1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

57 | 2009

Varia

Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer

Rereading Kracauer's From Caligari to Hitler

Leonardo Quaresima

Traducteur : Clara Bloch

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4008>

DOI : 10.4000/1895.4008

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 31-73

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4008> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4008>

Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer¹

par Leonardo Quaresima

1.

C'est le centenaire de sa naissance qui a été l'occasion d'un renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Siegfried Kracauer (1889-1966). Après la mort de sa femme en 1971, le Deutsches Literaturarchiv de Marbach (en Allemagne fédérale) a acquis le fonds d'archive de l'essayiste, et cette institution organisa, en 1989, une grande exposition qui permit de parcourir à neuf, dans toutes ses phases, son itinéraire biographique et intellectuel. Dans cette circonstance furent rendus publics des matériaux d'une grande richesse conservés dans ce fonds : manuscrits originaux, correspondance, notes. Un chercheur américain, Thomas Y. Levin, établit une bibliographie à peu près exhaustive

des écrits et une biographie extrêmement documentée fut publiée². Les *Feuilletons*, écrits pour la *Frankfurter Zeitung* entre 1921 et 1933³, sortirent enfin de l'oubli, y compris une partie significative des chroniques cinématographiques, parues dans le supplément du quotidien de la ville de Francfort (qui n'avait été que partiellement microfilmées et était

1 Cette étude paraîtra en postface à la réédition française du livre de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*, aux éditions L'Âge d'Homme (Lausanne).

2 Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften*, Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, 1989 ; Ingrid Belke, Irina Renz (dir.), « Siegfried Kracauer. 1889-1966 », *Marbacher Magazin*, n° 47, 1988. En 1987 fut également publié un volume concernant les rapports de Walter Benjamin et S. Kracauer : Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, (édition établie par le Theodor W. Adorno Archiv), Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, 1987.

3 Environ mille neuf cents articles...

1895 /
n° 57
avril
2009

31

études

devenues dès lors extrêmement difficiles à consulter dans leur intégralité) ainsi que d'autres travaux inédits ou non réédités. Le volume V des *Schriften* (trois tomes, 1990) et deux autres recueils ont rendu accessible cette part de l'activité de Kracauer⁴. Récemment, une nouvelle édition des *Œuvres* (dirigée par Inka Mülder-Bach et Ingrid Belke) a été mise en chantier mettant à la disposition du lecteur les critiques cinématographiques écrites entre 1921 et 1933 (pour la *Frankfurter Zeitung*) et dans les années d'exil, ainsi que ses premiers écrits (1913-1919)⁵. En 1989 toujours, un colloque approfondi a donné une nouvelle impulsion à la recherche et à la réflexion sur cet auteur⁶. L'élan s'est propagé à l'étranger : deux ans plus tard, aux États-Unis, la *New German Critics* consacre un numéro à Kracauer⁷ et en 1994, sort un essai de Dagmar Barnouw⁸. En Italie, les éditions Marietti, qui avaient fait connaître beaucoup d'œuvres encore inconnues dans ce pays, publient les actes d'un colloque qui s'est tenu, lui aussi, en 1989⁹, et la connaissance de l'auteur continue de s'élargir, notamment celle de ses écrits des années 1920, même si c'est surtout à l'initiative de petites maisons d'édition. En France, Enzo Traverso publie une monographie¹⁰, on traduit des œuvres jusque-là inconnues du lecteur français¹¹, d'importants colloques (et les publications qui en procèdent) donnent une impulsion et son ampleur au débat sur cette œuvre¹².

Les rapports de Kracauer avec la France, pays avec lequel le chercheur a été en relation directe dans une phase importante de son activité de mars 1933 à février 1941 (dramatique dans les

4 S. Kracauer, *Schriften. V. Aufsätze*, (3 vol.), (édition établie par Inka Mülder-Bach), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990 ; *Berliner nebeneinander. Ausgewählte Feuilletons. 1930-'33*, (édition établie par Andreas Volk), Zürich, Epoca, 1996 ; *Frankfurter Turmhäuser. Ausgewählte Feuilletons. 1906-'30*, (édition établie par A. Volk), Zürich, Epoca, 1997.

5 S. Kracauer, *Kleine Schriften zum Film*, 3 vol., (Tome VI des *Werke*), sous la direction de Inka Mülder-Bach avec la collaboration de Mirjam Wenzel et Sabine Biebl, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 ; S. Kracauer, *Frühe Schriften aus dem Nachlaß*, 2 vol., (Tome IX des *Werke*), sous la direction de Ingrid Belke avec la collaboration de Sabine Biebl, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

6 Michael Kessler, Th. Y. Levin (dir.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen, Stauffenburg, 1990.

7 « Special Issue on Siegfried Kracauer », *New German Critique*, n° 54, Fall 1991.

8 Dagmar Barnouw, *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1994.

9 Gerardo Cunico (dir.), *Kracauer : il riscatto del materiale*, Genova, Marietti, 1992.

10 Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, 1994 (2^e édition, revue et augmentée, 2006).

11 *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Le Promeneur, 1995 ; *le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996 ; *les Employés. Aperçus de la nouvelle Allemagne*, Paris, Avinus, 2000 (puis Maison de Sciences de l'Homme, 2004) ; *l'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006 ; *l'Ornement de la masse* (Olivier Agard, Philippe Despoix, dir.), Paris, La Découverte, 2008.

12 Nia Perivolaropoulou, Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001 ; Philippe Despoix, Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Paris, Maison de Sciences de l'Homme/Presse de l'Université Laval, 2006. Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou jouent indubitablement un rôle de premier plan dans la promotion de Kracauer en France dans les dernières années.

derniers mois), ont fait notamment l'objet d'une analyse attentive grâce à l'essai de la germaniste Claudia Krebs¹³. Cette attention soutenue s'est manifestée, il est vrai, avec un net retard par rapport à la *renaissance* de Kracauer dans les autres pays. Le processus a été plus lent et il demeure limité, d'autres œuvres restant à traduire ; mais on peut désormais considérer que Kracauer est une référence assimilée par la culture française.

En Allemagne, outre la nouvelle édition des *Œuvres*, sont parus de nouvelles monographies, des recueils d'essais, ainsi que d'importantes contributions. Aux États-Unis ont été réédités, *Theory of Film* avec une préface de Miriam Hansen, et *From Caligari...*¹⁴

Et la situation évolue tous les jours¹⁵.

Devant un tel tableau, la situation de *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) n'en est que plus surprenante. Cette œuvre qu'à tort ou à raison on

13 Claudia Krebs, *Siegfried Kracauer et la France*, Saint-Denis, Suger, 1998.

14 S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of the Physical Reality* [1960], With an Introduction by Miriam Hansen, Princeton, Princeton University Press, 1997 ; S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Revised and Expanded Edition, Edited and Introduced by L. Quaresima, Princeton, Princeton University Press, 2004. Aux États-Unis ont été également traduits d'importants textes des années 1920-1930 : *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Edited and with an Introduction of Thomas Y. Levin, Cambridge / Mass.-London, Harvard University Press, 1995 ; *The Salariated Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, London-New York, Verso, 1998 ; *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*, New York, Zone Books, 2002. Et on a récemment traduit Henrik Reeh, *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, Cambridge/Mass., MIT Press 2005 (dont l'édition originale danoise est de 1991).

15 Andreas Volk (dir.), *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, Zürich, Seismo, 1996 ; Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1996 (traduite en 2000 aux États-Unis : *Siegfried Kracauer : An Introduction*, Princeton University Press) ; Manuela Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996 ; Martin Hofmann, Tobias Korta, *Siegfried Kracauer. Fragmente einer Archäologie der Moderne*, Sinzheim, P.U.V., 1997 ; Heide Schlüppmann, *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel-Frankfurt a.M., Stroemfeld, 1998. On doit à Miriam Hansen un important essai, *America, Paris and the Alps : Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, Berlin, John F. Kennedy Institut für Nordamerikastudien, 1994 (repris dans Alf Lüdtke, Inge Marbolek, Adelheid von Saldern [dir.], *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner, 1996). Et encore : Henri Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Berlin, Lukas, 1999 ; Helmut Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung". 1921-1933*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003 ; la plus grande partie du numéro 19 (2004) de la revue *Filmexil* du Filmmuseum de Berlin ; Christine Holste (dir.), *Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*, Hamburg, Philo, 2006 ; Tara Forrest, *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Bielefeld, transcript 2007. Après celle avec Walter Benjamin (W. Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, dir. Theodor W. Adorno Archiv, Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, 1987), l'édition de la correspondance de Kracauer a connu une très grande impulsion durant les dernières années : Siegfried Kracauer, Erwin Panofsky, *Briefwechsel*. Sous la direction de Volker Breidecker, Berlin, Akademie Verlag, 1996 ; *Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo. Der Briefwechsel Eugen und Marise Schüfftans mit Siegfried und Lili Kracauer*, sous la direction de Helmut G. Asper, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003 ; Leo Löwenthal/Siegfried Kracauer, *In steter Freundschaft. Briefwechsel*, Springe, zu Klampen, 2003 ; Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer, *Briefwechsel. Der Riß der Welt geht auch durch mich. 1923-1966*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

associe le plus souvent au nom de Kracauer, est aussi celle qui a le moins bénéficié de l'attention et d'une relecture dans cette dernière période. Dans nombre des contributions citées et dans nombre de celles qui sont les plus significatives pour l'approfondissement et le renouvellement du point de vue sur l'auteur, aucune analyse spécifique n'est consacrée à cet ouvrage¹⁶. Derrière la justification, pas toujours énoncée, qu'il s'agit de l'œuvre la plus connue et d'une certaine manière la plus assimilée, pointent une sorte de malaise, d'embaras, un jugement d'insuffisance, de faiblesse non rachetable. C'est ailleurs que l'on cherche ce qui fait l'originalité et l'actualité de Kracauer.

Mais on trouve aussi des réserves ouvertes : Barnouw, par exemple, considère *From Caligari...* comme « l'œuvre la plus largement connue et finalement la moins satisfaisante [...]. Elle manifeste quelques-uns des plus importants errements qui peuvent guetter un historien¹⁷ ». La sortie aux États-Unis de la nouvelle édition du livre, en 2004, n'a fait que partiellement corriger cette tendance.

La situation en Allemagne de l'Ouest est particulièrement frappante. L'essai est paru tardivement (1958) et dans une version raccourcie et remaniée¹⁸, qui s'efforçait d'atténuer voire d'altérer la démarche originale, ressentie à l'évidence comme penchant dangereusement du côté du marxisme. Le livre rencontra aussi des refus catégoriques (nous y reviendrons), mais devint ensuite le point de référence d'une « école critique » importante et influente, gravitant autour de la revue *Filmkritik*. À partir du milieu des années 1960 cependant – avec l'émergence affirmée du « nouveau cinéma allemand » –, le lien est rompu, la « méthode » officiellement abandonnée.

« Aucun autre livre ne nous a tous à ce point influencés à nos débuts », écrivait Enno Patalas en 1966, dans un éditorial célèbre, mais il ajoutait :

Aujourd'hui cependant une critique orientée exclusivement dans une optique sociologique ne peut plus recueillir ce qui fait le sens des films importants. L'exigence d'une méthode esthétique pour la critique cinématographique est devenue incontournable.¹⁹

¹⁶ Cette absence est criante en particulier dans le colloque allemand de 1989 et dans le numéro de la *New German Critique* (qui pourtant avait publié dans un numéro précédent, "Special Issue on Weimar Film Theory" [Hiver, 1987] un essai de Thomas Elsaesser, "Cinema, the Irresponsible Signifier", sur lequel nous reviendrons), dans le recueil d'interventions de Heide Schlüpmann, dans celui d'Andreas Volk, dans les actes du colloque de Gênes de 1989 et dans les deux colloques français très récents...

¹⁷ D. Barnouw, *Critical Realism...*, op. cit., p. 94.

¹⁸ S. Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg, Rowohlt, 1958. Sont supprimées les références à la situation historique et politique de la République de Weimar et occultées les catégories marxistes les plus évidentes (« classe » etc.). La manipulation fut démontée et démontrée en RDA par Werner W. Wallroth, (« Der entschärfte Kracauer », *Deutsche Filmkunst*, n° 7, 1958).

¹⁹ Enno Patalas, « Plädoyer für die Ästhetische Linke », *Filmkritik*, n° 7, 1966, pp. 404, 406.

Frieda Grafe accentua plus nettement encore cette séparation en jugeant inopérantes les conceptions réalistes de l'auteur pour un cinéma qui voyait dans le redoublement de la réalité « non pas un atout mais un obstacle à vaincre »²⁰.

Mais dans les années 1970, le lancement de la publication des œuvres complètes, une nouvelle traduction intégrale du livre (1979)²¹, l'attention passionnée du directeur de publication de l'œuvre, Karsten Witte, ouvre à nouveau la discussion sur de nouvelles bases, et c'est le même *Filmkritik* qui se fait le porte-parole d'un « retour à Kracauer », fût-il problématique²². Aujourd'hui cependant, *From Caligari...*, semble ne trouver d'écho que dans le domaine académique et pédagogique²³.

La situation italienne est également étonnante, car *From Caligari...* avait joué un rôle important à l'intérieur d'une ligne critique-interprétative d'orientation marxiste. Traduit dès 1954, réédité en 1977, le livre demeure épuisé pendant de nombreuses années, jusqu'à sa réédition en 2001, qui comprenait en outre une sélection de ses critiques cinématographiques des années 1920-1930²⁴.

Dans sa monographie, Traverso déplore l'oubli dans lequel toute l'œuvre de Kracauer demeure plongée en France. Là, *From Caligari...* a, en réalité, bénéficié d'une assimilation en partie implicite, en partie explicite dans le cadre des études sur les rapports « cinéma et histoire ». Les analogies entre la méthode de Kracauer et les propositions de Marc Ferro sur le film comme lieu d'enregistrement des « gestes, objets, comportements sociaux » ont déjà été mis en évidence²⁵. Pierre Sorlin, quoique critique à l'endroit de nombreux aspects du livre, l'a considéré comme un point de référence essentiel²⁶.

La marginalité de l'œuvre de Kracauer au sein du discours sur le cinéma en France est d'autant plus frappante quand on la compare au regain d'intérêt pour les autres aspects de son activité. Car paradoxalement, au-delà des études et traductions enthousiastes, c'est la dimension du chercheur en cinéma qui est encore dans les limbes. *Theory of Film* attend encore

20 Frieda Grafe, « Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer », *Filmkritik*, n° 5, 1970, p. 242.

21 S. Kracauer, *Schriften*. 2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979.

22 Jürgen Ebert, « Kracauers Abbildtheorie », *Filmkritik*, n° 4, 1977, pp. 196-217.

23 Voir par exemple : Barbara Bongartz, *Von Caligari zu Hitler - von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine «psychologische» Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*, Münster, MAKS, 1992 (réélaboration d'une thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Cologne en 1989). Sur la réception de l'œuvre de Kracauer en Allemagne, voir Claudia Lenssen, « Die "Klassiker". Die Rezeption von Lotte H. Eisner und Siegfried Kracauer », dans Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen (dir.), *Recherche : Film*, München, text + kritik, 1997.

