu'il est et un démenti

⁵⁰ Faudrait-il aller jusqu'à insister sur le fait que le reflet dont il est question dans le mythe de Persée ne peut être qu'une image identique, certes, mais inversée ?

quant à la certitude de ce qui est vu. Cette dimension était néanmoins plus appuyée dans l'« Esquisse de Marseille » où, à travers le terme de *dégonflage* (lui-même lié à la figure de Sancho Panza, figure récurrente du corpus grotesque), Kracauer insiste sur la capacité du film à déconstruire les conventions sociales et à revaloriser des aspects exclus généralement de la « grande » culture⁵¹.

Ensuite, ce point de vue renouvelé, débarrassé de tout *a priori* idéologique, renvoie les participants du carnaval, comme les spectateurs de cinéma, à la matérialité. Si cette matérialité est peut-être davantage corporelle chez Bakhtine, on retrouve chez tous deux la même insistance sur ce terme et sur son caractère anti-idéaliste. Chez Bakhtine comme chez Kracauer a lieu l'inversion du schéma classique de perception (de l'esprit vers le monde) et, avec elle, le refus de tout but supérieur imposé d'en haut à la matérialité. Là encore, l'« Esquisse de Marseille » faisait signe avec plus d'insistance vers le grotesque. Miriam Hansen note en effet que, dès l'époque de Weimar, Kracauer s'intéressait à la tendance non-anthropologique du cinéma des premiers temps. Cet intérêt se retrouve dans l'« Esquisse de Marseille » par l'opposition du film d'Art et du *Slapstick (Groteskfilm)*. Là où le premier constitue une « metaphor for a historically obsolete, static, and anthropocentric regime of perception and experience »⁵², le second est apprécié pour son rapport à la matérialité, aux interactions entre humains et objets et pour la caractère corporel du rire qu'il déclenche. On y retrouve alors l'affaiblissement des frontières entre les différents règnes du vivant et du non-vivant typique du grotesque⁵³, l'importance de la dimension corporelle et, surtout, le rire, élément incontournable du carnaval. Si l'intérêt de Kracauer pour la matérialité est bien toujours présent dans *Théorie du film*, l'importance de son caractère corporel était plus marquée dans la première version de l'ouvrage⁵⁴.

Enfin, ce qu'il reste des opérations de fragmentation et de retournement est partagé par Bakhtine et Kracauer. En effet, dans le carnaval, les participants découvrent ce qui, dans leur quotidien, appartient à la règle, à la convention, et ce qui leur est naturel, commun. Les différences sociales effacées, il ne reste que les caractères « communs et élémentaires » dont Kracauer empruntait la formulation à Auerbach. Chez Kracauer comme chez Bakhtine, l'attention se porte à la fois sur les petits faits du quotidien, vus sous un jour nouveau,

⁵¹ Ce dégonflage s'applique également à la figure d'un sujet souverain et identique à lui-même (HANSEN Miriam, *op. cit.*, p. 262). Sur Sancho Panza, voir la note 26 p. 353 ainsi que AGARD Olivier, *op. cit.*, p. 160.

⁵² HANSEN Miriam, *op. cit.*, p. 264 (je souligne).

⁵³ Rappelons que le terme « grotesque », orthographié à l'origine « grottesque », provient de la découverte de peintures sur les murs de la *Domus Aurea* de Néron à Rome. Ces peintures présentaient notamment la particularité de faire la part belle aux mélanges entre êtres humains, animaux et végétaux (IEHL DOMINIQUE, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1991).

