

SIEGFRIED KRACAUER: LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DE L'HORREUR

Ken Slock, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

L'université d'été¹ qui est à l'origine de cette intervention illustre parfaitement l'objet d'étude qu'est devenu le cinéma, entité polymorphe, dont les formes et les contours ne cessent d'être redéfinis (par de nouvelles interactions entre architecture, documentaire, installations, et projection). Alors que nous prenons acte de l'évolution de ce curieux objet à la lumière de ses incarnations les plus contemporaines, le défi constant qu'il représente à l'égard de la philosophie me paraît naturellement de plus en plus complexe. Une entité polymorphe donc, même à l'échelle de ce rassemblement, la théorie du cinéma paraîtrait d'avantage s'être transformée en égal de la philosophie en tant qu'outils d'investigation du monde. A l'échelle de l'Histoire, l'ébullition provoquée par l'apparition du cinéma comme médium « digne » des commentaires philosophiques semble couvrir un laps de temps relativement bref. En revanche, elle, même si largement « rétroactive », fut suffisante donner un nouveau souffle à certaines problématiques et cadres essentiels de l'esthétique classique (des notions comme l'imitation, la représentation, l'image, ou l'approche d'un art comme entité distincte des autres), un souffle capable de supporter l'émergence de discours philosophique nouveau.

Dans le contexte actuel, un certains nombre de ces discours sur le cinéma, à l'ambition philosophique, paraissent pourtant déjà datés et dépassés par leur objet.

Dépassés, les discours centrés sur la spécificité, l'unicité du cinéma par rapport aux autres arts, et toutes les utopies philosophiques, artistiques ou politiques qui ont pu très vite en découler. Dépassées, du même coup, les tentatives d'établissement d'une théorie unifiée autour du cinéma, d'un discours systématique qui ambitionnerait d'unifier les occurrences particulières du cinéma autour d'une structure philosophique. L'un des équivalent philosophique « pur » de ce type de discours, les très populaires « Histoires de la Philosophie », qui de Nietzsche à Heidegger, critiquerons également les occurrences historiques de ces discours autour d'un canevas unique. Ce sont ces projets qui en leur temps ont pris en compte le cinéma sous une forme qui nous paraît aujourd'hui représenter une part importante mais certainement pas complète de ses possibilités. Il est logique que la théorie évolue toujours plus lentement que ses objets. Voici donc l'une des questions que l'on serait alors en droit de se poser : est-il encore possible de retrouver dans le passé qui devient de plus en plus rapidement lointain les clefs pour penser ces multiples métamorphoses du cinéma qui les font aujourd'hui paraître obsolètes ?

L'évolution du cinéma aujourd'hui tend à nous démontrer qu'il est et a toujours été un dispositif d'expression mouvant, qui a multiplié les expansions et les redéfinitions, dans l'esthétique, dans ses pratiques et dans ses incarnations matérielles. Pourrait-on légitimement en espérer autant de certaines formes de discours philosophique ? Comment penser et écrire, autrement dit « philosopher », les nouvelles formes d'images que nous rencontrons avec l'outils, d'avantage qu'un objet, théorique qu'est le cinéma ? L'exemple particulier que je souhaiterais aborder ici me paraît

passionnant, et avouons-le, rassurant, parce qu'il trouvait déjà dans le cinéma de l'avant-guerre (avant le néo-réalisme, avant la Nouvelle Vague) les clefs pour modeler de nouveaux principes d'écriture philosophique.

Cette exemple, c'est la récente première traduction française de l'imposante *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle* de Siegfried Kracauer. Un ouvrage fleuve, qui nous rappelle à quel point les lignes conductrices soutenant son œuvre sont autant d'outils qui nous aident à penser le cinéma aujourd'hui. C'est un travail que Kracauer mettra des années à écrire, et dont la rédaction l'accompagnera depuis l'Allemagne et dans ses exils successifs en France et aux USA. Kracauer touche avant tout au cinéma en tant que critique, assez prolifique d'ailleurs, à l'image de contemporain comme André Bazin ou Serge Daney. Kracauer mettra donc beaucoup de temps à formuler un texte clair sur la cohérence théorique qu'il insuffle au sein de cette constellation d'écrits critiques.

