1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

87 | 2019

Émulsion – Mouvement – Accéléré – Couleur

De Caligari à la théorie : deux livres sur Siegfried Kracauer et le cinéma

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6861>

DOI : 10.4000/1895.6861

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2019

Pagination : 158-165

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « De Caligari à la théorie : deux livres sur Siegfried Kracauer et le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 02 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6861> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6861>

Ce document a été généré automatiquement le 2 janvier 2023.

Tous droits réservés

De Caligari à la théorie : deux livres sur Siegfried Kracauer et le cinéma

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Edouard Arnoldy, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Milan/Paris, Mimésis, collection Images, médiums, 2018, 258 p.

Nia Perivolaropoulou, *L'Atelier cinématographique de Siegfried Kracauer, avec ses projets de films* traduits par Claude Orsoni, Lyon, De l'incidence éditeur, 2018, 156 p.

- 1 Ce que montre d'abord la publication presque simultanée de ces deux ouvrages autour de Siegfried Kracauer, c'est sans doute une transformation du statut de l'œuvre de ce penseur en France. Si on a longtemps pu se plaindre de la relative rareté des traductions et des travaux francophones, et d'un retard manifeste dans la réception de cette œuvre riche et protéiforme – retard qui reste réel, quantitativement, par rapport au contexte étatsunien par exemple –, il faut constater néanmoins un dynamisme notable, éditorial aussi bien qu'universitaire. Il est désormais possible d'avoir en français une vue d'ensemble de la production de l'essayiste et feuilletoniste, critique et théoricien du cinéma, théoricien de l'histoire et historien, romancier (*Genêt*, traduit en 1933 par Clara Malraux, est réédité pour la première fois en 2018), biographe (*Jacques Offenbach*), sociologue, etc. Cet impressionnant éclectisme implique d'ailleurs que la question de l'histoire de la réception de Kracauer comporte une dimension géographico-linguistique, mais aussi une dimension disciplinaire : la lecture de ses travaux et leur place ne s'est pas jouée de la même manière en philosophie, en sociologie, en histoire, en littérature germanique, ou en études cinématographiques – toutes disciplines entre lesquelles les éditions de Kracauer peuvent se trouver dispersées dans les bibliothèques de nos institutions.
- 2 C'est sans doute dans les études cinématographiques et médiatiques que la réception de Kracauer fut la plus longue et complexe, et c'est dans ce cadre que se situent ces deux

ouvrages, bien que leurs approches soient par ailleurs extrêmement différentes. Pour les présenter rapidement en effet, on pourrait dire qu'Edouard Arnoldy s'interroge sur le caractère opératoire des écrits de Kracauer pour les études cinématographiques, tandis que Nia Perivolaropoulou pose l'hypothèse d'une productivité de l'abord par le cinéma pour la compréhension d'ensemble de sa pensée. Ce que, malgré ces divergences, les deux livres partagent, c'est la confirmation du constat émis il y a exactement dix ans dans notre revue par Leonardo Quaresima, celui d'un désintérêt des nouvelles études kracaueriennes pour *From Caligari to Hitler* [1947. *De Caligari à Hitler*, L'Âge d'Homme, 1973, rééd. 2009] : « Cette œuvre qu'à tort ou à raison on 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 [...] les plus significatives pour l'approfondissement et le renouvellement du point de vue sur l'auteur, aucune analyse spécifique n'est consacrée à cet ouvrage. 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'embarras, un jugement d'insuffisance, de faiblesse non rattachable. C'est ailleurs que l'on cherche ce qui fait l'originalité et l'actualité de Kracauer » (1895 n° 57, avril 2009, pp. 33-34). *From Caligari to Hitler* n'est en effet mentionné qu'une seule fois par Perivolaropoulou (p. 74), et n'est convoqué que sporadiquement par Arnoldy.