24 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, nouvelle édition italienne sous la direction de L. Quaresima, Torino, Lindau, 2001.

25 Voir Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 139-141 (édition française remaniée, Paris, Nathan, 1999, pp. 146-147) ; G. Koch, *Siegfried Kracauer : An Introduction*, op. cit., p. 94.

26 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

une édition française, seule une partie minime de l'activité de Kracauer critique de cinéma est connue et, dans les essais critiques sur son œuvre, l'attention porte rarement sur sa recherche en cinéma. Si récemment *Theory of Film* a attiré à nouveau l'attention, le silence sur *De Caligari à Hitler* est presque total. Au sein du discours sur le cinéma, enfin, les œuvres de Kracauer sont tout aussi rares ou absentes.

La situation est d'autant plus surprenante qu'à l'époque de son exil français, non seulement la recherche de Kracauer sur le cinéma ne s'est pas interrompue mais elle a créé les prémisses de ses développements futurs (c'est à cette époque que remontent aussi bien le projet de *From Caligari...* que celui de *Theory of Film*) et elle s'est poursuivie sur le plan de la critique, investissant directement le cinéma français (avec des articles sur les films contemporains de Carné, Renoir, Guitry, Pagnol, L'Herbier, Allégret²⁷). Tout cela est resté enfoui dans le livre de Claudia Krebs. Or les relations de l'historien et théoricien du cinéma avec la France ne s'arrêtent pas là. Car la France justement est peut-être le premier parmi les pays européens à avoir fait connaître *From Caligari to Hitler*.

L'introduction du livre, une des parties les plus importantes (et controversées) sur le plan théorique aussi bien que méthodologique (car comme nous le verrons elle va jusqu'à déformer en s'en éloignant, les développements de l'analyse elle-même), est proposée en 1948, à quelques mois à peine de la publication américaine de l'ouvrage, dans le troisième numéro de *la Revue Internationale de Filmologie*²⁸. Cette revue qui venait de voir le jour, émanant du Centre National de Filmologie, fondé un an auparavant, allait profondément marquer le développement des discours sur le cinéma et ouvrir la voie à une discipline à part entière (jusqu'à faire, précisément en 1948, son entrée à l'Université avec la création de l'Institut de Filmologie).

La traduction de *From Caligari...* limitée au chapitre introductif a certainement conditionné sa lecture, ramenée à une analyse de contenu qui l'appauvrit et la déforme (et qui compromet fortement l'efficacité même de ses choix méthodologiques de base). Pourtant cette lecture *sociologique* de Kracauer par la filmologie finit, à son tour, par devenir minoritaire, marginale au sein même du mouvement qui lui avait cependant ouvert la voie en donnant un écho à ses travaux. Dans le même temps, cependant, l'« adoption » de Kracauer par la filmologie en a conditionné la réception dans le panorama plus vaste de la culture cinématographique française, en lui attribuant une origine et un champ d'appartenance liés à l'entreprise de Gilbert Cohen-Séat.

Au moment où la tradition critique-théorique de caractère « cinéphilique » ouvre les

²⁷ Publiés à l'origine avant tout dans la *Neue Zürcher Zeitung* et la *Basler National Zeitung* en Suisse alémanique.

²⁸ S. Kracauer, « Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du cinéma de l'Allemagne préhitlerienne) », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 3/4, octobre 1948.

hostilités contre la filmologie – et ce jusqu’au milieu des années 1950 au moins²⁹ –, les positions de Kracauer qui auraient pu dialoguer de manière fructueuse avec celles de Bazin (pour ne citer que l’exemple le plus voyant), restent totalement extérieures (et ignorées) de la formation « cinéophile » qui sort vainqueur de l’affrontement et occupera, jusqu’à la fin des années 1970, une position hégémonique.

Si – pour se référer à une œuvre que le destin finira par lier indissolublement à *From Caligari... – l’Écran démoniaque* (1952) de Lotte Eisner pourra être adopté par la critique cinéophile en raison de son point de vue esthétique-critique et auteuriste, les œuvres de Kracauer resteront, elles, plus que confinées dans le cadre du débat marxiste sur la culture. Seul le retour d’une actualité du marxisme en Occident et le grand intérêt pour l’Allemagne de Weimar qui caractérisent les années 1970 conduisent à une traduction (d’ailleurs en Suisse) de son livre sur le cinéma allemand³⁰.

From Caligari... mérite d’être relu.

2.

Le 3 mai 1937, depuis les États-Unis où il se trouve déjà, Max Horkheimer signale à Kracauer – exilé à Paris depuis mars 1933 – que le Musée d’Art Moderne de New-York possède une « collection pratiquement complète de films muets depuis les débuts de l’industrie cinématographique et une collection presque sans faille de la production allemande », et que ce musée est en train de discuter de la possibilité d’étudier « à partir du matériel dont il dispose, le rapport en Allemagne entre développement social et cinéma »³¹. Il lui rapporte enfin, qu’il l’a justement recommandé, lui, Kracauer, pour mener à bien une telle entreprise.

C’est de cette occasion que naîtra *From Caligari to Hitler*. En juin 1939, John E. Abbott, directeur de la New York Film Library, approuve un projet qui lui est envoyé par Kracauer et lui offre un poste à la Film Library comme « special research assistant » pour travailler à son livre³².

²⁹ Voir la reconstitution de cette polémique que fait Edward Lowry dans *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp. 66-69.

³⁰ S. Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1973. Collection dirigée par Freddy Buache – qui s’était réclamé auparavant de Kracauer contre la perspective de L. Eisner dans *le Cinéma réaliste allemand* co-écrit avec Raymond Borde et Francis Courtade (Lyon, Serdoc, 1965). Notons que l’année même de cette publication en Suisse, *la Revue d’esthétique*, dans le numéro spécial « Cinéma : théorie/lecture » que dirige Dominique Noguez, publie à nouveau et dans une autre traduction l’introduction du livre (sauf la première de ses 5 parties) sous le titre : « Le cinéma, reflet des tendances profondes des peuples ». Dans sa présentation générale D. Noguez s’écrit en outre : « Mais qui publiera enfin en français *Der Geist des Films* de Béla Balazs, *Film as Art* de Rudolf Arnheim ou *Theory of Film* de Siegfried Kracauer ? En traduisant des chapitres de ces auteurs, nous avons voulu [...] suggérer aux éditeurs français de traduire en entier les livres d’où ils sont extraits. » (p. 4).

³¹ Lettre cit. dans I. Belke, I. Renz (dir.), *Siegfried Kracauer. 1889-1966*, op. cit., p. 91.

³² Dans le *Nachlaß* de Kracauer à Marbach on trouve une « Ideenskizze zu meinem Buch über den Film » (Esquisse de projet pour mon livre sur le film) dont la structure toutefois est encore très vague.

Le Cabinet du Dr Caligari, photo de tournage, coll. Cinémathèque française.

Puis la guerre éclate. Ce sont alors, pour Kracauer, d'interminables et dramatiques péripéties, partagées, à partir de l'été 1940, avec Walter Benjamin, jusqu'à la tentation du suicide, après la mort de son ami, à la fin du mois de septembre. Ce n'est qu'en avril 1941 qu'il parvient aux États-Unis où il obtient une bourse de la Fondation Rockefeller, puis, aussitôt après, une charge de « special assistant » au Musée d'Art Moderne, grâce à Iris Barry (directrice de la Cinémathèque du Musée), toujours financée par la Fondation.

Kracauer s'investit dans le visionnement systématique des films et dans une étude tout aussi systématique des livres sur le cinéma de Weimar (qu'il trouve remplis d'imprécisions et d'erreurs) et sur la « situation sociale, politique et artistique de l'Allemagne d'après-guerre »³³. Il s'agit d'une entreprise difficile qui l'absorbe complètement (de nombreux témoignages l'attestent, qui l'évoquent immergé sans trêve dans les livres en bibliothèque ou enfermé dans une salle de projection). Il s'applique en outre à recueillir des témoignages de cinéastes allemands émigrés aux États-Unis : Fritz Lang, Wilhelm Dieterle, Richard Oswald, Hans Richter, Hans Janowitz, Erik Galeen, Eugen Schüfftan...

Le travail avance très lentement. La bourse, initialement prévue pour un an, est prolongée jusqu'à la fin de l'année 1943 ; un financement annuel de la Fondation Guggenheim prend le relais, renouvelé jusqu'à fin 1945.

L'entreprise est achevée au cours du printemps 1946. Le livre qui s'intitulait d'abord « The German Film and the German Mind » trouve son titre définitif au début de cette même année. Il sort en avril 1947, publié à Princeton University Press, éditeur qui avait été signalé à Kracauer par Erwin Panofsky. Le chapitre sur *Caligari* est publié, avant parution du livre, dans la *Partisan Review* (n° 2, mars-avril 1947).

Le travail est conduit, il faut le souligner une fois encore, au milieu de difficultés objectives importantes. Même en s'appuyant sur les collections du MoMA, Kracauer ne peut revoir qu'un certain nombre des films de cette période. On peut dire « revoir » dès lors que l'on sait qu'à partir de 1921, au moins, il a été un spectateur non seulement assidu mais « professionnel », puisqu'il était chargé de la rubrique cinématographique de la *F. Z.*

À partir de ses notes, il est possible de se faire une idée fort précise des visionnements qu'il a effectués et de sa manière de travailler. Les fiches, écrites vraisemblablement durant la projection, en partie sténographiées, contiennent même des références aux choix de mises en scène, de plans, aux intertitres, aux colorations. Voire dans certains cas (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, les films d'Eggeling, Richter et Ruttmann) des croquis reconstituant des plans isolés

³³ Lettre à Herbert et G. Levin, du 28 février 1943, citée dans I. Belke, I. Renz (dir.), *Siegfried Kracauer, op. cit.*, p. 104. Lettre à Eugen Schüfftan, du 28 février 1943 (Kracauer-Nachlaß, Marbach, Deutsches Literaturarchiv [désormais KN, DLA]).

Hermann Warm, maquette de décor, *le Cabinet du Dr Caligari*, coll. Cinémathèque française.

(ou qui l'aident à mémoriser des figurations abstraites). Il s'agit de matériaux importants dans la mesure où ils contredisent sans ambiguïté l'opinion (souvent émise et devenue quasiment un lieu commun) selon laquelle le travail de Kracauer était essentiellement fondé sur une analyse de l'intrigue des films.

Kracauer ne put revoir un certain nombre de films. Dans ces cas précis, il déclare toujours cependant la nature indirecte de ses sources. Et l'exactitude de sa méthode ne s'en trouve jamais compromise. Ce qui s'en ressent, parfois, sur le développement de son jugement : son analyse doit s'arrêter à des niveaux déterminés, parfois même par rapport à des films de premier plan qui auraient pu enrichir son jugement.

Mais le chercheur a derrière lui son activité critique. Dans un « Preliminary Report » (rapport préliminaire), qui dresse le bilan intermédiaire du travail accompli et justifie l'impossibilité de se tenir à la date de 1944 pour la remise du livre, on trouve l'un des rares renvois directs à ses critiques des années 1920 et 1930. Il y dit que, dans sa rédaction, il « fera référence aux articles [...] publiés dans le *Frankfurter Zeitung* » et que « les conclusions auxquelles ils

arrivèrent corroborer jusqu'à un certain point [s]es conclusions actuelles [...]. Les réactions immédiates contemporaines témoignent en faveur des résultats médiats de l'historien »³⁴. Mais Kracauer vit aussi des tensions contradictoires dues à l'exil et à l'éloignement. Il assimile alors sa position à celle d'« un médecin qui pratique une autopsie et en même temps tranche une partie de son propre passé, désormais définitivement mort »³⁵. Le refus de la langue allemande et la décision d'écrire en anglais (langue qu'il utilisera aussi pour tous ses travaux suivants, jusqu'à sa mort, mais qui le contraint à un exercice supplémentaire et fatigant, surtout pour le premier livre : « chaque pouce de terrain conquis signifie beaucoup pour moi »³⁶), appartient à ce même horizon. Même si c'est de manière indirecte, c'est alors le même auteur qui fait apparaître l'écart existant entre ses textes de critiques et le livre, en raison de la nouvelle perspective imprimée à ce matériau.

Je m'étonnais parfois, note-t-il, de connaître si bien de l'intérieur une chose observée de l'extérieur, et j'étais heureux quand parfois mon jugement d'alors venait à coïncider avec ma connaissance actuelle³⁷.

Kracauer est le premier à signaler la disparité de ses jugements, mais ce qui prévaut pour lui c'est la conscience que son « objet », à la lumière du présent, est devenu totalement nouveau et qu'un éventuel décalage est tout à fait justifié et en rien problématique.

D'ailleurs le chercheur n'utilise directement que deux de ses articles des années 1920 : « Le film d'aujourd'hui et son public » (1928) pour confirmer ses réserves à propos du *Berlin* de Ruttmann (« une idée formelle qui n'implique aucun contenu » [p. 187]) et sur « *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* [*Mutter Krausen monte au ciel*] et *Kuhle Wampe* interdits ! » qui est même à l'origine d'une âpre polémique avec Ernst Bloch, contribuant à la rupture entre les deux hommes jusqu'à la fin des années 1950 où Bloch y met fin, au moment de l'édition allemande de *From Caligari to Hitler*³⁸.

Une analyse de l'ensemble de ses textes pour la *F. Z* et une comparaison avec la recherche ultérieure mettent en lumière le lien mais aussi l'indépendance des deux systèmes d'approche³⁹. La nouvelle reconnaissance et la redéfinition des paramètres d'évaluation sont parfois en continuité. En général, cependant, le critique relève et évalue des aspects que l'historien se

34 « Preliminary Report on My Projekt, "History of the German Film" ... », KN, DLA, p. 8.

35 Lettre à Panofsky, 2 mai 1947, dans S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel*, op. cit., p. 47.

36 Lettre à Hermann Hesse, 2 février 1947, KN, DLA.

37 Lettre à Panofsky, 2 mai 1947, dans S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel*, op. cit., p. 47.

38 Voir la correspondance Bloch-Kracauer dans Ernst Bloch, *Briefe. 1903-1975*, vol. 1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.

39 On peut trouver une esquisse d'un travail dans cette direction dans l'introduction à la nouvelle édition italienne déjà citée de *From Caligari...*

doit de négliger. Le choix de la perspective socio-psychologique comme ligne directrice, l'exigence de dessiner dans cette optique des groupes et des tendances, conduit à simplifier ou à plus nettement « orienter » les analyses, laissant parfois tomber des aspects même importants de chaque film pris isolément et cela non seulement sur le plan esthétique.