La méthode de Kracauer, son mode de travail et d'écriture sont particulièrement riches parce qu'ils découlent d'un rejet du principe de système philosophique. Kracauer, à tout les niveaux de son travail, ne cherche pas à découvrir, et défendre, une continuité, une unité de sens philosophique. Au contraire, c'est un discours qui se constitue par juxtaposition, confrontation, patchwork, plutôt que par unification tout en restant cohérent. Le discours et la réflexion philosophique proposés par les grands embranchements de la phénoménologie allemande, soit le « background » philosophique de Kracauer tient toujours dans différentes tentatives de donner sens à une unité masquée, cachée, des fragments symboliques. La pensée de Kracauer se déploie dans une œuvre éclatée. Dans ses investigations de phénomènes particuliers, comme ici le cinéma, l'altérité et la multiplicité des unités symboliques est prise comme telle et prime sur tout principe de continuité. Le film résiste « à la cohésion esthétique »².

Kracauer suggère que l'idée en elle-même n'est qu'une construction, un puzzle formé par une diversité de matériaux symboliques dont le ciment n'est pas une dimension invisible du discours qu'il faudrait s'évertuer à chercher mais le travail même de l'écrivain, visible à chaque instant de son développement. Il ne s'agit pas de dire que la mise en lumière éclairante d'un fond à travers l'œuvre d'art serait cette vérité elle-même, ce qui serait une définition Heideggerienne du travail philosophique. L'activité du critique/philosophe de Kracauer se suffit à elle-même, mais sans principe d'immanence pour justifier son autosuffisance.

La théorie du cinéma proposée par Kracauer est profondément déterminée par son contexte historique et ne saurait être comprise sans la référence à celui-ci. C'est une théorie du cinéma marqué par ce qu'il appelle l'Horreur de la Seconde guerre mondiale et de l'Holocauste. C'est un thème important et riche dans sa définition du cinéma qu'il résumera en faisant à appel au mythe antique de Persée et de la Méduse. La Méduse, c'est le monde matériel, froid, impitoyable, que l'on ose plus regarder, le bouclier d'Athéna (qui sera ensuite ornée de la tête du monstre) représente le cinéma, qui conquiert et s'empare du monde. L'Horreur de ce conflit est bien plus qu'un événement historique marquant dans le travail de Kracauer. C'est un immense « phénomène » unique et étrange, un instant terrifiant où l'objectivité et l'historicité de l'homme est brutalement télescopée contre les derniers retranchements métaphysiques, spirituels, de son être. L'intérêt de Kracauer pour le monde matériel réside je pense avant tout dans le fait que l'objectivité pleine, la matérialité, marque un instant de rupture, d'altérité radicale, et non d'entrelacs, ou de tension, entre l'objet et la conscience. L'Horreur, c'est l'instant où la conscience est obligée d'être stoppée, bloquée, d'être mise face à ses propres limitations, face à un monde où elle ne se retrouve plus, où elle ne reconnaît plus son intention. C'est ça, que Kracauer ressent dans les images, filmées, capturées des camps de la mort. Il va donc supposer avant beaucoup d'autre, que « l'intention humaine ne constitue pas le moment décisif de la prise de vue »³.

Le parcours d'auteur et d'homme de Kracauer est lui-même fortement marqué par la guerre qu'il a fui depuis l'Allemagne vers les USA en passant par la France (où il côtoit Benjamin et Adorno). Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que le traumatisme de ce conflit va pousser Kracauer à l'interpréter, et à réfléchir sur les rapports entre la pensée abstraite et l'Histoire.

Il perçoit que l'Horreur est vécue, à l'échelle de toute la pensée collective et philosophique de l'occident comme une faillite presque irrécupérable de la raison, du progrès, des idéologies, et au final, de l'abstraction en général. C'est une idée que l'on retrouvera explicitement chez d'autres penseurs américains des années soixante et soixante-dix, comme le sociologue Christopher Lasch, qui cherchera à comprendre l'Holocauste comme un concept ayant marqué durablement la société américaine. Derrida fera de même pour les attentats du onze septembre 2001. La partie de ce diagnostic qui nous intéresse ici est le regard critique rétrospectif de Kracauer sur les modèles philosophiques de l'avant-guerre. Il en parle comme autant de « tentatives naïves pour rénover la foie dans l'absolu sont vouées à l'échec parce qu'elles participent manifestement de l'esprit d'abstraction qu'elles s'efforcent de dépasser »⁴.