- 3 L'ouvrage d'Arnoldy est, en fait, centré explicitement sur les deux derniers livres de Kracauer, *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality* – publié en 1960 et traduit en 2010 (*Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*) – et *History : The Last Things Before the Last* – resté inachevé, le livre connaît une publication posthume en 1969, et fut traduit en français en 2006 sous le titre *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. L'approche développée par l'auteur repose d'abord sur le principe d'une mise « en miroir » de ces deux livres, prolongeant un énoncé formulé par Kracauer dans l'introduction même de *History* : le livre sur la théorie de l'histoire « prend en réalité sa source dans les idées » mises en œuvre pour *Théorie du film* (cité p. 98). L'hypothèse théoriquement et méthodologiquement centrale pour Kracauer est que l'on peut tracer de « multiples parallèles [...] entre l'histoire et les médias photographiques, entre la réalité historique et la caméra-réalité » (*idem*). Prenant au sérieux cet effet de reflet – qui n'est plus, comme on peut le trouver dans *From Caligari to Hitler*, entre films et société, mais entre cinéma ou photographie et travail historique –, Arnoldy déploie les conséquences de ce rapprochement telles qu'elles sont envisagées par Kracauer, en en valorisant la potentielle dimension critique, aussi bien pour la théorie de l'histoire que pour la théorie du cinéma, mais aussi au nom d'un regret formulé à plusieurs reprises (par exemple p. 17) : les historiens et historiennes du cinéma feraient l'économie d'une réelle théorisation critique de leur pratique. Ainsi, pour Arnoldy, la première leçon à tirer de la lecture de Kracauer est sans doute « de toujours s'inquiéter des choix et des questions épistémologiques qui se posent à l'historien (du cinéma) et au théoricien (du film) » (p. 19).
- 4 Dans cette perspective, il est décidément intéressant qu'Arnoldy, positionnant clairement son livre du côté de la théorie de l'histoire et du cinéma, ne s'intéresse pas à la pratique historienne de Kracauer. En fait, *Fissures* – dont le titre évoque Michel Leiris, même s'il ne figure pas dans ses pages – paraît reconduire la disjonction nette entre la pratique d'historien et la théorie de l'histoire qui fut une caractéristique de l'œuvre de Kracauer. Liant *L'Histoire* à *Théorie du film*, Kracauer, par un tour de passe-passe crucial, biffe le lien qui aurait dû être évident : celui de *L'Histoire* – ou de *Théorie du film* – à *De*

Caligari à Hitler. L'articulation entre la théorie kracauerienne de l'histoire, de la position et du travail de l'historien, et les méthodes qui sous-tendent *De Caligari à Hitler* serait passionnante à explorer, autant que les raisons de cet effacement du premier livre – qui peut bien sûr résulter en partie de sa réception houleuse, et fut sans doute aussi en partie organisé par Kracauer lui-même. C'est d'autant plus nodal ici qu'Arnoldy insiste sur la nécessaire rupture entre les écrits de Kracauer des années 1920 et *Théorie du film* « en raison au moins de la Shoah » (p. 96) – ainsi qu'à un niveau plus personnel, de cette autre catastrophe que fut le suicide de Walter Benjamin en 1940. Il peut paraître difficile de comprendre la place de la catastrophe dans la pensée de Kracauer sans passer par *De Caligari à Hitler*, qui la prend pour objet.