Bien rares sont les circonstances dans lesquelles c'est l'historien qui enrichit la vision du critique (et éventuellement en apaise le ton polémique). Dans d'autres cas cependant la vision a totalement changé, voire s'est renversée. L'exemple des *Bergfilme* de Fanck constitue peut-être le cas le plus voyant et le plus surprenant de discontinuité. Tandis que *Der heilige Berg* est liquidé par le critique qui l'éreinte férocement pour son ton involontairement parodique et les extravagances de son contenu, en mettant en évidence ses liens avec des tendances anti-modernistes, *Der Berg des Schicksal* est salué d'un ton chaudement approuvateur. Le lien homme-nature, au lieu d'apparaître comme la manifestation de conceptions romantiques plus ou moins caricaturales ou « surhumaines », est appréhendé dans des termes plus neutres, assimilé à une pratique sportive, associé à une performance technico-athlétique. Il y a plus, Kracauer (critique de la *F. Z.*) arrive à louer sur le plan de la technique expressive et de la fascination visuelle le motif des nuages (« De gros nuages blancs qui se défont, des mers de nuages en ébullition qui s'apaisent lentement, des bancs de nuages moutonnant et striés » ; et aussi dans *Der heilige Berg* : « Le traitement des bancs de nuages est montré de façon magistrale »⁴⁰) – qui sera investi dans le livre (tous le savent) de la plus forte relation de continuité (et aussi d'anticipation) par rapport aux canons du cinéma et de la culture nazis.

3.

From Caligari to Hitler a eu, disions-nous, une gestation assez longue et complexe et plusieurs résumés du projet qui se rapportent à différents stades de son élaboration peuvent nous aider à en saisir les idées directrices et son éventuelle évolution. En général, c'est le chapitre introductif du livre qui est étudié pour isoler et discuter les critères méthodologiques adoptés par l'auteur. Il s'agit du texte, en effet, auquel Kracauer confie explicitement l'exposition de son programme de travail et de ses présupposés. Son élaboration occupe l'auteur jusqu'à la fin comme en témoignent les corrections apportées sur les épreuves⁴¹. Dans ce texte se retrouvent en grande partie les notes programmatiques formulées dans les

⁴⁰ S. Kracauer, « Berge, Wolken, Menschen », *Frankfurter Zeitung*, 9 avril 1925 ; S. Kracauer, « Der heilige Berg », *Frankfurter Zeitung*, 4 mars 1927 (le second est également en appendice de l'édition allemande de *From Caligari...* dans *Schriften*. 2, *op. cit.* ; les mêmes sont en appendice de la nouvelle édition italienne, *op. cit.*).

⁴¹ Qui ne se limitent pas à la seule introduction : « Les coûts additionnels de mes corrections équivalent à peu près aux droits d'auteur pour le premier tirage ». (Lettre à Adorno du 24 avril 1947, KN, DLA).

phases précédentes du travail. Le parcours cependant n'est pas toujours linéaire et automatique et c'est pourquoi une analyse des différents stades de l'élaboration peut permettre d'en saisir plus précisément les fondements.

Les textes auxquels on peut se référer sont :

- 1) une « Ideenskizze zu meinem Buch über den Film » établie en France en 1938-9 ;
 - 2) les « Notes on the Planned History of the German Film », écrites après août 1942 ;
 - 3) le « Preliminary Report », préparé en 1944 pour dresser un bilan du travail entrepris et de
 - 4) ce qui est encore à faire ;
 - 5) une première version dactylographiée de ce qui devait devenir l'Introduction⁴² ;
- le texte définitif de celle-ci.

Il va de soi naturellement que le livre lui-même doit être considéré comme la référence ultime où la méthode « à l'œuvre » se manifeste le plus clairement et sans équivoque.

L'« Ideenskizze zu meinem Buch über den Film » (esquisse du projet de mon livre sur le cinéma) a une valeur surtout historique mais fournit déjà de précieuses indications. Le modèle est celui qu'offre le travail sur Offenbach, publié en 1937, dans lequel l'opérette occupe la place du cinéma dans le travail suivant. La place du cinéma par rapport à la société est encore très générale. Il y est considéré comme le « produit » d'une époque historique déterminée et comme un système dont il faut examiner la fonction sociale. On fait également référence à « des effets de réciprocité [...] entre la structure propre du medium et des différents facteurs sociaux » (p. 2). Apparaît aussi une structure de type phénoménologique (« aucun art ne permet de fixer comme le cinéma justement les traits les plus fugaces et contingents de la vie sociale ») qui, se rattachant à un stade précis de la formation de l'auteur (nous allons y venir), anticipe l'un des aspects les plus caractéristiques de sa formulation finale. Le projet laisse entrevoir en outre une orientation théorique et non plus seulement historiographique et un domaine de recherche qui n'est pas seulement allemand.

Les « Notes on the Planned History of the German Film » constituent le premier texte dans lequel la structure du travail apparaît dans sa forme accomplie et dans la complexité (et aussi la diversité) de ses racines. Dans le portrait du sujet qui apparaît dans le contexte de l'Allemagne d'après-guerre (« malheureuse âme errante » qui se déplace « comme un étranger à travers le monde de la normalité », « âme errant librement » qui imagine « des fous, des somnambules, des vampires et des meurtriers », p. 5) se font encore sentir les traces de cet existentialisme kierkegaardien ou des conceptions lukaciennes de la *Théorie du roman* qui

⁴² Tous les textes sont conservés dans le fonds Kracauer au sein du Deutsches Literaturarchiv de Marbach.

Le Cabinet du Dr Caligari, photo de tournage, coll. Cinémathèque française.

avaient occupé une place si importante dans la formation de l'auteur et influencé ses écrits jusqu'à l'essai sur le roman policier (1922-1925).

Mais ce sont les ressources originales acquises au milieu des années 1920 dans le sillage de la sociologie de Georg Simmel et réélaborées par la lecture de Marx jusqu'à donner lieu à un réalisme matérialiste original (qui caractérise ses feuilletons – ceux, célèbres, réunis dans *l'Ornement de la masse*⁴³ ou l'essai sur *les Employés*, 1930)⁴⁴, qui donnent le ton de ce texte. Le cinéma (pour son lien avec l'art populaire, pour ses ressources techniques : ubiquité, détail, point de vue) y apparaît comme un art du détail, de la surface (notion centrale pour notre auteur) et comme le medium à même de saisir « les mouvements infimes et la [...] multitude des actions fugaces » ; « physionomies, petits gestes, agrégations occasionnelles des choses et des corps et tous les phénomènes transitoires qui constituent la surface de la vie »⁴⁵. Simmel est l'auteur qui, plus qu'aucun autre, se profile derrière cette formulation. Le philosophe, avait écrit Kracauer dans un essai qu'il lui avait consacré en 1920,

depuis la surface des choses [...] s'avance partout, avec l'aide d'un réseau de relations d'analogies et de communauté d'essence, vers leurs fondements spirituels et montre que cette surface possède un caractère symbolique [...]. L'événement le plus insignifiant renvoie aux profondeurs de l'âme.

Sa pensée part du refus d'une « idée métaphysique éminente », construit des relations entre des objets distants les uns des autres et assigne un rôle fondamental au moment de la perception⁴⁶ : il ne pourrait y avoir une meilleure définition de la méthode que Kracauer élabore dans les travaux qui vont du milieu des années 1920 à l'avènement du nazisme, mais qui marquent sa façon de procéder jusqu'aux dernières œuvres.

[...] un chiffonnier dans l'aube blafarde, ramassant avec son bâton les lambeaux de discours et des bribes de parole, qu'il jette dans sa charrette en grommelant, tenace, un peu ivre, non sans laisser, de temps à autre, flotter ironiquement au vent du matin quelques-uns de ces calicots défraîchis : « humanité », « intériorité », « profondeur » [...]⁴⁷

⁴³ Les textes de ce recueil écrits entre la deuxième moitié des années 1920 et le début des années 1930 ont été sélectionnés par Kracauer et publiés sous ce titre en 1963 chez Suhrkamp, Frankfurt a.M. (trad. franç. dans *l'Ornement de la masse*, op. cit.).

⁴⁴ *Die Angestellten, aus dem neuesten Deutschland*. Réédité dans S. Kracauer, *Schriften. 1*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971 (éd. franç. *les Employés. Aperçu de l'Allemagne nouvelle*, op. cit.).

⁴⁵ « Notes on the Planned History », op. cit. p. 2.

⁴⁶ « Georg Simmel » (1920), dans *l'Ornement de la masse*, op. cit., pp. 222 et 195.

⁴⁷ Walter Benjamin, « Ein Außenseiter macht sich bemerkbar » (1930) dans *Gesammelte Schriften*, Band II, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1972, p. 225. (« Un outsider attire l'attention », trad. franç. en appendice aux *Employés*, op. cit., p. 144).

C'est ainsi que Benjamin représente Kracauer avec une image qui deviendra chère à ce dernier.

Le lieu qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même.

Tel est le célèbre point de départ de *Das Ornament der Masse* (1927), et c'est sur ces prémisses que se fonde la théorie critique kracauérienne des produits de l'industrie culturelle, du cinéma à la photographie, des spectacles de variétés aux *Tiller Girls*. Jusqu'à son propre essai, « La propagande totalitaire » (*Die totalitäre Propaganda* 1936-1938), qui aurait dû sortir dans la revue de l'Institut für Sozialforschung, déjà transféré aux États-Unis, mais dont Kracauer bloqua la publication après les interventions d'Adorno qui renversait justement la formulation de départ (partir du détail, du concret), pour redonner le primat à des principes généraux⁴⁸.

À la surface, se manifeste le monde visible, l'enquête conduit à une « physiognomonie » du monde⁴⁹. La réalité peut être interprétée comme un hiéroglyphe (autre notion centrale dans la pensée de Kracauer). L'espace est un hiéroglyphe social (*Über Arbeitsnachweise*, 1930)⁵⁰ où s'inscrivent les structures, les rapports d'une réalité sociale, mais en même temps c'est le monde physique, la matérialité des choses qui se manifestent en lui (dans une ambivalence qui traverse toute l'œuvre de Kracauer et ne trouvera que dans *Theory of Film* une solution conforme à ce dernier aspect)⁵¹.

Quand Kracauer parle de la capacité du cinéma à « montrer des mouvements infinitésimaux », « la multitude des actions transitoires » (p. 2), il semble se référer à une sorte de condition *involontaire* de la réalité elle-même qui laisse entrevoir, au-delà du contenu manifeste, un contenu latent qui lui est attaché. C'est donc aussi un modèle psychanalytique que l'auteur met en œuvre et le texte fait explicitement référence à la « valeur de symptôme » du cinéma (p. 4). Ses critiques des années 1920 (ce qu'il revendiquera dans son « Preliminary Report ») auraient eu cette capacité à montrer « l'écran allemand comme symptôme d'une situation nationale » (p. 8).

48 Cf. l'analyse de Barnouw, *Critical Realism*, op. cit., pp. 90-92.

49 L'expression se trouve dans Theodor W. Adorno, *Der wunderliche Realist* (1964) (dans *Noten zur Literatur* III, Frankfurt a.M., 1966, p. 88). Balázs est également à inclure parmi les sources de l'auteur. « Le cinéma est un art de la surface : "ce qui est à l'intérieur est aussi à l'extérieur" » lit-on dans *Der sichtbare Mensch* ([1924], Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001, p. 27). Kracauer consacre une critique à ce livre dans laquelle il contredit la confiance de Balázs en une « nouvelle visibilité de l'homme physique », la ramenant à la « mauvaise rationalité de la pensée capitaliste » (« Bücher vom Film », *F. Z.*, 10 juillet 1927).

50 Actuellement dans *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1964, où Kracauer a lui-même rassemblé ses autres articles de l'époque de Weimar après la guerre (trad. franç. « À propos des Bureaux de placement » dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit.).

51 G. Koch, *Siegfried Kracauer : An Introduction*, op. cit., p. 82.

L'attention se dirige également vers les processus psychiques des sujets (la «free-wandering soul», « the Man of the Crowd ») qui peuplent la scène sociale allemande de l'après-guerre, déclenchant un deuxième niveau d'implication de la structure freudienne et formulant sur ce point un lien direct entre les choix technico-stylistiques du cinéma et « l'organisation psychique » (p. 6). La mobilité de la caméra est liée à la disposition erratique de l'âme, l'usage des contrastes de lumière aux « visions terrifiantes d'un esprit dissocié » (p. 6). Mais la relation du cinéma à la réalité est aussi construite sur des bases sociologiques (avec des références à la conception marxiste). Deux schémas théoriques sont, en fait, mis en œuvre. Celui, répandu, du *reflet* : les films « reflètent » l'« idéologie d'une société en décomposition » (p. 7). Et un modèle de la *transparence* :

Les films sont [...] transparents [...]. C'est comme si le désespoir après la guerre et la violence des combats intérieurs avaient déplacé les strates opaques qui, en temps normal, séparent le cours de l'art de la réalité contemporaine. (p. 4)

Il semble ici que l'on attribue au film allemand une tendance particulière à établir un rapport entre la réalité historique et sociale (« ils montrent le fond d'où ils émergent plus directement que les films d'autres pays », p. 4), et en même temps la capacité à exercer une action par rapport à cette même réalité.

Le texte suggère en outre la présence d'un schéma formaliste, avec des mécanismes de *dépaysement* et d'*étrangeté* (utilisés si souvent dans les *Feuilletons*) auxquels est attribué un rôle important⁵². Le détail aide à voir des aspects négligés, « comme si quelqu'un regardait par une étroite fenêtre des scènes étranges qui de l'extérieur seraient complètement invisibles » (p. 3). Les cinéastes sont amenés à « dépeindre des objets apparemment familiers et à en renouveler la vision » (p. 5).

Les paramètres esthétiques sont, par contre, complètement désamorcés. L'étude entend se référer, à côté des classiques du cinéma muet allemand, aux « films commerciaux », aux « films anonymes plus perméables à certains traits de la vie contemporaine que les créations exceptionnelles » (pp. 6-7). Pas la moindre allusion à des problématiques d'auteurs. C'est un aspect qui se trouve en continuité directe avec les orientations de tout le travail précédent. Le film moyen avait été au centre de l'une de ses œuvres les plus originales (et réussies) des années de Weimar : « Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino » (1927)⁵³. Dans la version

⁵² « Kracauer détruit la confiance en l'objet qui dérive d'un point de vue quotidien parce que, au moyen du texte, il construit une possibilité nouvelle et différente de perception et d'interprétation. » (Gerwin Zohlen, cité dans David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge-Oxford, Polity Press/Basil Blackwell, 1985, pp. 136-137).

⁵³ « Les petites vendeuses vont au cinéma », dans *l'Ornement de la masse*, op. cit., pp. 255-268.

définitive de l'Introduction, c'est sur l'importance (pour autant non exclusive) des « films populaires » qu'il attirera l'attention.