Je me permets de prendre cette critique comme une remarque directe à l'encontre la phénoménologie husserlienne dans sa forme la plus pure. Quarante-cinq ans après Kracauer, certains critiques d'Husserl, et particulièrement des hégéliens comme Jean-Renaud Seba, en reprendrons l'essence. Une critique partant de textes fondamentaux, pour ne pas dire canoniques, pour expliquer la prolixité effrayante des écrits husserliens (les fameuses onze-mille pages d'inédits) qui seraient la marque d'un « effort immense et voué à l'échec pour sauver de la discontinuité et du néant le flux prétendument réflexif de l'individu »⁵.

Kracauer, sans le dire, à peut-être bien compris la volonté affichée par Husserl dans des œuvres séminales donc comme *L'Origine de la géométrie* de réserver à la philosophie l'étude d'un ego abstrait et transcendantal comme Origine et unité de « la jungle », selon le terme de Kracauer, des phénomènes symboliques. Ce texte de 1936, se consacre à l'étude d'un problème récurrent de la philosophie : comment expliquer l'existence de vérités symboliques persistantes, à savoir la géométrie, dans un monde humain fragmenté et subjectif ? Pourquoi les calculs géométriques, fruits de mathématiciens particuliers, restent-elles à travers le temps et les personnes, à travers l'Histoire ? On connaît la réponse, cette continuité est possible parce que l'origine de tout discours se trouve dans un ego, un « je », transcendantal, abstrait, mystérieux, qui traverse les occurrences matérielles du discours. Les choix posés dans *L'Origine de la géométrie*, annonceraient déjà l'échec de toutes tentatives de conciliation « pacifique », si j'ose dire, entre le monde objectif (l'accidentel) et la conscience intentionnelle de ce monde.

A nouveau dans des termes très simples, très éloignés du jargon de la philosophie transcendante, Kracauer pointe du doigt les enjeux les plus vastes de ce modèle, toujours en fonction du traumatisme culturel et historique de la seconde guerre mondiale. C'est une faillite des idéologies, une faillie de l'abstraction qui met en évidence le fait que « toutes les tentatives pour établir une hiérarchie entre idées et messages se sont révélées vaines jusqu'ici »⁶.

L'enjeu est évidemment énorme. Parmi les héritages laissés par la construction philosophique Husserlienne à la pensée occidentale, on trouverait donc d'innombrables difficultés de conciliation logique et pratique de ces deux pôles : empirique et transcendantal, matériel et spirituel, humain et naturel, en soi/pour soi, particulier et général. Des penseurs encore largement discutés et convoqués hors des études purement philosophiques aujourd'hui, Merleau-Ponty en tête, passeront leur œuvre toute entière à devoir négocier donc « l'inévitable sédimentation des produits spirituels sous la forme d'acquis linguistiques persistants »⁷.

Eh bien, dit Kracauer, tout cet embarras pourrait être esquivé, évité, si l'on abandonne notre tendance culturellement instaurée à l'abstraction. Tendance que je aimerais ici replacer chez Husserl.

Cette « abstraction », se traduit ici par la volonté de préserver une continuité à la fois égoïque et transcendante (l'ego comme condition de possibilité) derrière le monde symbolique et empirique. L'occident et sa pensée sont, et là selon Kracauer, épuisés par cette tendance à la pensée abstraite, qui l'enlise entre paradoxes et contradictions. Après l'Horreur, il est devenu impossible de continuer à favoriser l'abstraction. Toute la pensée d'une spécificité du cinéma que l'on retrouve encore chez Kracauer, tient dans le fait que ce médium particulier accomplirait cette esquivé. Le cinéma dit-il, dans une formulation contestable mais fascinante, c'est l'anti-tragédie. C'est la possibilité d'une présentation de la réalité matérielle, objective, débarrassée de la dualité douloureuse propre au monde humain, et même anthropologique, mis en scène par la tragédie grecque sur le modèle de Sophocle. Le « bios-politikos » Hegelien, la lutte entre nature et raison au sein de la Cité, qui la traverse, est sans doute la formulation philosophique la plus marquante de cette dualité.