- 5 La théorie de l'histoire n'est donc pas ici l'historiographie, et l'ouvrage d'Arnoldy se concentre sur d'autres aspects que des questions de méthode ou d'écriture. Il s'agit plutôt de repenser, d'après Kracauer comme le formule le sous-titre, quelques-uns des problèmes généraux qui constituent l'infrastructure conceptuelle de la discipline historique, dans le cas particulier du cinéma : rapports entre histoire et mémoire, formes du temps historique, scientificité ou artisticité de la discipline, subjectivité et objectivité de l'historien, etc. Dans cette tâche, l'effet de miroir entre les deux derniers livres de Kracauer se redouble d'un autre, entre Kracauer et Benjamin, ou plus précisément entre la théorie de l'histoire du premier et les thèses « Sur le concept d'histoire » du second. Pour Arnoldy, le livre inachevé de Kracauer se situe « en parfait accord avec la pensée de Walter Benjamin » (p. 21), et la perte de son ami « constitue pour Kracauer l'héritage déterminant de *Théorie du film* et sans doute de *l'Histoire* » (p. 101), thèse qu'il déduit des travaux de Miriam Hansen. Les deux textes s'expliquent ainsi finalement l'un l'autre – comme le met en scène déjà le double exergue des portraits respectifs de l'un par l'autre, miroir qui place l'ouvrage entier sous le signe de leur indiscernabilité. Le fait que le projet de *Théorie du film* soit daté de novembre 1940 par l'« Esquisse de Marseille » (voir l'introduction de Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou à *Théorie du film*, p. VIII), c'est-à-dire lors du séjour où il a côtoyé Benjamin et quelques semaines seulement après son suicide fin septembre, tend à confirmer cette lecture. On peut toutefois se demander si cet héritage se joue sur le mode fusionnel que décrit Arnoldy, ou plutôt sous la forme plus familière aux deux penseurs du *commentaire*.
- 6 C'est toutefois cette amitié intellectuelle, perçue comme gémellité ou absorption et aboutissant à un unique corpus à deux signatures, qui intéresse d'abord Arnoldy. Ce n'est pas le seul contexte d'élaboration de la pensée de Kracauer qui apparaît dans l'ouvrage, puisque dans la première partie, Arnoldy renvoie aux sources que mentionne Kracauer lui-même dans *l'Histoire* : Isaiah Berlin, Raymond Aron, Hayden White (pp. 83-87), avant de repérer une pérennité de sa pensée dans le travail d'Arlette Farge (pp. 87-90). Mais là encore, *Fissures* apparaît comme un livre de théorie, et pas un livre d'histoire. Arnoldy ne cherche pas à contextualiser la pensée de Kracauer au sein des circulations intellectuelles et institutionnelles concrètes qui ont pu structurer son parcours, ni à périodiser son travail. Par exemple, selon Quaresima, c'est en juin 1939 que le premier projet de ce qui deviendra *De Caligari à Hitler* est approuvé par la New York Film Library. Après l'arrivée aux États-Unis en avril 1941, le travail sur ce livre se poursuivra jusqu'en 1946 (art. cit., pp. 37-39), avant la publication à Princeton University Press en 1947, puis – notamment – celle de l'introduction, sous le titre « Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du cinéma de l'Allemagne préhitlérienne) », dans le n° 3/4 de la *Revue de filmologie* en octobre 1948. Aux États-Unis comme en France ou

en Allemagne, l'accueil du livre est complexe, mêlant questions méthodologiques – sur les liens entre cinéma et histoire ou sociologie, sur les problèmes d'une histoire rétrospective, etc. – et politiques de champ – filmologie contre cinéphilie en France, enjeux d'une critique marxiste des films en Allemagne, etc. Comme l'a montré Laurent Le Forestier, les réactions viennent de divers milieux intellectuels et disciplines, à un moment où les études cinématographiques sont encore en cours de constitution, et où l'historiographie du cinéma comme les sciences humaines dans leur ensemble subissent d'importantes mutations. Kracauer intervient en retour, qui est alors en contact non seulement avec certains membres exilés de l'Institut de recherches sociales (Adorno, Horkheimer), mais aussi, au sein de la Guggenheim Foundation, avec des chercheurs du milieu universitaire étatsunien, avec lequel il entre en dialogue via *De Caligari à Hitler*. Parallèlement, l'écriture de *Théorie du film* s'étend de novembre 1940 jusqu'en novembre 1959 (*Théorie du film*, p. XII).