Dans les « Notes on the Planned History of the German Film », les niveaux méthodologiques repérables (phénoménologiques, psychanalytiques, marxistes, formalistes) sont moins recordés ou intégrés que *stratifiés*. Sur eux, en outre, sont projetés d'autres modèles. Le cinéma met en contact avec une scène historique et avec des sujets individuels ou collectifs. Ou bien avec des états intérieurs soit individuels, soit collectifs (« la vie allemande et sa mentalité »). Dans le « Preliminary Report », le sujet collectif est précisé mais dans une nouvelle ambivalence : comme catégorie abstraite (le peuple, l'Allemagne, la « German mind ») ou comme catégorie socialement et historiquement définie (les classes moyennes). En outre un tel sujet (les « dispositions collectives allemandes », p. 8) est étudié soit au moment où il subit l'influence des faits historiques soit comme agent pour le rôle actif qu'il exerce à l'égard de ceux-ci. Et c'est Kracauer qui institue, dans ce cas, la coexistence et la superposition des deux niveaux (confirmant aussi cet aspect dans la version définitive de l'Introduction). Mais en niant en même temps de la manière la plus ferme son intention de postuler « un caractère national fixe » comme une catégorie en soi (une objection qui, au contraire, a été très souvent avancée à la suite de son travail).

Dans la version dactylographiée de l'Introduction, il est encore question de « l'âme allemande » ou de la « multitude allemande » (p. 29), mais il en oriente mieux la lecture historique en termes de « classe moyenne » et « petite bourgeoisie » en référence directe aussi à l'essai sur *Die Angestellten (les Employés)* (pp. 27-28). Dans le texte définitif de l'Introduction, se trouve confirmé le refus de toute idée d'un « modèle de caractère national qui se situerait prétendument au-dessus de l'histoire » : les caractères nationaux sont à interpréter comme des effets, y argumente-t-on, plutôt que comme des causes (p. 54). Il y est question de « mentalité d'une nation », de « dispositions collectives », de « structure psychologique d'une peuple », mais ensuite (comme cela se produira toujours au cours de l'exposé), c'est la notion de classe moyenne qui prévaudra. Et cela non sans d'explicites motivations qui tiennent à l'influence de l'idéologie et des comportements de cette classe sur les autres couches de la société. Dans le « Preliminary Report », le modèle psychanalytique se renforce : il est dit que le cinéma « offre un accès aux dispositions souterraines intérieures de la société », que les films « jettent une lumière sur certaines attitudes collectives de l'époque » (pp. 1-2). Et il est encore question de la valeur symptomatique du thème des films. Le modèle du reflet faiblit tandis que la scission entre « dispositions intérieures » des classes moyennes et les « conditions extérieures de la vie » prennent de l'importance (p. 7).

Apparaît aussi une nouvelle perspective qui aura un grand développement dans l'élaboration

définitive du travail. « *Homunculus* – est-il dit – dote la figure principale de tous les traits de Hitler » (p. 2). L'issue (le nazisme et le nazisme au pouvoir) projette à rebours son fonctionnement, l'histoire semble pouvoir s'infléchir (nous reviendrons sur ce point).

Dans la première rédaction de l'Introduction, la perspective psychanalytique est encore accentuée et surtout ouvertement assumée. Le cinéma « est plus pertinent quant à la nature inconsciente des relations humaines qu'à l'égard des principes qui les gouvernent dans la sphère de la conscience » (p. 14). Les films doivent être considérés comme « symptômes de certains états de conscience souterrains prévalant en Allemagne à cette époque » (p. 15). Et encore plus directement : « Les films sont perméables aux caractéristiques inconscientes » (p. 18). « Le cinéma muet se présentait lui-même, bien plus explicitement que tout autre art, comme un drame à deux niveaux, une séquence d'actes symboliques avec un "contenu manifeste" et un "contenu latent" » (p. 19. Le passage est repris de Kallen, *Art and Freedom*⁵⁴).

Le lien entre cinéma et vie quotidienne se resserre aussi (« les détails sur l'écran [...] sont inappréciables pour l'étude des problèmes socio-psychologiques. En mettant à jour les innombrables phénomènes de surface de la vie, le cinéma rend transparentes les motivations dans les profondeurs de l'âme humaine », p. 19) ramené ici notamment à une modalité informelle, *en passant*, de la perception cinématographique (avec des renvois à Arnold Hauser et non à Benjamin). Et les raisons de cette disposition particulière du cinéma à rendre visibles la réalité et l'histoire font leur chemin. Le privilège attribué au cinéma allemand pâlit, l'hypothèse que cette propriété découle des caractéristiques collectives de la production est alors avancée ; il est fait référence à la capacité du cinéma à satisfaire des désirs de masses ; les raisons les plus fortes sont mises en évidence dans les ressources techniques du cinéma. Dans le texte définitif les deux premières raisons exprimées ici encore sous une forme problématique, trouveront une formulation plus articulée et assertive (laquelle a donné lieu à de nombreuses remarques et objections).

Enfin se dessine une perspective iconographique. « Ce n'est pas l'intrigue qui offre une source spécifique de connaissance » (p. 15), un rôle fondamental est rempli par l'« imagerie », par « la réalisation visuelle » (pp. 15-16).

Le texte définitif de l'Introduction accorde moins d'importance aux prémisses « phénoménologiques ». Ce qui prend de l'importance, par contre, en lien avec la perspective freudienne, c'est une claire ascendance panofskienne. L'importance de la « réitération persistante » des motifs figuratifs (autres que narratifs, p. 8) est soulignée. C'est là un des aspects

⁵⁴ Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, vol. II, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1942, p. 809.

les moins analysés et qui pourtant jouent un rôle central dans l'exposé de *From Caligari...* Je vais m'efforcer de le démontrer.

La structure psychanalytique est naturellement évidente, toujours engagée sur deux niveaux. Celui du cinéma comme « symptôme » social avant tout : « Les films fournissent [...] des indices sur les processus mentaux cachés » (p. 7). Ils sont des « projections spécifiques de besoins intérieurs » (p. 8). En résumé : « Le cinéma est un *témoignage social* parce qu'il saisit *l'inaperçu* et le *récurrent*. Son horizon est l'inconscient d'une culture »⁵⁵. En second lieu, il s'attaque aux mécanismes de fonctionnement d'une « mentalité collective ». La définition d'un modèle psychologique (soit « esprit », soit « disposition », soit « attitude mentale ») et d'un sujet collectif (« peuple », « nation », ou plus précisément « classe moyenne ») restant cependant peu précis. On voit bien que le degré de mobilité et d'ambiguïté est celui des termes mêmes définissant cette notion. Et l'élaboration d'un tel système demeure imprécise. Il n'est pas fortuit que, s'agissant d'un passage névralgique, le titre fasse référence à une « histoire psychologique du film allemand ». Les sources dont Kracauer extrait cette construction sont évidentes : la psychologie sociale de Fromm (l'œuvre citée est *Escape from Freedom*, 1941). En 1929-1930, au moment même où Kracauer développait son analyse des employés, Fromm avait dirigé une recherche (demeurée inédite) sur la situation sociale et culturelle des ouvriers et des employés allemands, qui avait mis en lumière le décalage entre leurs positions politiques et les caractéristiques de leur personnalité, parfaitement concordant avec les appréciations de Kracauer⁵⁶. La référence suivante renvoie à l'enquête lancée par l'Institut für Sozialforschung sur l'autorité et la famille, achevée à New-York en 1935 (publiée à Paris un an plus tard) avec des contributions théoriques de Horkheimer, Fromm et Marcuse, le premier des trois explicitement cité par Kracauer⁵⁷.

Mais c'est en vain qu'on chercherait dans le texte de l'Introduction ou à l'intérieur du livre un approfondissement ou même seulement une précision quant à la notion de « psychologie sociale », ou, en tout cas, quant au modèle utilisé qui permette l'extension des mécanismes de fonctionnement de l'appareil psychique à un sujet collectif. Une exigence d'autant plus ressentie par le lecteur que le rôle joué par un tel modèle dans la création d'ensemble est essentiel. Il n'est même pas fait référence aux textes de Freud qui vont dans cette direction⁵⁸.

55 F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, op. cit., p. 136 (éd. franç., p. 141).

56 Erich Fromm, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Eine sozialpsychologische Studie*, München, dtv, 1983. Le texte a été publié pour la première fois en 1980.

57 *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*. Le texte est disponible en reprint : Lüneburg, Dietrich zu Klampen, 1987 (2004). Comme le suggère Anton Kaes, le projet de Kracauer d'enquêter sur les caractéristiques des Allemands peut être considéré plus généralement comme faisant partie du grand projet de l'Institut für Sozialforschung relatif au concept de personnalité autoritaire (voir T. W. Adorno et alii, *The Authoritarian Personality*, New York, Harper, 1950).

58 Et ce n'est certainement pas chez Jung, comme on l'a observé, que l'on peut trouver une telle référence.

L'Introduction ne fait aucune allusion explicite à des processus de reflet (au sens marxiste classique) ni à des conceptions historiques *a posteriori* (les « anticipations » de l'histoire, comme on disait). Ils ressurgiront au cours de l'analyse.

4.

Le contenu de *From Caligari to Hitler* respecte-t-il les présupposés programmatiques énoncés ? Une lecture attentive du livre réserve à cet égard de nombreuses surprises.

La classe moyenne allemande est avant tout la référence explicite ou implicite de l'exposé. Une classe sociale précise, avec ses caractéristiques déterminées. Quoique la terminologie soit vague, que le texte parle d'« âme allemande », d'« esprit allemand », ou encore d'« âme collective », il se réfère toujours à un groupe social précis. En ce sens, l'étude affirme une continuité linéaire avec *les Employés*. Il en reprend également le principe d'enquête sociologique conduite selon des critères d'analyse qualitative (qui connut une grande vogue dans l'Amérique des années 1940⁵⁹ et à laquelle Kracauer consacra par ailleurs un essai méthodologique⁶⁰), mais en renonçant aux ressources de l'écriture « feuilletoniste » si typique de sa production allemande. En outre son point de départ, fondé sur l'échec d'une convergence entre les conditions matérielles de la classe moyenne et les formes de son auto-représentation, est le même :

La position de ces couches sociales dans le système économique a changé, mais elles ont gardé une conception de la vie qui est celle des classes moyennes⁶¹.

Les couches moyennes sont aujourd'hui en grande partie économiquement prolétarisées, et idéologiquement « sans-abri »⁶².

Ce sont les mêmes prémisses dont l'auteur part à nouveau. Et le jugement sur des aspects singuliers liés à la vie sociale de ces classes est identique : le sport compris comme un élément de dépolitisation (à l'origine de quelques-unes des réserves émises à propos de *Kuhle Wampe*, auxquelles on a déjà fait allusion, et qui reviennent dans *From Caligari...*) ; et un sévère jugement critique porté sur la « Nouvelle Objectivité » (« derrière la pseudo-sévérité de l'architecture des halls, on voit grimacer Grinzing »)⁶³.

59 Cf. Martin Jay, *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 169.

60 « The Challenge of Qualitative Content Analysis », *Public Opinion Quarterly*, n° 4, 1952-1953 (traduction allemande volume V, tome 3, des *Schriften*, *op. cit.*).

61 *Les Employés*, *op. cit.*, pp. 101-102 (rééd. p. 124).

62 « Aufruhr der Mittelschichten » (1931). (« Révolte des couches moyennes », dans *l'Ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 102).

63 *Les Employés*, *op. cit.*, p. 116 (rééd., p. 144). [Grinzing, faubourg de Vienne connu pour ses tavernes où l'on boit du vin en musique. Kracauer en voyant « grimacer Grinzing » fait un jeu de mots entre Grinzt – ricaner – et Grinzing. (NdT)].

Roland Coudon, maquette d'affiche, *M le Maudit*, coll. Cinémathèque française.

En outre les motifs identifiés sur le plan psychologique (le thème du double, les formes de l'immaturité, etc.) sont toujours rapportés, directement ou indirectement à une *situation sociale*. La sphère de la psychologie est fondée sur un contexte déterminé. De ce point de vue, le livre va beaucoup plus loin que son introduction. Aussi Witte a-t-il raison d'écrire : les « adversaires décidés de cette thèse [psychologique] ne sont souvent pas allés au-delà de l'Introduction »⁶⁴.

Dans « Révolte des couches moyennes » (1931), la classe moyenne était montrée comme oscillant entre violence et libéralisme. Dans « La Propagande totalitaire », dans l'incapacité d'être attirées par le capitalisme, ces mêmes classes étaient placées au centre d'un « antagonisme entre partis de droite et de gauche [...] qui ne [pouvait] plus être dépassé avec les moyens de la démocratie »⁶⁵. C'est ce diagnostic qui réapparaît dans *From Caligari...*, où la raison est vue comme une alternative faible et partielle.

L'exposé confirme le rôle essentiel d'une analyse des processus de l'appareil psychique, de ses mécanismes (de compensation, projectifs, etc.), des processus d'élaboration inconsciente,

⁶⁴ K. Witte, Préface à *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 339.

⁶⁵ Extrait de l'exposé de l'essai, *Masse und Propaganda*, dans I. Belke, I. Renz (dir.), *Siegfried Kracauer. 1889-1966*, op. cit., pp. 86-87.

du « contenu souterrain » qui – comme il le définit en une formule percutante – « pareil à de la contrebande, avait franchi les bornes de la conscience sans qu'on lui pose la moindre question » (p. 180). Mais comme cela a déjà été mentionné – dans les limites d'une application, privée d'un approfondissement adéquat, qui s'attache à un sujet collectif constitué justement par la classe moyenne. Les films « me donnent des renseignements précieux sur les dispositions psychologiques des Allemands », écrit-il à Hermann Hesse⁶⁶. Mais sur quelles bases appuie-t-il sa construction ?

Même au niveau d'une interprétation du cinéma comme *symptôme* d'une situation sociale et politique, le modèle n'est ni précisé ni développé. C'est une mise en application attrayante, voire efficace sur le plan pragmatique, mais elle est appliquée sans dessein systématique et sans de rigoureux critères permettant de la généraliser. D'un point de vue méthodologique, elle représente un pas en arrière par rapport aux formulations des « Notes on the Planned History of the German Film ». De même par rapport à ces mêmes intuitions des années vingt et trente, l'idée que les « fantaisies » du cinéma [*Filmphantasien*] sont les « rêves éveillés de la société, dans lesquels apparaît sa propre réalité, et où prennent forme ses désirs généralement refoulés »⁶⁷.

C'est une application supplémentaire de l'approche psychanalytique (toujours annoncée dans les « Notes on the Planned History of the German Film ») qui trouve par contre un développement original et convaincant dans le lien entre les aspects techniques-linguistiques du cinéma et les processus psychiques. Les nouveautés introduites dans les films écrits par Carl Mayer, l'absence d'intertitres, la valorisation de l'univers des objets, l'usage de la lumière, les mouvements de caméra, sont mis en relation avec les tendances de l'appareil psychique (les « instincts »)⁶⁸. Ce lien souffre peut-être d'un mécanisme excessif ou d'une tendance à la généralisation, mais c'est un des aspects fondamentaux des transformations du cinéma allemand des années vingt qui est relevé là avec perspicacité : l'affirmation progressive de formes de subjectivisation de l'expérience (jusqu'à une subjectivisation « absolue », « sans sujet », qui n'a pas besoin d'intermédiaires physiques, et qui trouve dans *Variétés* un des moments exemplaires de sa formulation : « La réussite de Dupont, c'est d'avoir, en façonnant son film de music-hall, pénétré dans la réalité extérieure par des procédés utilisés à l'origine pour projeter vers l'extérieur la réalité intérieure » (p. 140).