La pensée du cinéma de Kracauer se construit donc dans son refus de l'abstraction, au bénéfice d'une écriture pragmatique et critique. Sans se plonger ici dans une analyse détaillée des cas particuliers de cette étude du cinéma, c'est la définition même du travail d'écrivain et de philosophe qui en ressort logiquement qui nous intéresse ici. Paradoxalement, Kracauer défend une idée dont le discours tragique est pratiquement l'instigateur : celle la fin de la continuité, de l'unité entre le monde et la conscience humaine. Or cette rupture est l'un des thèmes centraux des grandes tragédies. Pour lui, c'est l'Horreur de la seconde guerre mondiale, et non un lointain « miracle grec », qui a rendu évidente cette discontinuité entre l'homme et le monde matériel (faillite de la raison), la fragmentation des hommes entre eux (faillite des idéologies), mais aussi la fragmentation interne de l'humain (faillite de l'éthique). Cette rupture, ce choc de l'Histoire est intériorisée par le cinéma qui est l'outil parfait pour la comprendre. Dans cette perspective, il me paraît être l'héritier de la Tragédie, et non son antithèse. « Un homme ne constitue jamais un tout », dit-il. « Similairement il faut voir la conscience individuelle comme un agrégat de restes de convictions et d'activités diverses »⁸.

Et de même : « C'est un monde où il n'y a pas d'entités closes : il est constitué en fait de parcelles d'événements aléatoires dont la succession tient lieu de continuité signifiante »⁹.

Ce qui peut dans l'immédiat apparaître comme une perspective fort peu réjouissante et pessimiste me paraît à nouveau particulièrement passionnant. Comme toujours dans cet ouvrage, l'auteur s'attarde peu sur les grandes questions métaphysiques pour se concentrer sur la pratique de son écriture. Ce qui l'intéresse, ce qu'il veut revoir avant tout, c'est la relation entre l'objet (l'objet d'art, l'objet d'étude) et l'intention. A nouveau, c'est le « bloc » constitué par la photographie et le cinéma qui le motive et lui donne son inspiration.

L'idée de Kracauer, selon laquelle le cinéma montre les objets sans les soumettre à l'abstraction, me paraît adroitement formulée. Mais elle est également déjà fort datée et ne me paraît pas être le point le plus passionnant ici. Kracauer suggère plus largement que les idées, loin de s'incarner, d'insuffler la matière de leur génie et de leur vivacité, sont aux contraire le résultat d'aggrégats de divers « blocs » de matière, tout comme le cinéma est composé par les images. Ces fragments de matières symboliques construisent les idées sans qu'aucune idée ne soit « descendue » en eux. Kracauer se réfère ici à une dialectique posée par Panofsky entre l'idée et la matière dans les arts « traditionnels », qui serait différente et même à l'opposée de celle proposée par le cinéma. Je préfère encore une fois comparer la logique installée par Kracauer à la dialectique proposée par Husserl dans *L'Origine de la géométrie*, entre l'Origine de tout sens (le « moi », le « Je », philosophique unifiant) et les unités symboliques particulières, qui en sont le produit et permettent de remonter jusqu'à cette origine. Kracauer nous offre en fait une démarche où cette logique est renversée. Où ce qu'il appelle l'idée, qui n'est en soi rien d'autre que le sens unifié des fragments symboliques, est entièrement construite par ceux-ci. Dans sa réflexion sur le ciné-

ma, il aborde des questions très vastes à partir d'unités symboliques et cinématographiques très réduites (plans, séquences, de films isolés), qui forment un patchwork, une jungle, à partir duquel va se former une vérité sans qu'aucune continuité ne soit théorisée entre eux.