- 7 Si donc l'écart entre les dates de publication finale – 1947 et 1960 – tend à suggérer deux entreprises radicalement distinctes, *De Caligari à Hitler* et *Théorie du film* sont en fait largement contemporains, et l'écriture du second ouvrage, puis de *l'Histoire* à partir de 1960, ont aussi intégré des positions et réflexions qui se sont construites au moment des discussions autour du premier livre. La question du mode éventuel de scientificité de la discipline historique dans le dernier projet, par exemple, fait écho aux interventions de Kracauer sur la place des études quantitatives en sciences humaines, qui datent de la réception de *De Caligari à Hitler*.
- 8 L'historicisation des thèses et du vocabulaire kracauerien pourrait se faire sur d'autres plans. La question de l'*estrangement* – qui traduit l'anglais « *alienation* » dans l'introduction de *Théorie du film* (p. 43) – est reprise par Arnoldy comme d'ailleurs par Perivolaropoulou sans que soit évoquée la manière dont la notion pourrait s'articuler avec les propositions de Viktor Chklovski ou Bertolt Brecht – « *alienation* » fut aussi l'une des traductions anglaises de « *Verfremdungseffekt* ». C'est le rapprochement avec Carlo Ginzburg qui intéresse Arnoldy (p. 123). De manière similaire, les pages sur la fonction de la notion de « fantasmagorie » chez Benjamin (pp. 137-140) ne renvoient jamais à son contexte d'origine chez Karl Marx, alors qu'il a longtemps été perçu comme son milieu conceptuel évident. Elles montrent combien, aujourd'hui, le projet d'une « théorie critique » tel qu'annoncé ici paraît devoir se jouer en-dehors de tout cadre ou référence marxiste.
- 9 L'approche explicitement théorique mise en place par Arnoldy, de surcroît non pas *sur* mais *d'après* Kracauer, tend donc à dégager les thèses de ce dernier de leur environnement historique immédiat – orientation certainement induite par le mode d'écriture même de *Théorie du film* et de *l'Histoire* – afin de mettre en jeu leur validité actuelle pour les études cinématographiques. C'est en fait un assez curieux déplacement qu'opère le chercheur. La mise en miroir de *Théorie du film* et de *l'Histoire* l'amène non pas tant à réinvestir la problématique de l'historiographie du cinéma, qu'à trouver dans la méthodologie historique formulée par Kracauer un renouvellement possible des perspectives de l'analyse de film. Cette idée apparaît dès l'introduction de *Fissures*, dans une section dont le titre explicite assez clairement l'hypothèse : « De la microhistoire à la microanalyse du film et de la réalité » (p. 21). Arnoldy isole là dans *l'Histoire* l'un des modes de la mise en miroir avec le film que met en œuvre Kracauer : l'idée que la notion cinématographique de « gros plan » pourrait décrire de manière pertinente les « interprétations historiques d'échelle réduite » (p. 21), s'attachant donc

à l'étude de détails captés au sein du mouvement de l'histoire. Cette méthode renvoie pour Arnoldy à la fois à la description benjaminienne d'un Kracauer « chiffonnier », occupé à la rédemption des petites choses, et à la microhistoire développée par Ginzburg. En retour, cette analyse en gros plan – qui ne peut qu'évoquer la « Vision en gros plan » défendue par Serguei Eisenstein dans un texte de 1945 (*Cahiers du cinéma* n° 226-227, pp. 14-15) – fournit la trame d'une conception de la « microanalyse » du film. C'est là que se situe la spécificité de l'approche d'Arnoldy, dans ce déplacement de la théorie de l'histoire vers l'analyse, Michel de l'étude du corpus kracauerien comme « site » historique – pour reprendre le vocabulaire de De Certeau – vers l'examen d'objets-films élus pour leurs échos plus ou moins lointains avec quelques enjeux développés par Kracauer. La deuxième partie de l'ouvrage confirme ce mouvement de l'auteur, en se centrant plus fortement encore sur *Théorie du film* et sur l'analyse d'œuvres, par l'intermédiaire de la notion de « fissure ». Ainsi, tour à tour au cours du livre, sont étudiés notamment *De l'origine du 21^e siècle* de Godard (pp. 56-61), *À propos de Nice* de Vigo (pp. 176-186), *The River* de Renoir (pp. 202-235), etc. Cette notion de *fissure* joue d'ailleurs dans le texte – mais déjà chez Kracauer sans doute – d'une profonde ambiguïté : elle semble parfois positive – Kracauer valorisant les « interstices au travers desquels peut surgir la vie du monde environnant » (cité p. 175) – mais peut être aussi négative – dans certaines belles œuvres, « la fissure s'efface dès que le film atteint cet équilibre idéal » écrit Arnoldy (p. 161). Cette ambivalence ressemble beaucoup, selon l'auteur, à la tension inhérente à la fantasmagorie chez Benjamin : « Ce qui caractérise de prime abord la fantasmagorie est bien sa dualité : elle est illusion et libération ; aliénation et illumination ; etc. » (p. 243). Peut-être d'ailleurs ressemble-t-elle également pour Arnoldy à « [l']équilibre instable entre les dimensions formatrice et réaliste [qui constitue] définitivement l'objet théorique de Kracauer » (p. 196), même si la notion d'équilibre peut sembler assez peu benjaminienne. C'est sur cette base en tout cas que le chercheur a pu fonder le passage de la théorie de l'histoire à l'analyse de film – comme peut-être Kracauer lui-même a pu délaisser le travail d'historien pour une *Théorie du film* dont le caractère historique est aussi indéniable que problématique.