⁶⁶ Lettre du 2 février 1947, *op. cit.*

⁶⁷ « Les petites vendeuses vont au cinéma » (dans *l'Ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 256).

⁶⁸ Kracauer met également l'accent sur ces aspects dans une lettre à Paul Rotha (2 octobre 1944, KN, DLA) : « C'est le contenu des films de Mayer entre 1920-1924 [...] qui donne l'essor de ses innovations. Parmi elles je ne retiens pas seulement la narration sans intertitres et la mobilité de la caméra, mais aussi l'incorporation des objets dans le cours de l'action ».

L'exposé semble adopter les critères de la formulation marxiste « classique » déjà évoquée. Mais cette adhésion est, en réalité, plus apparente que substantielle. Le cinéma « reflète », « est le miroir de », est-il très fréquemment affirmé, mais il s'agit d'une formule presque automatique, « instrumentale ». Le lien instauré entre les films et les phénomènes historiques est étroit et extrêmement solide, et ce ne sont pas simplement des phénomènes de reflet (au sens de simplifications déterministes) qui peuvent en rendre compte. Bien qu'il n'élabore pas un modèle précis, le système des relations est très mobile, libre, rendu plus complexe par ses origines psychanalytiques, et, on l'a dit, phénoménologiques.

Certes, tout choix thématique et linguistique comme de mise en scène révèle un sens qui lui est propre par rapport à des événements socio-historiques. Et c'est là que réside la nouveauté, la contribution originale (et la fascination exercée sur le lecteur), du travail de Kracauer. Ce qui frappe (« la fascination » justement) c'est la cohérence de l'ensemble, dans lequel chacun des aspects d'une histoire aussi riche que celle du cinéma de Weimar, trouve sa confirmation précise et motivée, où même les éléments les plus divers (appartenant aux registres thématique, technique et iconographique) prennent place dans un cadre unique, contribuant ainsi à en renforcer la fermeté et la force de conviction. Une des grandes ressources de l'auteur est d'ordre comparatif : des motifs, même liés à des contextes éloignés et apparemment impossibles à confronter, entrent en relation les uns avec les autres. Après quelques pages déjà les hypothèses s'imposent et surprennent le lecteur par ce qui se trouve confronté et confirmé. « Tout se tient » et chaque partie du livre semble soutenir les autres.

Peut-être cette attirance découle-t-elle d'une demande *historique* précise à laquelle le livre a correspondu (et correspond encore ?), d'une nécessité d'« images, symboles, métaphores », qui puissent expliquer l'« indicible » du nazisme, de la guerre, de l'Holocauste (Elsaesser).

Dès lors que dans ce cas l'histoire elle-même a requis l'in(ter)vention de l'imaginaire pour devenir plus acceptable, quoique à peine moins incompréhensible, les films sont devenus en quelque sorte les ombres qui ont permis à l'indicible d'entrer dans l'ordre de la temporalité et du discours, quoique inadéquat ou banal⁶⁹.

Ce cadre n'est pas exempt de risques – il en est même d'évidents. L'interconnexion, l'organicité sont si contraignantes et envahissantes qu'elles donnent l'impression de procéder de

⁶⁹ Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginery*, London-New York, Routledge, 2000, p. 35. Elsaesser va encore plus loin en avançant l'hypothèse que dans la « construction imaginaire » du livre (comme dans celui de Lotte Eisner, *l'Écran démoniaque*) convergent des instances subjectives et même des « allégories autobiographiques [...] à travers le "trauma amoureux" vis-à-vis de l'Allemagne et le fait d'avoir un lieu d'où pouvoir en parler » (*op. cit.*). Mais n'arrive-t-on pas de la sorte à étendre à l'analyse du livre la même méthode (mise en question) appliquée par le livre à son objet ?

thèses *a priori*, de formulations préconçues. C'est une des objections à *From Caligari...* qui a été le plus fréquemment mise en avant⁷⁰. Avec ces mots de Barnouw : « Le jugement historique apparaît trop rigide par un message idéologique »⁷¹. La position univoque et centrale de l'observateur écrase la multiplicité des « voix » et la dynamique de ses objets. À la différence de ce qui s'était produit, par exemple, dans *les Employés*, où ses sujets avaient maintenu leur indépendance vis-à-vis de la position du « narrateur »⁷². Et à la différence de ce qui avait pu se produire dans les critiques rédigées pour la *Frankfurter Zeitung*. Aux ouvertures de cette phase, s'oppose maintenant la « fermeture », et à la polyphonie l'univocité.

La rigidité de la formulation se met parfois à grincer dans ses rouages : dans son jugement sur les films « d'éducation sexuelle » de l'immédiat après-guerre ; dans son analyse des particularités stylistiques du cinéma de Pabst (et ce ne sont là que quelques exemples) : et même dans son jugement sur *Metropolis*, où ce qui fait problème n'est pas tant cette supposée sévérité (réservée en général à toute l'œuvre de Lang) déplorée par tant de lecteurs, que l'unidimensionnalité de la perspective à partir de laquelle il l'évalue.

Kracauer suit avec intransigeance sa propre ligne, et ce même pour les films qui manifestent le plus des tendances opposées à des scénarios autoritaires et proches en outre de ce contenu réaliste que l'auteur liera à la « nature » même du cinéma (*Theory of Film*). *La Rue sans joie*, *Maman Kuster s'en va au ciel* (là encore ce ne sont que des exemples parmi d'autres) sont analysés à partir de leur incapacité à proposer des modèles complètement alternatifs. Pour les œuvres qu'il lie à la « Nouvelle Objectivité », en outre, le jugement se ressent d'une hostilité insurmontable à l'endroit des tendances qui remontent aux années vingt (où Kracauer se trouve en compagnie de Benjamin et Brecht) – excepté peut-être quand elle arrive ensuite, silencieusement renversée dans la *Theory of Film*⁷³.

C'est la position prise par le motif de l'ornement, du décoratif, dans *From Caligari...*, qui met en évidence de façon exemplaire le mouvement de « fermeture » dont souffre le livre.

⁷⁰ On a pu objecter aussi que Kracauer arrive aux résultats de son étude grâce à une sélection dans le choix du corpus des films analysés (Th. Elsaesser, *Weimar Cinema*, op. cit., pp. 31-32). Il s'agit cependant d'une « sélection » que Kracauer tire des choix de l'institution cinématographique (et conséquemment du discours critique). Les films qu'il analyse sont les films que l'institution a imposés comme les plus représentatifs sur la scène des années 1920-1930 et que le discours critique a majoritairement valorisés. À l'intérieur d'un tel corpus, les films d'auteurs auraient le dessus sur les films de genre (*ibid.*, p. 30). Mais « film d'auteur » est une notion « glissante » : nombre de ces films sont devenus tels seulement après l'étude de Kracauer et à cause de son livre (et celui de L. Eisner) !

⁷¹ D. Barnouw, *Critical Realism*, op. cit., p. 125.

⁷² Op. cit.

⁷³ Jay a raison de signaler cet aspect – quoique dans l'optique encore d'une dévalorisation de la « Nouvelle Objectivité » (M. Jay, *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, op. cit., p. 176).

« L'ornementale » constitue un des thèmes centraux des analyses de Kracauer dans les années trente : « Culte de la distraction » (1926), « L'Ornement de la masse », « Les *Girls* et la Crise »⁷⁴ (1931). La théâtralisation, le décoratif architectural et de la « mise en scène » du spectacle cinématographique dans les grands cinémas berlinois, sont vus comme des phénomènes inaugurant une nouvelle sacralité, expression d'un retour à l'ordre ; les figurations de masse (dans les spectacles des *Tiller Girls* ou des *Girls* d'Alfred Jackson) sont vues comme des agents de la transformation du « peuple » en « masse », comme le résultat d'une perte de la dimension individuelle, par analogie avec les critères affirmés dans les processus productivistes du capitalisme.

Mais les décorations de masse suscitent un plaisir esthétique dont on admet la « légitimité » durant les années de Weimar. Elles sont même considérées comme les manifestations d'une réalité plus vraie que celle à laquelle se réfèrent les « grandes » et « hautes » expressions artistiques, « qui continuent à cultiver dans des formes du passé de grands sentiments périmés »⁷⁵. L'extériorité paraît préférable à ces aspects d'une esthétique fondée sur l'idée d'« intériorité », de « personnalité », etc.⁷⁶. Les manifestations de la culture de masse (comme le voyage ou la danse, analysés par Kracauer dans un autre essai mémorable⁷⁷), ont, en dépit des mécanismes d'aliénation dont ils procèdent, leur honnêteté à eux, « ils exprimaient, en dépit de leurs formes réifiées, une tension libératrice et un désir de rédemption »⁷⁸. De là l'ambiguïté fondamentale des représentations de masse. Expression d'un mouvement de « dé-mythologisation »⁷⁹ (de sortie de l'âge de « l'omnipotence de la nature » et de l'étape de la « pensée mythique » qui lui correspond), réalisé par l'époque capitaliste, mais de façon partielle, déviée, « l'ornement de la masse [...] se révèle comme un *culte mythologique* se dissimulant sous un vêtement abstrait ». La *ratio* joue, pour Kracauer, un rôle fondamental dans le processus de démythification. Mais la *ratio* du système capitaliste est une « raison troublée ». Elle « ne rationalise pas trop mais *trop peu* », s'éloignant par là de la mise en valeur complète du « fondement de l'humain »⁸⁰. Aux processus de rationalisation du capital, Kracauer oppose une *rationalité humaniste*⁸¹.

74 « Kult der Zerstreuung » [« Culte de la distraction »] est inclus dans *L'Ornement de la masse. Girls und Krise* figure dans les *Schriften*, vol. V, *op. cit.*, tome 2.

75 *L'Ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 64.

76 Selon Elsaesser, « l'antipathie de Kracauer pour les films de Weimar était due plutôt à la "gentrification" de ce cinéma qu'à une anticipation du cours de l'histoire dans ses récits et ses formes fictionnelles » ("Cinema, The Irresponsible Signifier", *op. cit.*, p. 84).

77 *Die Reise und die Tanz* (1925) (trad. franç. dans *Le Voyage et la danse*, *op. cit.* et *L'Ornement de la masse*, *op. cit.*).

78 E. Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, *op. cit.*, p. 88.

79 Witte a bien mis en évidence les matrices de ce modèle (de Hegel à Weber) (*Nachwort*, *op. cit.*, p. 344).

80 *L'Ornement de la masse*, *op. cit.*, pp. 65, 66, 68.

81 Cf. encore, E. Traverso, *op. cit.*, pp. 91-92.

Le caractère ouvert de cette position est totalement abandonné dans *From Caligari...*⁸² Les « compositions décoratives », les « figures ornementales », les géométrisations de l'être humain (la célèbre analyse des *Nibelungen* de Lang) revêtent maintenant une valeur strictement négative (dans le sens de la réification et de la dépersonnalisation – et dans le rétablissement d'une dimension sacrée et mythologique). Le pôle opposé devient un humanisme indistinct, fixé à une époque pré-capitaliste, qui a perdu la nouveauté, la complexité, les *contradictions* apportées par la *raison* capitaliste, avec ses transformations sur le plan social et culturel⁸³. Kracauer – en cela Elsaesser a raison – aboutit aux positions de Benjamin (« L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », 1935), mais sans la « complexité » de la notion de « reproduction mécanisée ».

5.

La contribution de *From Caligari* à une analyse des relations entre les sphères cinématographique et sociale doit être considérée comme acquise, disait-on, dans la tradition des études sur le rapport entre cinéma et histoire. La nouveauté et la fécondité de *From Caligari...* apparaissent aujourd'hui, après relecture, pour une autre raison – presque surprenante, n'étaient les indications offertes dans le chapitre introductif –, celle de la mise en œuvre d'une méthode iconologique, dont le fonctionnement va bien au-delà de ce que les énoncés programmatiques eux-mêmes laissaient entrevoir.

Le lien entre un film et l'une ou l'autre des situations historiques ou des tendances sociales ou encore des conditions psychologiques, passe toujours (outre ses occurrences thématiques), par la présence et la signifiante de formes précises et de figurations visuelles. Le lien entre des textes différents est garanti par la continuité des motifs iconographiques. Même quand il est obligé de recourir à des sources secondaires, Kracauer s'attache aux éléments formels et iconographiques qui forment les à-côtés du contenu. Et c'est dans ces formes qu'il puise son analyse des valeurs symboliques, des significations inconscientes, et du rôle du symptôme. Dans la recherche sur *Caligari* et dans la mise en évidence de lignes de continuité entre ce film, *Berlin (la Rue)* et *M*, il attribue, comme on le sait, au motif du cercle comme « symbole du chaos » et à la spirale, un rôle central. La situation de la foire (comme figuration d'une situation anarchique), qui est tout aussi célèbre, domine l'analyse de *Caligari* comme

⁸² Déjà dans *Masse und Propaganda*, dans lequel l'« ornement de la masse » est interprété comme instrument de l'apparente réintégration des masses dans le système du pouvoir fasciste : on contraint les masses à se voir partout (regroupement des masses, parades, etc.). Ainsi la masse est-elle toujours présente à ses propres yeux et souvent sous la forme esthétiquement séduisante d'un ornement ou d'un tableau qui fait de l'effet » (p. 88).

⁸³ Je suis sur ce point entièrement d'accord avec Th. Elsaesser, "Cinema, The Irresponsible Signifier", *op. cit.*, p. 85.

Hermann Warm, maquette de décor, *le Cabinet du Dr Caligari*, coll. Cinémathèque française.

celle du *Cabinet des figures de cire*. Dans *Vanina*, ce sont les interminables couloirs du bâtiment qui étayent l'interprétation. Dans *Der müde Tod* (*les Trois Lumières*), c'est l'image d'un mur qui occupe tout le cadre, ou celle d'un cortège carnavalesque ; dans *la Rue*, c'est la figure biomorphe d'une enseigne ou la « ligne sinueuse » sur le trottoir. Certaines situations isolées (le motif des pieds séparés de la figure humaine ; de l'agent de police aidant à traverser une rue, de l'homme qui plonge sa tête dans le giron d'une femme) sont même devenus de véritables icônes du cinéma allemand de l'époque de Weimar.

Et, toujours, la mise en exergue du motif est celle de sa valeur symbolique. Pour Kracauer comme pour Panofsky, les formes sont « porteuses de signification ». La valeur symptômale de l'œuvre, son lien avec les principes « qui révèlent l'attitude fondamentale d'une nation, d'une époque, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique) (Cf. *les Études d'iconologie*, 1939), clés de voûte de la méthode iconologique, sont une part essentielle de la méthode de Kracauer.

Même dans les passages les plus susceptibles de « glisser » (nous y reviendrons) du côté de l'« anticipation », c'est la signification symbolique des mêmes éléments iconographiques qui joue un rôle central : les clairons, les tribunes, les figurations humaines des *Nibelungen* (en relation avec des scènes de *Triomphe de la volonté*) ; les nuages des films de Fanck (là encore par rapport au film de Riefenstahl).