⁵⁴ Kracauer insiste néanmoins sur le caractère corporel de l'expérience du cinéma dans la version finale de *Théorie du film* : KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 16.

débarassés de leur cosse idéologique ou conventionnelle, mais aussi sur un aspect plus politique. Olivier Agard écrit : « Le cinéma est la revanche du bas corporel et social sur le haut⁵⁵. » et, en effet, à la matérialité du corps se joint la dimension politique d'une lutte du petit contre le grand. En ce sens, le motif de David et Goliath qui revient à plusieurs reprises dans la *Théorie du film* comme dans l'« Esquisse de Marseille » est un trait typique du carnaval et de la revanche du petit peuple contre le pouvoir. Comme le dit Carole Maignée : « Le réalisme de la “caméra-réalité” ne saisit pas le monde tel qu’il est nécessairement ordonné, mais tel qu’il pourrait toujours être autrement.⁵⁶ » Une fois encore, cette dimension de *Théorie du film* se trouve accentuée dans les textes de jeunesse et dans l'« Esquisse de Marseille ». Miriam Hansen souligne en effet que Kracauer, dans ses écrits de jeunesse, insiste sur la nécessité d'un mode de représentation non-naturaliste pour donner une image du monde fragmenté de la modernité. Cette représentation non-naturaliste passe notamment par l'usage de l'ironie, de l'hyperbole, de la satire et de la caricature. Une stratégie de « distorsion de la distorsion », trope commun de l'esthétique moderniste, qu'elle relie aux écrits de Kracauer sur les clowns⁵⁷. Olivier Agard souligne le même genre de mouvement à l'œuvre dans les écrits de jeunesse, et souligne leur portée politique : « Le cinéma introduit un point de vue ironique : en nous révélant cette réalité, il la met à distance, il expose son côté absurde. Cette ironie a une dimension métaphysique : elle expose la vanité d'une réalité qui se donne comme seul horizon⁵⁸ ». Le cinéma peut alors se retrouver le lieu d'expériences utopiques dans la mesure où le monde qui est ainsi représenté apparaît dans toute la contingence de son agencement. Une autre réalité, que l'on n'avait pas vue, peut apparaître ; le monde pourrait être différent.

Mais l'écho grotesque le plus fort est aussi celui qui marque le plus la séparation entre l'ébauche de 1940 et le texte final de 1960. Il vient de la manière dont Kracauer envisageait de clôturer cette première *Théorie du film*. Celle-ci devait en effet s'achever sur l'analyse de la scène de la fête finale de *Que viva Mexico !* d'Eisenstein. Le réalisateur russe y met en scène la fête des morts (« kermesse funèbre », « Death day ») mexicaine. Celle-ci représente le basculement de la mort dans la vie et possède une dimension révolutionnaire. Mary Seaton, citée par Olivier Agard, en dit ceci : « Les Indiens s'y moquent des généraux, des prêtres et de la Mort, s'enivrent, dansent sur les tombes ... et la vie continue. Cette grandiose épopée du

⁵⁵ AGARD Olivier, *Kracauer, op. cit.*, p. 284.

⁵⁶ MAIGNÉE Carole, art. cit., p. 54.

⁵⁷ KRACAUER Siegfried, « Im Zirkus », *Frankfurter Zeitung*, 8 juin 1923, cité par HANSEN Miriam, *op. cit.*, p. 285. Les développements sur le trop commun de l'esthétique de la modernité se trouve p. 8 ; les autres éléments avancés p. 12.

⁵⁸ AGARD Olivier, *op. cit.*, p. 272.

peuple mexicain devait se terminer sur l'image d'un enfant qui arrache de sa figure le masque traditionnel de la mort et rayonne de la joie de vivre⁵⁹. » Cette scène contient tous les ingrédients du carnivalesque bakhtinien, du motif de l'excès de boisson à l'importance de la ridiculisation des généraux et des prêtres. Elle insiste également sur le cycle de la mort et de la vie, sur la renaissance joyeuse que symbolise le sourire de l'enfant qui retire son masque. Enfin, elle capture l'ambivalence politique du carnaval qui, en soulignant la contingence des normes et des règles en vigueur dans une société donnée, rappelle à ses participants leur statut éphémère, arbitraire. Comme chez Kracauer, la question de savoir si les potentialités critiques du cinéma pourront ou non se traduire en une effectivité politique reste suspendue, mais demeure le fait que le cinéma permet d'accueillir en soi le véritable visage de l'horreur sans en être pétrifié.

