

Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3198>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

François Albera, « Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 02 décembre 2011, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3198>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Siegfried KRACAUER, *Théorie du film.* *La rédemption de la réalité matérielle*

François Albera

RÉFÉRENCE

traduction de Daniel Blanchard et Claude Orsoni, présenté par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, préface de Jean-Louis Leutrat, Paris, Flammarion, 2010, 516p. , 60ill., 32€

- 1 Le lecteur français qui ouvre ce gros volume de Siegfried Kracauer, récemment traduit, se trouve d'emblée en face d'une série de difficultés. La première est évidemment le retard avec lequel ce texte lui parvient : projeté en 1940 sur la base d'une expérience de spectateur assidu des années 1920-1930, écrit dans les années 1950, il fut publié en 1960 aux États-Unis. Traduit deux ans plus tard en italien, il prend place dans les différents panoramas des « théories du cinéma » dressés en Italie (Guido Aristarco, Francesco Casetti) ou aux États-Unis (Dudley Andrew, Noel Carroll). C'est donc depuis longtemps un classique, sauf en France. La deuxième difficulté tient à l'ombre portée d'un autre livre de Kracauer sur le cinéma, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (publié en 1947 aux États-Unis, rapidement en Italie - 1954 - et en Allemagne - 1958 -, en 1973 seulement en français), partiellement connu en France par la publication de son introduction en 1948 dans la *Revue de filmologie*, et qui a « classé » Kracauer dans la « sociologie du cinéma ». La troisième difficulté tient à la redécouverte plus large de cet auteur, de la place qu'il a occupée dans la sphère culturelle de l'Allemagne de Weimar (avec Walter Benjamin, Theodor Adorno, Ernst Bloch, etc.). Cette redécouverte, qui aboutit à une édition de ses œuvres en une dizaine de volumes, date des années 1980 aux États-Unis et en Allemagne, et elle arrive en France dans les années 1990¹. Il y a d'autres difficultés, telles que l'inscription « décalée » de *Théorie du film* dans des courants de réflexion et de pensée antérieurs à sa date de parution (la pensée de langue allemande sur la photographie et le cinéma des années 1910-1920, certains débats de l'époque autour du montage, de la non-fiction), ou

contemporains de celle-ci (la recherche filmologique française des années 1940-1960). Kracauer dialogue avec ces points de vue (de Béla Balázs à Dziga Vertov, de Gilbert Cohen-Séat à Souriau), parfois à partir d'objets apparus ultérieurement – comme le néo-réalisme italien ou le cinéma documentaire (y compris le film sur l'art). Enfin, le dernier livre (posthume) de Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*², qui poursuit, selon Kracauer lui-même, *Théorie du film*, a trouvé un écho chez les historiens tant sur un plan méthodologique (Carlo Ginzburg trouvant dans l'attention au détail, à la surface, un lien avec la microhistoire, Jacques Revel voyant dans le cinéma un « modèle » cognitif) que sur le plan du rapport de l'historien aux images photographiques et filmiques (Christian Delage). C'est, en quelque sorte, un nouveau « décalage », en tout cas pour les spécialistes (ou amateurs) de cinéma à qui le livre ne s'adresse peut-être pas, mais qui vont cependant former l'essentiel de ses lecteurs.

- 2 Il n'est donc pas évident pour ceux-ci d'entrer tout à trac dans cette « théorie du film » qui procède de manière systématique à partir de prémisses posées au départ quant à la définition du film (dans l'introduction, consacrée à la photographie, puis dans les « caractères généraux » – « concepts », « propriétés », « fonctions », « affinités intrinsèques » [c'est-à-dire notions générales associées au médium comme le fortuit, l'illimité, l'indéterminé]). Ces principes maintes fois rappelés servent de critères dans l'examen d'un ensemble de problèmes posés au film (« Domaines et éléments ») – l'historique et l'imaginaire ; l'acteur ; dialogue et son ; la musique ; le spectateur – et dans l'examen des types de films (« Composition ») – le film expérimental ; le film factuel ; le type théâtral ; film et roman, l'histoire trouvée et l'épisode ; questions de contenus. Ce sont donc de ces « caractères généraux » qu'il faut partir, puisqu'ils définissent les concepts de base de cette « esthétique matérielle et non formelle ». Ils désignent les « propriétés du médium », en distinguant les propriétés fondamentales des propriétés techniques. Les premières sont celles-là même de la photographie : l'enregistrement et la révélation de la réalité matérielle (réalité physique, existant matériel, réel, nature voire vie) que subsume l'expression *caméra-réalité*. Parmi les secondes, « la plus générale et la plus irremplaçable est le montage ». Mais pour l'auteur les propriétés techniques sont subordonnées aux propriétés fondamentales du médium. Hypothèse et axe de tout le livre : « Les films sont fidèles au médium dans la mesure où ils explorent le monde que nous avons sous les yeux » ; ils doivent conserver leur « caractère cinématographique » y compris quand il s'agit de faire revivre des événements du passé ou de représenter des faits imaginaires. Montage, musique ou récit sont mesurés à cette aune. Enfin, de la thèse sur la nature photographique du film découle la question de l'art. Le cinéma diffère fatalement des autres arts car c'est le seul, avec la photographie, « qui laisse plus ou moins intacte sa matière première », bien qu'il ait renouvelé la vision ou la renouvelle régulièrement. On pourrait discuter à l'infini ces assertions sur le fond (de Rudolph Arnheim aux diverses sémiotiques de l'image, cela a été fait), mais ce sont plutôt leurs effets tout au long du livre qui retiennent l'attention. Il est sans cesse rappelé que « le film aspire au naturel total », qu'il ne s'accomplit pleinement que s'il rend la totalité du réel », se soumet à « la juridiction de la réalité extérieure », respecte « les propriétés inhérentes au médium ». Cela dessine un ensemble *prescriptif* dont les applications s'appuient sur l'opposition entre une tendance « réaliste » et une tendance « formative », opposition qui permet de classer les films et d'exclure non seulement le cinéma d'animation mais également le cinéma expérimental, ou d'opposer chez un auteur les films conformes et non