L'Introduction se réfère directement à Panofsky et salue chaleureusement « Style and medium in the Moving Pictures »⁸⁴. Les références à ce texte dans *Theory of Film* sont nombreuses. On savait que les deux chercheurs se connaissaient, mais la publication de leur correspondance (et le travail du chercheur allemand Volker Breidecker⁸⁵) a contribué à faire pleinement la lumière sur cette relation et à mettre avec précision en évidence dans l'œuvre du représentant de « l'École de Warburg » le référent direct de nombreux aspects du travail de Kracauer. « Mes propres pensées sur le cinéma, que j'espère développer maintenant sous la forme d'un livre, prennent tout à fait la même direction », écrit Kracauer à Panofsky en octobre 1941, en manifestant son admiration pour « Style and Medium »⁸⁶. Après lecture de son livre sur Dürer (1943), il écrit une longue lettre à Panofsky, dans laquelle, tirant au clair les caractéristiques de la méthode critique du chercheur, il retrouve (quoique sans s'exprimer clairement dans ce sens), les fondements de son propre travail :

L'interprétation la plus vraie des documents ne peut provenir que de l'analyse de ses plus petits éléments. [...] L'ensemble n'est pas donné dès le départ, mais à la fin, comme résultat [...]. C'est toujours comme si l'on regardait un paysage incroyablement vaste depuis un minuscule trou fait dans un mur »⁸⁷.

Cette identification de sa méthode est louée par Panofsky comme très fidèle (« Vous êtes le premier dont je me sente [...] "profondément compris" », lui répond-il) et il se félicite de cette compréhension précise, du « lien interne entre technique et contenu »⁸⁸. Enfin, il

⁸⁴ Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures", *Transition*, n° 26, 1937, pp. 121-133. Une première version de cet essai a été publiée en 1936 ("On Movies," *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, Juin 1936, pp. 5-15) ; une troisième version en 1947 ("Style and Medium in the Motion Pictures," *Critique*, I, n° 3, janvier-février 1947, pp. 5-28) (trad. franç. « Style et matériau au cinéma » dans E. Panofsky, *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996). Thomas Y. Levin a fourni une brillante analyse des implications théoriques de cet essai dans "Iconology at the Movies : Panofsky's Film Theory," *The Yale Journal of Criticism*, IX, n° 1, 1966, pp. 27-55 (trad. franç. « Un iconologue au cinéma », *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n° 59 printemps 1997).

⁸⁵ Outre celui de Th. Levin, dans l'étude citée ci-dessus.

⁸⁶ Lettre à Panofsky, 1^{er} octobre 1941, dans S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel*, op. cit., p. 5.

⁸⁷ Lettre à Panofsky, 17 décembre 1943, *ibid.*, pp. 22-23.

⁸⁸ « Les modes de représentation dépendent du contenu à représenter », affirmait Kracauer dans la lettre déjà citée, à Paul Rotha (2 octobre 1944), KN, DLA.

explique leurs très fortes affinités par leur rapport commun à l'univers du film : « Cela vient de ce que nous avons tous deux appris quelque chose des films ! »⁸⁹. Décrivant le travail entrepris pour construire « une psychologie de la "Nouvelle Objectivité" », Kracauer met en lumière un lien « pas si abrupt » avec un cours de Panofsky sur la peinture flamande⁹⁰. Bien des années plus tard, faisant part à son ami de son jugement sur *Pandoras Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956)⁹¹ il exaltera cette fascination pour un motif « dont chaque époque arrache de nouvelles significations »⁹².

Comme on le voit, non seulement Kracauer saisit avec la plus grande précision les traits caractéristiques de l'iconologie panofskienne, mais il en découvre plus ou moins explicitement les affinités ou la convergence avec ses propres élaborations et sa propre méthode. *From Caligari...* est le résultat le plus poussé et circonstancié de cette convergence. Comme le dit Levin⁹³, dans *Style and Medium*, Panofsky, au lieu de proposer une analyse du cinéma comme forme symbolique, en vient à fixer son attention sur le lien essentiel que le cinéma entretient avec la réalité physique : « the medium of the movies is physical reality as such », lit-on dans la version qui date de 1947 de son essai. Et c'est sur cette base qu'il propose l'application au cinéma de sa méthode iconographique (en s'engageant, comme le rappelle Levin, dans une analyse des « types » et des « genres »). L'affinité entre cette position et celle que Kracauer développera dans sa *Theory of Film* est plus qu'évidente.

En outre, selon Breidecker, Kracauer pourrait être considéré comme une sorte de point de jonction entre l'Institut für Sozialforschung et l'École de Warburg⁹⁴.

6.

From Caligari... a été écrit aux États-Unis au plus fort de la guerre. Et il a été commandé dans le cadre déterminé, concret de la recherche des caractéristiques du nazisme (avec des attendus d'efficacité précis). L'ombre que Hitler et son régime projettent sur l'histoire du cinéma de Weimar n'est qu'un pâle reflet comparé à celle qui se trouve alors projetée sur l'Europe et ses traditions historiques et culturelles.

Anton Kaes a décrit ainsi ces années :

Un déluge de livres et d'articles écrits par des Américains et des Allemands exilés entre 1942 et 1947 [...] a construit une image de l'histoire allemande dont l'inévitable *telos* était Hitler et le

⁸⁹ Lettre à Kracauer, 23 décembre 1943, dans S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel op. cit.*, p. 27.

⁹⁰ Lettre à Panofsky, 9 avril 1945, *ibid.*, p. 39.

⁹¹ Dora et Erwin Panofsky, *Pandoras Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956), seconde édition revue, New York, Pantheon Books, 1962 (trad. franç. *la Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990).

⁹² Lettre à Panofsky, 20 janvier 1957, dans S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel, op. cit.*, p. 60.

⁹³ Thomas Y. Levin, "Iconology at the Movies", *op. cit.*, pp. 32-39.

⁹⁴ V. Breidecker, «*Ferne Nähe*». *Kracauer, Panofsky und «the Warburg tradition»*, *op. cit.*, voir p. 144.

régime nazi. [...] Être d'origine allemande était tout à coup perçu comme une maladie exigeant un traitement – curieuse et paradoxale inversion du troublant stéréotype antisémite de la propagande nazie. [...] Soumettre les Allemands à une psychologie collective et spéculer sur des traitements à leurs caractères constitutifs était devenu une obsession nationale⁹⁵.

Ce contexte explique la valeur emblématique et centrale du modèle psychiatrique de *Caligari* dans l'étude de Kracauer.

La formulation *a posteriori* du livre est marquée par des circonstances étrangères à la méthode historiographique que le lecteur d'aujourd'hui ne peut pour autant négliger ou mettre rapidement de côté. Certes, c'est au niveau de cette formulation que l'essai de Kracauer offre sa plus grande vulnérabilité. L'auteur avait lui-même cherché dans son « Rapport préliminaire » à motiver cette façon de procéder – « Aussi longtemps que les dispositions intérieures d'un peuple demeurent inchangées, ce même peuple peut bien produire le même type de héros.... » (p. 2) – mais sans lui donner aucune suite.

Il s'agit d'une articulation extrêmement fragile. L'histoire est retournée et ramenée là où elle est déjà passée⁹⁶. L'anticipation, la prémonition, voire le pressentiment font foi. Ce sont des jugements très connus et qui, même, dans leur immédiateté, n'ont pas peu contribué à la popularité du livre. *Caligari* précurseur de Hitler, *les Nibelungen* annonçant la propagande de Goebbels ; les idées de *Metropolis* qui « auraient pu être formulées par Goebbels » (p. 180) ; *M* et *l'Ange bleu* qui « anticipent ce qui allait advenir sur une vaste échelle, à moins que les gens ne se libérassent des spectres qui les poursuivaient » (p. 249). Mais pas seulement : le cinéma en question serait le protagoniste des pressentiments, des présages, des « visions véridiques » (p. 78). Ou bien : on retrouverait dans les films de l'entre-deux guerres des motifs supposés appartenir déjà à la culture nazie ou avoir une affinité essentielle avec des éléments de l'hitlérisme. Le « film de montagne » (à côté des « films de tyrans ») est l'un des cadres dans lesquels ce modèle est le plus ouvertement mis en œuvre : « L'amplification des tendances pro-nazies au cours de la période pré-hitlérienne ne peut être mieux confirmée que par la croissance et l'évolution particulière des films de montagne » (p. 290).

Il s'agit d'une formulation qui en plus, a été par la suite simplifiée et banalisée. Comme le soutient François Albers :

La banalisation de l'approche « anticipatrice » en est venue à faire des films de Weimar, ceux, du moins, des auteurs que l'on révère dans le panthéon cinéphilie, comme Fritz Lang – qui a

⁹⁵ A. Kaes, « What to Do with Germany ? American Debates about the Future of Germany, 1942-1947 », *German Politics and Society*, XII, n° 3, Fall 1995, pp. 131 ; 139, note 1.

⁹⁶ Dans ce que Palmier a appelé « illusion rétrospective » (Jean-Michel Palmier, *l'Expressionnisme et les arts. 2. Peinture - Théâtre - Cinéma*, Paris, Payot, 1980, pp. 247-248).

d'ailleurs contribué à le faire accroire –, non seulement l'anticipation mais la *dénonciation* avant la lettre de la catastrophe.

Le pas suivant est ensuite allègrement franchi : *Mabuse*, *M*, etc. deviennent des films *antinazis* !⁹⁷

Il faut lire Kracauer avec attention. Même dans ce cas, dans de nombreux passages, il s'agit de formulations « commodes », sans valeur méthodologique réelle. Le lien entre le passé et le futur, entre le cinéma de Weimar et le cinéma nazi se fait ailleurs dans des termes différents, l'analyse s'attardant sur l'utilisation, de la part du régime hitlérien, de motifs (encore une fois iconographiques essentiellement) propres à l'époque antérieure. La méthode proposée fait résulter une chose d'une autre (« *le Triomphe de la volonté* prouve qu'en établissant leurs ornements de masse les décorateurs nazis puisèrent leur inspiration dans les *Nibelungen* », p. 102), des éléments provenant du cinéma qui a précédé (y compris soviétique, p. 329 ; ainsi que le cinéma des avant-gardes, pp. 314-315 – quoique n'étant pas explicitement nommé) sont analysés dans les films de la période nazie. Le rapport est d'appropriation.

Mais l'ambiguïté est toujours très grande, la frontière entre les deux aspects fragile, et l'exposé évolue souvent franchement vers des aboutissements historiques, comme nous l'avons déjà dit, « par anticipation ».

Les derniers passages du livre reprennent de façon plus ouverte cette ambiguïté. Avec l'arrivée d'Hitler « l'Allemagne accomplissait-elle ce que son cinéma avait anticipé dès sa naissance ». Mais tout de suite après : « À Nuremberg, le modèle ornemental des *Nibelungen* apparaît sur une vaste échelle ». Et donc, renversant encore la perspective : « Des millions de pieds étaient en marche dans les rues des villes [...]. Les batailles faisaient rage et une victoire suivait l'autre. Tout se passait comme cela s'était passé sur l'écran » (pp. 306-307). Sur la même page la cohabitation et l'hésitation entre les deux modèles (l'anticipation et la conséquence) ne saurait être plus emblématique et évidente.

J'ai déjà souligné ailleurs, combien les thèses « par anticipation » sont insoutenables, et des notions telles que « pré-fascisme » ou « proto-nazisme » (pour ne rien dire de ce qui est de l'ordre de la prémonition ou de la vision) inacceptables⁹⁸. Il s'agit de catégories totalement incohérentes, privées de quelque base historiographique que ce soit, faussées sur le plan critique. Le nazisme se sert, c'est indubitable, des acquis du cinéma qui le précède : motifs ornementaux (Lang), symboliques (Fanck), voire expérimentaux (Ruttman), mais cela ne présume en rien d'une affinité en soi, essentielle, entre les motifs en question et l'idéologie et

⁹⁷ François Albera, « De *Caligari* à Hitler et quelques autres... », dans Jacques Aumont (dir.), *le Cinéma expressionniste*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

⁹⁸ L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 37-38.

l'esthétique nazis. Même dans le cas des films de montagne et de leurs composantes thématiques et iconographiques, la possibilité (voire l'utilité) d'établir un lien entre de telles composantes et des traditions culturelles conservatrices précises, anti-modernistes, ne peut conduire à assimiler simplement ces traditions à l'idéologie du mouvement nazi. Laquelle se développa à partir de racines culturelles qui alimentèrent aussi le « film de montagne », assimila les mêmes composantes que lui, mais sur une ligne de développement spécifique, ensuite, qui ne peut être assimilée aux expériences (pour citer d'autres cas concrets) de la *Heimatliteratur* (littérature du terroir) ou de la culture néo-romantique.

La ligne d'interprétation « par anticipation » de *From Caligari...* peut et même doit être replacée dans son contexte historique, elle ne peut pas constituer un apport effectif, ni sur le plan de l'interprétation ni sur celui de la méthode (comme on l'a cru cependant, et cela de la part de voix faisant autorité)⁹⁹.

7.

Les annotations minutieuses concernant les réactions à son travail rassemblées par Kracauer lui-même (« À mon propos »), aujourd'hui conservées par son fonds, et une bibliographie établie par Karsten Witte¹⁰⁰, permettent de se faire une idée du vaste écho que l'œuvre a recueilli au moment de sa parution. La discussion se déroula dans les cercles qui faisaient le plus autorité en la matière, et témoigne d'un succès qui devait s'avérer déterminant pour la suite de la carrière de notre auteur.

L'éventail des jugements (je me réfère ici à la critique américaine et allemande, cette dernière liée pour une grande part à la traduction du livre en Allemagne en 1958), est très varié. Elle va de l'approbation inconditionnelle au refus catégorique mais commence toujours par saluer

⁹⁹ Un exemple entre tous, Susan Sontag, dans le très fameux « Fascinating Fascism » (1975) (repris dans *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar Straus Giroux, 1980 - trad. franç. *Sous le signe de Saturne*, Paris, Seuil, 1985).