- 10 Le jeu de miroirs entre *Théorie du film* et *l'Histoire* est également structurant pour Nia Perivolaropoulou. Il est explicitement au cœur du chapitre conclusif de son texte, qu'elle oriente, depuis les interférences entre cinéma et histoire dans l'œuvre de Kracauer, vers la question de la philosophie du temps. De manière intéressante, la problématique de l'analyse des œuvres n'est pas absente de son ouvrage. Mais il ne s'agit pas vraiment pour Perivolaropoulou de chercher dans les textes de Kracauer une théorie de l'analyse de film ; il s'agit plutôt d'analyser les projets de films de Kracauer, tous restés « lettre morte » si je puis dire, comme s'ils avaient été réalisés.
- 11 *L'Atelier cinématographique de Siegfried Kracauer*, en effet, présente, après le texte même de Perivolaropoulou qui en constitue la majeure part, la traduction par Claude Orsoni d'un ensemble de « projets de films » de Kracauer lui-même. Ces morceaux de prose, rassemblés ici pour la première fois puisque l'édition allemande des écrits de Kracauer les disperse, constituent un ensemble assez énigmatique, à la fois par leur contenu et par leur existence en tant que projet. Il reste difficile d'évaluer, pour chacun de ces textes, étant donnée la situation de Kracauer, son lien alors avec le milieu de la production, et finalement la forme même du film projeté, le niveau de sérieux avec lequel l'essayiste a pu en imaginer la réalisation concrète. Le premier document date de février 1932, quelques mois donc avant le départ d'Allemagne, et propose une suite d'idées de courts métrages sonores. Kracauer travaille alors pour la *Frankfurter Zeitung*

mais envisage, en partie sur la suggestion de son éditeur, de travailler pour la UFA, ou en tout cas d'écrire pour le cinéma (pp. 14-15). Le second projet « *Dimanche. Projet pour un court métrage* », date de mai 1933, au tout début de l'exil à Paris. Il en existe, semble-t-il, une version française (p. 15), mais le texte présenté paraît provenir de la version allemande. Le troisième date d'octobre de la même année ; il est plus développé, mais est écrit en allemand. Ceci dit, c'est une adaptation d'un roman français : *Tartarin sur les Alpes* d'Alphonse Daudet. Le quatrième et dernier document, « *Jacques Offenbach. Motion Picture Treatment* », a été rédigé à Paris, probablement en 1938 (p. 87). Il s'agit encore d'une adaptation, cette fois de la biographie d'Offenbach publiée l'année précédente par Kracauer lui-même. Selon Perivolaropoulou, « la MGM avait pris une option pour les droits de l'adaptation cinématographique de l'ouvrage qu'elle paya 750 dollars » (p. 87). D'après elle, ce *treatment* « correspond au format historique des projets soumis aux studios américains dans les années 1930 » (p. 16). Kracauer semble avoir voulu en écrire une nouvelle version après son arrivée à New York en 1941, et son ami le chef opérateur Eugen Schüfftan « a lui aussi essayé, obstinément, mais en vain, de faire aboutir ce projet » (p. 88). Dans ce cas donc, soutenu par le livre déjà publié, adapté au format professionnel, le projet semble orienté vers une réalisation plausible, même si par ailleurs la distance géographique et linguistique – rédigé par un Allemand en France – laisse plus dubitatif.