conformes, voire au sein du même film les parties qui le sont et celles qui ne le sont pas... Classements qui produisent aujourd'hui eux aussi des effets de décalage³.

- 3 Il faut donc admettre que cette dimension prescriptive, bien que l'on ne puisse la passer sous silence, n'est pas le but principal du livre. Comme le sous-titre l'énonce assez clairement, il s'agit de saisir le rôle que joue le cinéma dans la société moderne, par rapport à la réalité. À dire vrai, la référence principale dans la réflexion de Kracauer est sans doute Marcel Proust, en raison de la place qu'occupent chez lui la mémoire et la réviviscence d'un monde passé, révolu : le cinéma jouerait, en d'autres termes, ce rôle de la mémoire (puisqu'il a enregistré des images du présent vouées à disparaître) faisant revenir sous une forme renouvelée le passé, le « sauvant » par là de l'oubli mais aussi de la destruction et de l'indifférence. Dans un texte de 1927 intitulé "La Photographie", celle-ci était envisagée – via une citation de Proust – pour signifier le danger de réification des choses sous l'« œil » mécanique de l'appareil : danger de la coupe, de l'immobilisation d'un « moment » du « flux de la vie » inaccessible à ce médium. Or le cinéma, en raison de sa saisie du temps comme durée – ou de sa capacité à la reconstruire (par le montage) –, peut, lui, saisir le flux vital, ininterrompu à la manière de la mémoire proustienne (ou bergsonienne), qui est actualisation présente du contenu de la mémoire et non rappel d'instantanés momifiés que l'on viendrait consulter comme autant de clichés conservés. C'est à cette idée d'une « rédemption de la réalité matérielle » qu'a eu recours Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout* à propos des photographies clandestines d'une chambre à gaz à Auschwitz – pour introduire l'idée de « rédemption du réel historique » que Kracauer amorçait dans ce livre à propos des massacres nazis et de leur « réfraction » dans *Le Sang des bêtes* de Franju.

NOTES

1. Avec les parutions successives d'une étude d'ensemble de Philippe Despoix sur "Kracauer essayiste et critique de cinéma", dans *Critique* (vol. 48, n° 539, avril 1992), d'une biographie (Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, coll. "Textes à l'appui / Histoire contemporaine", 1994), une étude sur Kracauer et la France (Claudia KREBS, *Siegfried Kracauer et la France*, Paris, Suger, 1998), d'une réédition de son *Offenbach* paru en 1937 à Paris (*Jacques Offenbach ou Le secret du Second Empire*, Paris, Le Promeneur, 1994) et de l'édition de plusieurs de ses essais ou ouvrages (*Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996 ; *Les Employés : aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, Paris, MSH, coll. "Philia", 2004) ; *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, coll. "Théorie critique", 2008).
2. Traduit en français, avant *Théorie du film*, sous le titre *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (Paris, Stock, coll. "Un ordre d'idées", 2006, traduction de l'anglais de Claude Orsoni, présentation de Jacques Revel, postface de Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix).
3. Qui soutiendrait, aujourd'hui, certains jugements qui scandent le livre : *Entr'acte* admis dans le cinématographique, *Ballet mécanique* non, *Un condamné à mort s'est échappé* « enfermé dans une chronologie purement linéaire, aussi irréversible que vide », le *Journal d'un curé de campagne* recourant à « un expédient » en filmant l'écriture du journal, Jean Renoir échouant à adapter

Madame Bovary, tandis que Jean Aurenche, Pierre Bost et René Clément y réussissent avec *Gervaise* car le roman « est fait d'une substance cinématographique indestructible », importance accordée aux films d'Arne Sucksdorff etc. ? Jugements qui ne sont pas seulement liés au « goût » d'un moment mais à la mise en œuvre des principes énoncés au départ.