¹⁰⁰ En appendice à l'édition intégrale allemande du livre, déjà évoquée. Voir aussi son *Nachwort des Herausgebers* dans la même édition.

l'ampleur de la recherche et de la documentation (reconnaissance importante pour l'engagement de l'auteur et la masse du travail fournie). C'est probablement de Paul Rotha, de Herman G. Weinberg et d'Iris Barry que vinrent les appréciations les plus chaleureuses : « Un livre qui doit être placé parmi la demi-douzaine des plus importants ouvrages sur le cinéma ; personnellement, je le place parmi les trois premiers »¹⁰¹ ; « Le plus grand livre qu'on ait jamais écrit sur les films [...] le chapitre sur *Caligari* est aussi excitant que le meilleur *thriller* à rebondissements, ou le plus grand suspense de Hitchcock »¹⁰², peut-on lire. Tandis que les critiques les plus sévères vinrent du *Hollywood Quartely*, de la *New York Times Book Review*, et, en Allemagne, de la *Frankfurter Rundschau*¹⁰³. On critique l'application de la méthode psycho-sociologique, considérée comme trop contraignante¹⁰⁴, et peut-être conditionnée par la situation personnelle de l'auteur (le *New York Times Book Review* parle de « revanche du réfugié »). L'exposé évoque « les applications les plus simplistes de la psychanalyse »¹⁰⁵. On considère aussi comme « une simplification à outrance » de dire que les « Allemands sont des adolescents attardés prédestinés par la structure de leur personnalité à la dictature politique »¹⁰⁶. Mais il est jugé « plus convaincant » dans son analyse en « rassemblant un matériel factuel bien documenté, que quand il dessine des analyses conclusives fondées sur l'approche particulière de l'auteur »¹⁰⁷. Dans plusieurs cercles, on signale la limite de l'absence d'une analyse de l'influence exercée par les films non allemands.¹⁰⁸

Les réserves exprimées mettent en cause un schéma qui conduit à interpréter le cinéma comme « un reflet » (la notion reste « ambiguë » et confuse, lui objecte-t-on¹⁰⁹. Mais c'est l'application du modèle psychanalytique à un sujet collectif qui est le point le plus

101 P. Rotha, "From Caligari to Hitler", *The Film To-Day*, été 1947 (cit. dans I. Belke, I. Renz, *Siegfried Kracauer. 1889-1966*, cit., p. 107).

102 Herman G. Weinberg, "The Film and Humanity", *Sight and Sound*, n° 62, été 1947, p. 78 ; pour Iris Barry cf. "The German Film", *New Republic*, 19 mai 1947, pp. 28-29. Une recension très positive fut également publiée par Rolf Nürnberg dans *Aufbau*, revue de l'émigration juive allemande (Ralph Nunberg [Rolf Nürnberg], "Von Caligari bis Hitler. Eine Analyse des deutschen Films", *Aufbau*, XIII, n° 24, 13 juin 1947, p. 10. repris dans H. G. Asper, *Nachrichten aus Hollywood...*, op. cit., pp. 106-108).

103 Franklin Fearing, "Films as History", *Hollywood Quarterly*, n° 4, juillet 1947, pp. 422-427 ; Eric Bentley, "The Cinema : Its Art and Techniques", *New York Times Book Review*, 18 mai 1947, p. 7 ; Godo Remszhardt, "Doch Caligari war kein SA-Mann", *Frankfurter Rundschau*, 28 juin 1958.

104 C'est l'objection de la critique italienne dans *Cinema Nuovo* (C. T. [Corrado Terzi], "In Caligari Hitler", *Cinema Nuovo*, n° 31, 15 mars 1954, p. 159) et *Bianco e Nero* (n° 8, août 1954, pp. 63-66), cette dernière critique est signée par Carl Vincent (dont l'*Histoire de l'Art Cinématographique*, 1939, a été utilisée à plusieurs reprises par Kracauer) qui signale à son propos plusieurs inexactitudes.

105 G. Remszhardt, "Doch Caligari war kein SA-Mann", op. cit.

106 L. M. Hanks Jr., dans *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, n° 2, décembre 1947, p. 187.

107 Arch A. Mercey, dans *The Annals of The American Academy of Political and Social Science*, n° 254, novembre 1947, p. 174.

108 G. Remszhardt, "Doch Caligari war kein SA-Mann", op. cit. ; Dieter Prokop, "Soziologie und Filmkritik", *Film*, n° 2, février 1967, p. 20.

109 L. M. Hanks Jr., *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, op. cit., p. 186.

fréquemment critiqué. Il est clairement et explicitement considéré comme une « erreur » « d'étendre les dynamiques freudiennes aux groupes sociaux [...] en considérant qu'un groupe ou une société ou une nation soit un organisme »¹¹⁰. Une voix qui fait autorité à l'intérieur de ce champ juge le travail comme « pionnier » et « de grand intérêt », dans « la tradition d'Otto Rank et de Hanns Sachs », mais en exprimant des réserves sur les modalités de mise en exergue des éléments symboliques : « Kracauer attribue arbitrairement un sens à des objets sans expliquer comment il y arrive : une spirale qui tourne sur elle-même est un symbole du chaos ; des objets inanimés valent pour "des instincts muets" »¹¹¹.

La base « glissante » de l'interprétation historiciste *a posteriori* est elle aussi systématiquement mise en évidence (par les lecteurs allemands) : *Die Quelle* relève « la naïve ingénuité » des liens entre les motifs iconographiques des films de montagne et du cinéma nazi. La revue autrichienne *Filmkunst*, la stérilité d'un schéma qui part des résultats¹¹². Mais c'est la revue *Film* qui, en 1967, stigmatisera le plus durement le caractère inutilisable de la méthode : « Le futur n'est prédictible ni en termes sociologiques, ni futurologiques et donc ne peut être en aucune façon un point de référence objectif pour une critique »¹¹³.

Mais les aspects en question recueillent aussi des avis approbateurs (plus rares). Iris Barry et Paul Rotha, on l'a dit, louent les procédures par lesquelles se structure le rapport entre le cinéma et la société, ou – selon la première –, la façon dont l'idée du cinéma comme « rêve collectif » est abordée.

Sans doute les faiblesses les plus évidentes du travail sont déjà perçues à l'époque, mais *l'opérativité* de la méthode dans sa complexité, et les possibilités qu'elle offre d'être étendue à d'autres contextes nationaux, ou d'autres phases chronologiques¹¹⁴ et, en outre, son extrême efficacité didactique (d'une « grande valeur pour les étudiants de cinéma américains » [!]) sont perçus immédiatement et par un grand nombre de commentateurs¹¹⁵.

8.

From Caligari... pâtit, plus de cinquante ans après sa sortie (et en raison des conditions particulières dans lesquelles il a été écrit), des progrès de la recherche historiographique.

¹¹⁰ F. Fearing, "Films as History", *op. cit.*, p. 425.

¹¹¹ Martha et Nathan Leites, *The Psychoanalytic Quarterly*, n° 4, 1947, pp. 572 et 571. Hanns Sachs (avec Karl Abraham) est connu pour avoir fait partie des collaborateurs de Pabst pour *Geheimnisse einer Seele* (1926).

¹¹² Ulrich Seelmann-Eggebert, "From Caligari to Hitler", *Die Quelle*, n° 6, 1948, p. 112 ; Dr. L. G. [Ludwig Gesek], "Film im Buch", *Filmkunst*, n° 2, 1950, p. 161.

¹¹³ D. Prokop, "Soziologie und Filmkritik", *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁴ H. G. Weinberg, "The Film and Humanity", *op. cit.*, p. 79 ; Klaus Hebecker, "Gespenstische Parallelen", *Studio*, n° 6, juin 1958, p. 2.

¹¹⁵ David T. Bazelon, "The Hidden Movie", *Commentary*, n° 2, août 1947, p. 192.

Certaines œuvres dont Kracauer discute la teneur en s'inspirant de sources indirectes appartiennent aujourd'hui au domaine commun et sont par ailleurs l'objet d'études philologiques les plus élaborées. La notion même d'« histoire du cinéma » peut compter sur une conscience méthodologique dont le travail du chercheur allemand pouvait, par certains aspects, avoir été l'initiateur mais à laquelle il ne pouvait pas avoir pleinement pris part.

Il y a très peu de cas où l'évaluation de Kracauer doive être corrigée ou modifiée de façon significative sur le plan historiographique, si l'on fait abstraction de quelques détails particuliers (à part les œuvres pour lesquelles l'auteur annonce une connaissance issue de sources indirectes).

Le chapitre préliminaire sur la soi-disant « période archaïque », des origines à 1918, représente une exception flagrante. Les sources dont disposait Kracauer étaient alors trop rares et lacunaires pour lui permettre un regard fiable. Les caractéristiques et le rôle de la *Kinoreform* (réforme cinématographique) qui, en dépit de ses motivations les plus manifestement rétrogrades, impulsa fortement la naissance d'une critique cinématographique et d'une théorie du cinéma, de l'*Autorenfilm* (du « film d'auteur »), la rencontre entre le cinéma et les autres arts qui amena à exploiter les ressources originales du nouveau medium et jeta les bases d'une rencontre entre culture « élevée » et spectacle populaire, qui constituent un des traits les plus originaux de l'histoire du cinéma allemand d'après-guerre, tout cela est traité de façon insuffisante, et des œuvres, des cinéastes, des orientations importantes n'y trouvent pas place. Car la période dont il est question ne fut pas une espèce de « préhistoire » du cinéma allemand, mais constitue un chapitre important qui le fait appartenir intégralement à son histoire¹¹⁶.

Le livre du reste attribue à cette période une position « d'extériorité », d'« antécédent », plus pour des raisons de programme que de méthode : Kracauer avait choisi le cinéma de Weimar comme objet de son propre travail, « de Caligari à Hitler » justement. Et c'est dans ce cadre qu'il doit être évalué, et ici, effectivement, notre relecture s'applique, comme nous le disions, à des détails particuliers. Deux cas sont à part, situés chacun aux deux extrémités de la trajectoire : *le Cabinet du Dr Caligari* et *le Triomphe de la volonté*.

L'analyse de *Caligari* part, on le sait, de la supposée valeur anti-institutionnelle attribuée au projet par les auteurs du scénario, Carl Mayer et Hans Janowitz, et que le film aurait trahi et

¹¹⁶ Parmi les travaux qui ont contribué à faire connaître cette période, voir Anton Kaes, *Kinodebatte*, München, DTV, 1978 ; Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart, R. Fischer + Uwe Wiedloither, 1986 ; Leonardo Quaresima, « "Dichter heraus!" : The Autorenfilm and German Cinema of the 1910's », *Griffithiana*, n° 38/39, octobre 1990 ; Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks*, Basel-Frankfurt a. M., Stroemfeld/Roter Stern, 1990 ; Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (dir.), *Prima di Caligari. Cinema Tedesco 1895-1920*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1990 ; Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994 ; Thomas Elsaesser (dir.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

normalisé avec l'introduction d'un « récit-cadre ». Un manuscrit où Janowitz avait consigné ses Mémoires durant les années de son exil américain, et que Kracauer put consulter, constitue la source principale de cette interprétation¹¹⁷. La découverte du scénario de *Caligari* (il y a presque trente ans) et d'autres documents relatifs à l'activité des deux scénaristes (y compris le contrat conclu avec la maison de production)¹¹⁸, ainsi qu'une analyse directe du manuscrit même de Janowitz, ont totalement remis en question ce présupposé.

Le travail de révision a été conduit de plusieurs côtés à la fois et peut être à son tour considéré maintenant comme acquis¹¹⁹. Récapitulons-en donc les passages essentiels. D'abord, le scénario original de Mayer et Janowitz comportait un récit-cadre. La narration débute sur la « grande et élégante terrasse d'une villa » dans laquelle Francis¹²⁰ et sa femme (Jane) reçoivent quelques amis et où l'homme, brusquement troublé à la vue de plusieurs roulottes de tziganes, est incité par sa femme à se souvenir d'une histoire qui lui est arrivée « plus de vingt ans » auparavant. Quand, avec son ami Allan, il vivait dans la petite ville de Holstenwall, où, au cours d'une foire, un mystérieux personnage fit son apparition, qui présentait « le somnambule »... l'histoire en somme du film que nous connaissons – jusqu'à ce qu'on démasque le docteur Caligari, qui se dissimule sous les apparences respectables d'un directeur de clinique, et qu'il soit finalement enfermé dans une cellule de son institution. Le plan 22 du dernier acte nous présente ensuite Francis et Jane sur la place où les pavillons de la foire avaient été érigés, et où, « à la place où se trouvait la baraque de Caligari, s'érige un grand panneau de bois sur lequel on lit : "Ici se trouvait le cabinet du docteur Calligaris. Paix à ses victimes. Paix à son âme. La ville d'Holstenwall" », et proposant de montrer le couple « absorbé dans ses pensées » face à l'inscription.

117 *Caligari. The Story of a Famous Story*. Conservé à la New York Public Library (Billy Rose Theatre Collection), et (en copie) dans l'Archive du Filmmuseum Berlin/Deutsche Kinemathek. Certaines parties ont été publiées dans Mike Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990.

118 Le scénario a été publié : *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919-'20*, text + kritik, München, 1995. J'ai rendu compte de la redécouverte du contrat concernant le scénario (retrouvé au cours de recherches sur des matériaux appartenant à l'Archive de l'UFA) et d'autres documents dans *Cinema & Cinema*, n° 62, septembre-décembre 1991 et dans *Film-Dienst*, n° 5, 3 mars 1992.

119 Voir le chapitre consacré à *Caligari* dans Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, Oxford, Oxford University Press, 1980 ; dans Jürgen Kasten, *Der expressionistische Film*, Münster, MAKS, 1990 ; dans Uli Jung, Walter Schatzberg, Robert Wiene, *der Caligari Regisseur*, Berlin, Henschel, 1995 et les interventions des mêmes auteurs dans le volume, déjà évoqué, qui contient le scénario. Et en outre Mike Budd (dir.), *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, Contexts, Histories*, op. cit. ; David Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, London, BFI, 1997 ; Paolo Bertetto, Cristina Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, Torino, Lindau, 1999. Auquel s'ajoute aussi ma contribution (*Wer war Alland? Die Texte des Caligari*) paru dans Bernhard Frankfurter (dir.), *Carl Mayer : im Spiegelkabinett des Dr. Caligari*, Wien, Promedia, 1997 (et, en espagnol, dans *Archivos de la Filmoteca*, n° 29, 1998).

120 C'est le nom du personnage (ou « Franzis ») dans le scénario, qui prévoit pour l'ami (Alan dans le film) les variantes « Allan » ou « Alland », et celles de « Calligari » ou « Calligaris » pour Caligari.

« L'image se termine par un fondu qui s'ouvre sur l'image suivante n° 23 », annonce le texte, renvoyant à un passage suivant de l'histoire... qui cependant s'arrête là – le dossier de la dernière ou des dernières pages manquant dans la copie du scénario parvenue jusqu'à nous¹²¹. Comme il a été souvent observé, le plan 22 joue de toute façon un rôle central, dans la mesure où il laisse à penser, rattaché à la situation de départ, que le scénario ne prévoyait vraisemblablement pas le renversement final des rôles (avec Francis et Jane comme patients d'un irréprochable spécialiste sous les traits du docteur Caligari), et nous ramenait probablement à la terrasse du début.

Les caractéristiques du scénario font donc échouer l'hypothèse de Kracauer sur la valeur en soi normalisante du récit-cadre et sur la correspondance entre la solution narrative de celui-ci et des tendances de la société allemande.

S'il est vrai que durant les années d'après guerre, de nombreux Allemands préféraient se retirer de l'âpre monde extérieur dans le royaume intangible de l'âme, la version de Wiene était certainement plus conforme à leur attitude que la version originale ; car en mettant l'original dans un cadre, cette version reflétait fidèlement la retraite générale dans une coquille (p. 71).