En juxtaposant ces plans de films, ces photographies, ces mythes grecs, *Le Sang des bêtes* (Georges Franju, 1949) et « Family of Man » dans une réflexion de quelques pages, un Merleau-Ponty se poserait au final la question : qu'est ce qui relie ces fragments sans leur appartenir individuellement ? Kracauer ne se pose pas la question : ce qui les uni n'existe probablement pas ailleurs que dans ce montage unique construit avec rigueur et curiosité par l'auteur. Il nous offre ainsi une pensée qui n'est pas seulement la recherche d'une spécificité, utopique ou non, inhérente au cinéma, et qui n'est pas non plus une pensée de l'intentionnalité unifiante dont le cinéma ne serait que l'une des facettes. Mais, et cela semble absolument essentiel, c'est encore une pensée qui s'interroge sur notre rapport à la connaissance et à la manière dont celle-ci se construit dans le travail du chercher. Et c'est également une pensée qui s'interroge en permanence sur les rapports de notre conscience personnelle à l'Histoire collective et objective dans laquelle nous sommes plongés et même, en l'occurrence, à un instant particulièrement douloureux de celle-ci. En vertu de ces deux axes de réflexion, que j'espère avoir souligné ici, le travail de Kracauer me paraît pouvoir sans aucune gêne prétendre à être sur le terrain de la pure philosophie. L'originalité fondamentale de cette philosophie est je pense de prendre comme point de départ, comme fait primitif, la mise en évidence inévitable, par l'Horreur, de sa propre factualité, de la nature d'objet historique et culturel du discours philosophique. Ce point de départ, l'oblige à travailler sur lui-même et à évoluer.

Parler d'un cinéma d'avant et après la seconde guerre mondiale n'est probablement pas le schéma le plus subtil sur lequel on puisse penser l'histoire du cinéma aujourd'hui. Mais comme le montre le cas Kracauer, cette transformation est autant un événement historique qu'un ressort et une fiction théorique. Le cinéma tel que nous le rencontrons aujourd'hui, ici, est un être multi-forme à la fois matériellement et théoriquement. Cette aisance dans la multiplication des formes matérielles et des expériences que nous, spectateurs et théoriciens, faisons de cette entité « cinéma », sont un défis permanent pour la pensée abstraite.

La philosophie, et notamment en France, lorsqu'elle a voulu se confondre avec le travail du philosophe et de l'artiste, que ce soit de l'écrivain chez Valéry ou Ricœur, ou du peintre chez Merleau-Ponty, l'a je le pense fait pour pouvoir enfin arriver à exprimer une vie intérieure et spirituelle qui ne soit ni tout à fait matérielle, ni tout à fait spéculative. Les théories du monde en « corps », en « texture », en « tissu », en « chair », toujours en métaphore, et notamment le point de départ d'une théorie de ce type que l'on trouve dans le dernier souffle de Merleau-Ponty, gardent encore beaucoup de leur « mystère » et de leur attrait littéraire aujourd'hui. En faisant du monde vécu une texture d'instant intimes, « microscopiques », « qui se modifie lentement et survit aux guerres, aux épidémies, aux tremblements de terre et aux révolutions »¹⁰. A mes yeux, elles sont bien cernées par Kracauer qui les voit avant tout comme un ultime effort de la pensée abstraite pour se rendre imperméable à l'Histoire tout en en prenant acte. Les relents utopistes et universalistes découlant de la matérialité du cinéma souligné par Kracauer, différent très clairement, par exemple, de fantasmes et projet de ce type, se fondant sur une pureté retrouvée de la conscience.

Lorsque que le philosophe se fait critique cinématographique, comme dans le cas de Kracauer, le cinéma a tôt fait de lui montrer qu'en tant qu'objet d'étude il n'a pas besoin de cette vie intérieure pour manifester et expliquer sa richesse et celle du monde qu'il donne à voir. C'est une leçon déjà ancienne, mais qui paraît plus pertinente aujourd'hui qu'elle ne l'était alors, ce qui est tout le bien que l'on puisse souhaiter à un penseur de l'art et de l'Histoire.

- 1 La Summer School de Paris 3 « Cinéma et art contemporain 3 », 28 juin - 11 juillet 2010.
- 2 Siegfried Kracauer, *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris 2010, p. XXIII.
- 3 *Idem*, p. XIV.
- 4 *Idem*, p. 417.
- 5 *Idem*, p. 116.
- 6 *Idem*, p. 435.
- 7 Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, PUF, Paris 2010, p. 188.
- 8 Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, cit., p. 420.
- 9 *Ibidem*.
- 10 *Idem*, p. 428