- 12 La première élégance du livre de Nia Perivolaropoulou est sans doute de prendre au sérieux ces textes, d'en supposer et d'en débusquer la signification. Elle les approche non pas par une analyse littéraire, qui serait déplacée et inefficace : elle le reconnaît, ces documents sont « sans qualités littéraires éclatantes » (p. 17). Elle les appréhende comme films imaginaires, et les analyse en tant que tels. En leur appliquant une méthode plus proche de l'analyse de film, elle les envisage en tant qu'ils sont « porteurs d'une idée de ce qu'est le cinéma » (p. 17). Cet imaginaire filmique de Kracauer vient alors commenter ses textes théoriques et historiques sur le cinéma, d'une manière qui peut sembler cohérente, mais parfois aussi possiblement contradictoire – mais comme le note Perivolaropoulou, les « constructions paradoxales », jusqu'à friser la contradiction, font partie des stratégies discursives récurrentes de Kracauer (p. 106).
- 13 L'auteure consacre un chapitre à chacun des documents qu'elle commente. Les parties apparaissent donc comme relativement autonomes, même si se déploient finalement quelques lignes interprétatives privilégiées. Par exemple, la question du son est d'emblée centrale. La première idée de la « Proposition [pour une série de courts métrages sonores] », datant des commencements du cinéma dit « parlant », s'intitule « Monsieur X s'en va à Paris » (p. 123). Décrit sur une brève page, il s'agirait d'un film burlesque déclinable en série – il suffit de changer le lieu – montrant les expériences d'un touriste dans la grande ville, et le récit qu'il en fait à son retour. Perivolaropoulou analyse ce projet sur le mode de la confrontation des langues et l'expérience de l'étranger (pp. 22-25), dont elle montre ensuite la prégnance dans *Théorie du film*. Elle replace également ce projet au sein des films de cette époque vus et commentés par Kracauer, notamment *Hallelujah* et *Sous les toits de Paris* (pp. 26-27), mais le rattache aussi aux thématiques de la grande ville, de la modernité, du voyage, de cette culture de masse qu'est le tourisme, qui travaillent ses écrits des années 1920.
- 14 Cette approche, fondée sur une très grande familiarité avec l'ensemble de l'œuvre de son auteur – Perivolaropoulou en a été l'une des introductrices majeures en France depuis une vingtaine d'années –, réintègre les projets de films de Kracauer au sein de la

constellation intellectuelle et culturelle qui fut la sienne. Sur d'aussi courts textes, c'est donc d'abord la mise en réseau ou en écho avec les productions filmiques et textuelles de Kracauer ou de l'époque qui s'avère productive. De manière intéressante, cela ne revient d'ailleurs pas à une contextualisation, puisqu'elle s'opère avant tout au sein d'un champ synchronique prédélimité – l'espace kracauerien, milieu discursif et esthétique –, sans s'ouvrir beaucoup à des généalogies diachroniques, ou à une mise en jeu des écarts de ces textes avec l'imaginaire filmique associé à leur temps par l'historiographie.