En outre, l'hypothèse que la structure originaire du récit aurait imprimé à l'histoire une accentuation plus forte de son caractère subversif et anti-institutionnel est tout à fait discutable. Les faits, dans le scénario, sont ramenés au sein d'une expérience privée, et dans ce cas, en effet, à l'intérieur de l'intimité bourgeoise protégée (la villa et l'ambiance élégante dans laquelle les protagonistes sont immergés)¹²².

Enfin, si c'est là le point de départ, la décision du film (quel qu'en ait été l'auteur) d'introduire ce renversement final qui attribue tout le récit aux divagations d'un fou, Francis, loin de réduire et normaliser la valeur perturbatrice et déstabilisante du récit, finit par l'accentuer, en renforçant l'ambiguïté et l'indécision de la narration (soulignée ensuite par le dernier plan du film, un premier plan de Caligari, dont nous ne savons pas s'il s'agit d'un psychiatre attentionné ou d'un assassin triomphant).

La solution du scénario a donc été considérée avec raison comme plus rétrograde par rapport à celle de la mise en scène, et certainement plus pauvre¹²³.

¹²¹ Voir Gero Gandert, "The Case of Dr. Caligari. Facts and Conjectures about the Most Famous German Film" (1979), dactylographié (Archive du Filmmuseum de Berlin/Deutsche Kinemathek); Jung et Schatzberg, *Robert Wiene, der Caligari Regisseur*, op. cit.

¹²² Sur cette ligne on trouve Jung/Schatzberg et Bertetto/Monti.

¹²³ Notamment par S. Prawer, *I figli del dottor Caligari*, op. cit., et D. Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, op. cit., par exemple.

Enfin, le contrat établi par le duo Mayer/Janowitz avec la Decla, remet à sa juste place l'argumentation relative au caractère *arbitraire* avec lequel la maison de production aurait accompli les variantes relatives à l'ajout initial et final. Ce contrat en effet, autorise en toutes lettres la société à effectuer toutes les interventions « qui éventuellement tôt ou tard lui seraient apparues nécessaires ». Le contrat établi par le duo Mayer/Janowitz existe également pour une version romancée du film (et non certes du scénario) en France en 1922. Même en tenant compte de la compensation de 2000 francs qui scelle l'accord, il est difficile d'imaginer une autorisation de ce type si les deux auteurs s'étaient effectivement trouvés en désaccord total avec les choix ultimes de la production relatifs à la question du récit-cadre. Tandis que Janowitz (repris par Kracauer) parle de violentes protestations et d'indignation. Qu'il y eut de toute façon ! Je suis en effet tombé récemment sur un article paru dans la *Lichtbild-Bühne*¹²⁴ où, deux années plus tard, il y fait encore référence (à la suite d'une protestation émise à l'occasion de la trahison de son scénario dans *Erdgeist*, dirigé par Leopold Jessner en 1922 pour la Oswald-Film) ! Bien que je n'aie jamais rencontré de confirmation de ce type à l'époque de la sortie de *Caligari*, Mayer (et donc peut-être Janowitz) ont sans doute effectivement exprimé leur désaccord avec la façon dont leur texte avait été filmé dans *Caligari*. « Er protestierte nach dem Caligari-Film als dessen Autor »¹²⁵, rapporte la *Lichtbild-Bühne*. Ceci ne veut évidemment pas dire que le sens de cette protestation ait effectivement été ce que Janowitz en a rapporté (le film qui, en introduisant un récit-cadre, contredit des propos anti-autoritaires et révolutionnaires). Cependant il est possible que l'objet du désaccord ait été effectivement le traitement différent du récit-cadre et le fait que, sans ambiguïté, tout ce récit ne soit pas attribué à un Franzis sain d'esprit. *Caligari* n'a pas encore dévoilé tous ses secrets !

Ce qui est vrai, c'est que la solution du film construit une forte association entre le style expressionniste et les altérations des états psychiques (en dépit, comme le note toujours Kracauer, de certaines incongruités dans le décor des scènes consacrées au « dévoilement », qui sont encore d'aspect expressionniste et entretiennent la confusion), et une analyse de sa réception critique confirme que, sur ce point, Kracauer avait effectivement raison de mettre en évidence le manque de force subversive du film, tout au moins sur le plan stylistique.

Mais pour autant que Janowitz (relancé par Kracauer) s'attribuât l'idée d'une solution stylisée sinon expressionniste du film (Kubin aurait été l'artiste auquel il avait pensé pour le décor et on serait arrivé à ce choix expressionniste en confondant dans l'une de ses notes « à la Kubin » avec « cubiste »)¹²⁶, en acceptant donc cette qualification

¹²⁴ « Herr Mayer protestiert », *Lichtbild-Bühne*, n° 51, 16 décembre 1922.

¹²⁵ « Il a protesté en tant qu'auteur du film *Caligari* ».

¹²⁶ H. Janowitz, *Caligari. The Story of a Famous Story*, dans M. Budd, *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, Contexts, Histories*, op. cit., pp. 222-223.

« d'expressionniste » pour le style de la mise en scène, le texte ne comporte pas la moindre indication dans ce sens, et ses caractéristiques stylistiques ne le placent pas dans cette perspective.

Le scénario témoigne d'une conscience claire de la spécificité technique et des exigences autant que des ressources du langage cinématographique. Il est descriptif et fonctionnel. Il ne se permet aucune fioriture littéraire, à de très rares exceptions près. Même dans les intertitres, le ton demeure celui d'un récit descriptif et explicatif, toujours très éloigné des tentations « poétiques ». Il ne porte en somme aucune trace d'une écriture *expressionniste*, pas plus dans la narration des événements (dans une possible stratégie évocatrice des atmosphères possibles du film), que dans la langue des intertitres.

Si la mise en scène construit elle un univers « irréel, symbolique »¹²⁷, *perturbant*, c'est à travers des stratégies variées. C'est avant tout sur le plan de l'onomastique, caractérisée par une association étrange de différentes sources linguistiques, anglaise, scandinave, italienne, allemande, et dont découle dans le film l'étrange nom hybride de Franzis (fusion, à l'évidence, de l'anglais « Francis » présent dans la mise en scène, et de l'allemand « Franz »). Un tel mélange est du reste annoncé – de manière programmatique en quelque sorte – dès le titre (*Das Cabinet des Dr. Calligari*, qui est celui du scénario) qui fait cohabiter des éléments lexicaux allemands, italiens et français.

Le texte donne corps en outre à une *fantasmatique* du réel, réalisée par différentes procédures : opérations de *stylisation* (à mettre en lien avec un imaginaire romantique) ; des phénomènes de décalage temporel, et la forme *anachronique* ; l'insistance sur le mode « non perceptif » du regard¹²⁸. Enfin, mais ce n'est pas tout, cette fantasmatique est produite sur le plan de l'énonciation par le constant rappel de la dimension *racontée* des faits. Le film repose aussi sur le récit d'un personnage, mais tandis qu'après le prologue et la promesse de narration de la part de Franzis cela se développe sous la forme d'un récit objectif, en abandonnant tout caractère de médiation, c'est-à-dire en supprimant complètement la voix du protagoniste, le scénario lui, se tient rigidement dans cette perspective, signalant sans cesse dans les intertitres le caractère indirect des faits narrés et la présence du personnage comme instance narrative.

« The Story of a Famous Story » (L'Histoire d'une histoire célèbre) de Janowitz, à laquelle Kracauer donne énormément d'importance parce qu'elle renforce sa propre thèse générale, doit être considérée avant tout (Jung et Schatzberg ont raison) comme un document de l'émigration, le résultat de la tentative, de la part du cinéaste, de se construire un espace dans le

¹²⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹²⁸ Que Bertetto a mis au centre de son analyse du film.

monde cinématographique américain en s'attribuant (ainsi qu'à Mayer) le mérite d'un film qui est le symbole de la grande époque du cinéma muet allemand¹²⁹.

9.

Si, dans le cas de *Caligari*, c'est la survalorisation de l'une des sources à disposition qui conditionne l'analyse de Kracauer, on observe avec *Triumph des Willens* (Triomphe de la volonté) la situation inverse. Pour l'auteur

Le Triomphe de la volonté est sans aucun doute possible le film du congrès du parti du Reich ; néanmoins, le congrès lui-même avait été aussi monté pour produire *le Triomphe de la volonté*, afin de ressusciter l'extase des gens par son intermédiaire (p. 344).

Une telle appréciation, quoique formulée quelques lignes plus haut dans des formes moins catégoriques, lui reconnaissant aussi un caractère d'indépendance par rapport à de telles manifestations, a été ensuite reprise par de nombreux commentateurs, acquérant par là une indéniable autorité.

Cependant, il s'agit d'une circonstance historiquement infondée. Et ce n'est pas tant la question de savoir jusqu'où la réalisatrice fut entravée ou au contraire facilitée dans son travail de tournage qui compte¹³⁰.

Il suffit de voir la fonction occupée par de telles manifestations (de façon totalement indépendante de leur valorisation cinématographique), dans le système complexe de rituels et de célébrations sur lesquels se fondait la « nouvelle politique » du nazisme (et que Kracauer lui-même analyse dans « Masse und Propaganda » - Masse et Propagande) : le rapport direct d'un « chef » avec la base sociale ; la façon dont on simule la cohésion de cette base dans un système de pouvoir ; la fusion entre sphère privée et sphère publique¹³¹. Pour toutes ces raisons, les *Reichsparteitage* (les Journées du Parti du Reich) revêtaient une grande importance (et d'autant plus les premiers célébrés après la prise du pouvoir – ceux que filma Riefenstahl), en tant que moments centraux de la construction du pouvoir nazi, importance qui ne peut en aucun cas être mise en question ou relativisée.

¹²⁹ Et on ne peut pas non plus exclure que certaines parties aient été écrites ou réécrites par l'auteur après les entretiens avec Kracauer... Cf. U. Jung, W. Schatzberg, *Ein Drehbuch gegen die Caligari-Legenden*, dans *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz...*, op. cit., pp. 114-115.

¹³⁰ Question sur laquelle il y a même une querelle sans fin. Riefenstahl a naturellement toujours pris soin de mettre l'accent sur les barrages et entraves subis au cours du tournage (ce qui est faux, à part sur des questions purement pratiques et tout à fait secondaires) pour donner un statut de « document » à son film sur ce qui, à l'époque, dominait la scène historique, et faire valoir son « indépendance » et un rôle en somme de « témoin » des événements, plutôt que de protagoniste interne et d'agent direct et actif de leur propagation.

¹³¹ George L. Mosse a été le chercheur le plus attentif à de tels phénomènes.

Le Triomphe de la volonté, effectivement, en partant d'une « dramaturgie » préexistante, construit un nouveau système dramaturgique et cérémoniel de type audiovisuel, fondé sur les modalités propres de la communication cinématographique, qui devait, étroitement lié à lui, accompagner et étendre la portée de l'autre système. Et l'une des raisons de l'efficacité extraordinaire des œuvres de Riefenstahl, comme d'autres films de propagande nazis, réside justement dans la capacité à utiliser des matériaux « réels ». C'est d'ailleurs Kracauer lui-même, qui, du reste, l'a compris avec la plus grande perspicacité, en analysant (dans l'annexe de son livre) les longs-métrages des succès militaires allemands contre la Pologne et la France, et mettant en évidence l'utilisation qui est faite dans ceux-ci de matériaux provenant de ciné-journaux, sans jamais avoir recours à des scènes reconstituées. C'est pourquoi Riefenstahl a toujours pu arguer de ce que *Triumph des Willens* avait été tourné d'après « la réalité », à quelques rares et brèves séquences près : ni Hitler ni les masses qui paraden ne jouent pour elle. Du reste, il suffit de feuilleter les documents historiques et les mémoires des spectateurs de l'époque. Par exemple ceux de Shirer, témoin justement du *Reichparteitag* de 1934¹³². Ses chroniques ont été publiées en 1940 et Kracauer les inclut dans ses lectures (p. 347).

Le chercheur connaît cette source, admet comme nous l'avons dit l'existence d'un niveau d'indépendance de semblables manifestations, mais fait prévaloir un jugement qui « enlève de la véracité » à la situation historique allemande, en somme (et ce sont les yeux d'un émigré) il la voit comme un horrible cauchemar.

Des figures s'ouvrent ici aussi confuses que des séries d'images reflétées dans un dédale de miroirs : à partir de la vie réelle du peuple, on a échafaudé une vie falsifiée que l'on a présentée comme la véritable ; mais cette réalité bâtarde, au lieu d'être une fin en elle-même, servait plutôt d'apprêt pour un film qui devait alors assumer le caractère d'un documentaire authentique » (p. 344).

Kracauer voit l'Allemagne et ses films de loin. Sur les esplanades de Nuremberg ce n'était pas un plateau de cinéma que l'on avait monté.

¹³² *Berlin Diary*, New York, Popular Library, 1940. D'autre part Meyer Shapiro a mis très tôt en lumière la fragilité de l'opposition « pseudo-réalité et propagande vs information » construite par Kracauer : « Quand je lis votre magnifique analyse du film de Nuremberg et du congrès [référence à la brochure de Kracauer *Propaganda and the Nazi War Film*], j' imagine que la même chose pourrait arriver ici, qu'une grande parade ou fête pourrait être mise en place et conçue pour sa reproduction par le film ; l'église catholique l'a fait dans un film sur sa liturgie et ses cérémonies ; mais dire que la vie a été convertie en une pseudo-réalité pour être filmée, c'est ignorer que la circonstance était elle-même un "spectacle" consistant en une vaste manifestation et un public, en d'autres termes elle était un moment "artistique" dans la vie elle-même. » (Lettre à Kracauer, 12 août 1942, publiée dans Ingrid Belke, "Das 'Geheimnis' des Faschismus liegt in der Weimarer Republik. Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro über Kracauers erstes Film-Buch", *Film-Exil*, n° 4, juin 1994, pp. 41 et 40).

Dans l'ensemble cependant, même après l'accélération historico-philologique des dix dernières années, les résultats atteints par *From Caligari...* sur le plan historiographique continuent d'être aujourd'hui absolument valides. Il y a des raisons à cela : indépendamment des appréciations liées aux thèses générales, le jugement sur les œuvres prises isolément est étayé par une analyse articulée de leurs aspects techniques, linguistiques, formels (et non seulement thématiques – on n'insistera jamais assez sur ce point). Le résultat en est une contribution à la connaissance globale des films. En outre, le travail se fonde sur une recherche détaillée des sources, souvent recueillies – pour ce qui concerne les témoignages des protagonistes du cinéma de Weimar – par Kracauer lui-même.

C'est pour ces qualités-là, au-delà de la formulation psycho-sociologique d'ensemble, que cette étude s'est imposée comme un texte de référence et qu'elle offre des résultats (par exemple, répétons-le, dans la mise à disposition des sources), qui sont devenus des points bien établis de la connaissance des films pris isolément, des personnalités, et des tendances. *From Caligari...* mérite d'être relu et toujours consulté.

Traduction de l'italien par Clara Bloch

1895 /
n° 57
avril
2009

73