Conclusion

Arrivés à ce point, il y a lieu de reprendre notre fil. En quoi les buts dégagés par l'« Esquisse de Marseille » sont-ils différents de ceux qui s'affichent aux toutes dernières pages de l'épilogue de *Théorie du film* ? Comme nous l'avons vu, de nombreux éléments « grotesques » des réflexions de Kracauer en 1940 ont été conservés, quoiqu'affaiblis, dans le texte de 1960. De même, il serait bien sûr exagéré de considérer caducs les longs efforts théoriques de Kracauer par le jugement critique qu'il est permis d'adresser aux deux dernières pages de l'ouvrage final. Si j'ai suggéré cette lecture, en la poussant à l'extrême de ses conséquences, c'est parce que les changements opérés par Kracauer entre son plan de l'« Esquisse de Marseille » et la version publiée de *Théorie du film* me paraissent significatifs d'un inconfort pour Kracauer à l'endroit de conclure. Bien sûr, comme l'avance Miriam Hansen, la perte d'influence du *Slapstick* est une des raisons probables des changements opérés par Kracauer. Bien sûr aussi, et de manière bien plus décisive, a-t-elle raison de pointer la responsabilité de l'histoire et, principalement, de la Shoah dans la disparition de certains éléments (comment parler encore avec enthousiasme de « kermesse funèbre » ?)⁶⁰. Auschwitz est un traumatisme évident, dont l'horreur interroge toute la période d'après-guerre, de la question de l'éducation à celle de la possibilité de l'art. Le cinéma ne pouvait manquer de s'interroger à son tour. La marque de ce questionnement apparaît d'ailleurs dans les quelques pages que Kracauer consacre au *Sang des bêtes* de Franju et dans lesquelles l'horreur des camps est explicitement énoncée. En ce sens, la conclusion plus « frileuse » de 1960 serait dû à un certain pessimisme qui

⁵⁹ SEATON Mary, « Histoire du film inachevé d'Eisenstein », in *Revue du cinéma*, octobre 1948, cité par AGARD Olivier, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁰ HANSEN Miriam, *op. cit.*, p. 265.

empêche Kracauer d'assumer comme par la passé le risque de catastrophe qui accompagne nécessairement le moment de retournement qu'est la critique radicale⁶¹.

Reste que la disparition de la puissance utopique du carnaval se fait sentir avec force, à mon sens, dans les dernières pages du texte. Il y aurait lieu ici de retourner à la question qui ouvrait l'épilogue, à savoir celle de ce que rend possible l'expérience cinématographique. Peut-être ce changement devait-il à une prise de conscience de Kracauer, celle du fait que sa posture d'observateur empathique et attentif ne correspondait que peu à une conception du monde comme carnaval. Car quoi de plus effrayant que de plonger dans le carnaval, au milieu des masques et de la folie, sans soi-même participer à l'événement, en tentant de l'observer à mi-distance, d'en capter les détails et les fragments, bousculé par la foule perdue dans ses bacchantes ? La conclusion de *Théorie du film* témoignerait dans ce cas d'une prudence qui empêche l'observateur, même pétri d'une certaine vision utopique, de conclure quant aux possibilités politiques de son médium. On pourrait alors dire, avec Miriam Hansen, que l'attention de Kracauer au flux de la vie, au caractère éphémère et transitoire des choses est signe d'espoir, dans la mesure où demeure toujours la possibilité d'une reconfiguration des fragments en « quelque chose de plus peut-être vivable.⁶² »

⁶¹ On pourrait ici revenir à ce que dit Miriam Hansen du jeu avec la catastrophe et du sauvetage *in extremis* et chanceux que Kracauer soulignerait à propos du *slapstick* (HANSEN Miriam, *id.*). Ces traits, liés dans l'« Esquisse de Marseille » au conte, rejoignent la notion d'utopie et de son impossible réalisation.

⁶² « Perhaps into something more livable » (*Ibid.*, p. 26, ma traduction).