- 15 Ce « Monsieur X s'en va à Paris » par exemple est placé, comme le montre Perivolaropoulou, sous le signe du burlesque et de l'esthétique ; mais aussi, de manière frappante, de l'*instructif*. Il s'agirait en fait, selon l'introduction de la note d'intention, d'une version filmique de guide Baedeker. Kracauer écrit : « La plupart des gens aiment voyager, mais ils ne savent pas comment on se comporte à l'étranger. Ce sont justement les petits détails de la vie quotidienne qui leurs sont étrangers et ils doivent souvent payer assez cher pour savoir comment s'y prendre » (p. 123). Ces lignes n'arrêtent pas Perivolaropoulou ; elles font pourtant étonnamment écho à l'essai de Marcel Mauss sur les « Techniques du corps », qui sera publié deux ans plus tard, en 1934. Surtout, elles placent le cinéma, d'une part, du côté de la description de l'étrangeté du détail, ce qui est familier aux kracaueriens ; mais également, d'autre part, du côté de la discipline des corps. Cette problématique relevant de l'instruction et de la police entre en contraste avec le projet « Tout ce qui est interdit chez nous » (p. 124), que la professeure d'Essen associe avec les textes de la charnière des années 1920-1930 sur les « injonctions disséminées dans les espaces publics de la ville » (p. 34).
- 16 On aurait aussi pu imaginer que ce « Monsieur X » entre en conversation avec la littérature moqueuse sur la figure du touriste qui se développa pendant le XIX^e siècle, ou avec le « *rube film* » décrit par Tom Gunning dans le cinéma des premiers temps. L'omniprésence du burlesque dans l'imaginaire de Kracauer est d'ailleurs intéressante en tant que telle, qu'il lie particulièrement à la déformation de la perception – « *Dimanche* » compare une sortie prise du point de vue d'un bébé, au récit qui en est ensuite fait par ses parents. Là encore, on voit bien le lien possible avec la question de l'*estrangement*, même si c'est transcrit en une forme optique qui semble, en 1932, quelque peu datée – quand bien même, bien sûr, l'esthétique du burlesque est encore présente en ces années, comme l'œuvre de Laurel et Hardy peut en témoigner.
- 17 Deux longs métrages sont imaginés par Kracauer, qui sont tous deux des adaptations. L'analyse de *Tartarin sur les Alpes* amène l'auteure à interroger le film projeté à la lumière des développements de l'Allemand sur l'adaptation dans *Théorie du film*, où il fonde très classiquement son jugement sur les films tirés de romans « à l'aune de leur caractère proprement cinématographique » (p. 49). Perivolaropoulou aborde la relation du projet au roman de Daudet sous plusieurs angles : d'une part, le personnage – notamment celui de Tartarin, envisagé comme « un héros burlesque » (p. 51) – ; d'autre part, la présence et la forme des images dans le roman, dont l'analyse de certains passages précis l'amène à conclure à la possibilité d'y voir « la présence, anachronique, d'images filmiques » (p. 68). Le motif du burlesque s'enrichit alors – elle envisage *Tartarin sur les Alpes* comme un « burlesque sonore » (p. 70), anticipant l'attachement de Kracauer pour le cinéma de Jacques Tati. Le chapitre de Perivolaropoulou ne cesse d'invoquer la figure de Don Quichotte, qui vient ici, avec Sancho Panza, faire modèle d'un lien entre le burlesque et une vaste et vertigineuse interrogation de la réalité

même – modèle qui parfois semble dépasser un peu Daudet et Kracauer. Une courte section finale conclut le chapitre sur la seule allusion à *De Caligari à Hitler* de tout le livre : l’auteure y relève l’importance du motif de la montagne dans ce projet, en le mettant en contraste avec la critique des « tendances préfascistes » (p. 74) des films de montagne allemands (*Bergfilms*) que Kracauer menait dans l’ouvrage de 1947.

- 18 Mais c’est le « motion picture treatment » *Jacques Offenbach* qui, assez logiquement sans doute – c’est aussi le document le plus développé, long de presque vingt pages –, fait l’objet des commentaires les plus étoffés, répartis sur deux chapitres. Il s’agit en fait d’abord pour l’auteure de décrire, mais aussi sans doute de sauver, le livre lui-même, la biographie *Jacques Offenbach ou le Secret du Second Empire*, écrite par Kracauer en l’espace de trois années, entre 1934 et 1937 (p. 78). Détaillant la minutie et l’ambition de Kracauer, ses méthodes, son assiduité, Perivolaropoulou décrit un « travail précis, digne d’un historien professionnel », même si « aucun appareil scientifique [n’en] rend compte dans un ouvrage dépourvu de notes et à la bibliographie sélective » (p. 79). On le sait, cette biographie fut vivement attaquée par certains amis même de Kracauer – notamment Benjamin et surtout Adorno – qui l’accusèrent d’avoir obéi « avant tout à des impératifs alimentaires » (p. 78). Perivolaropoulou évacue cette polémique en quelques phrases – entre « mauvaise foi » et « faux débat » (p. 78) – pour donner à l’ouvrage « une dimension épistémologique » (p. 81) qui « anticipe » *l’Histoire*. Cette question de la place des travaux alimentaires dans l’œuvre d’un penseur fait écho aux projets de films analysés ici ; on pourrait toutefois questionner plus avant les enjeux de ce conflit entre Adorno, Benjamin et Kracauer, qui, au-delà des arguments théoriques – qui ne furent pas que mauvaise foi –, engagent une politique de l’écriture qui demeure d’une importance nodale.
- 19 La suite du chapitre s’attache à l’analyse croisée des effets de structure et de temporalité de la biographie écrite et du projet de film. L’auteure dévoile une réelle complexité d’organisation derrière le « trompe-l’œil » de « l’apparente linéarité chronologique du récit » (p. 91). La question de la temporalité devient progressivement centrale, pour aboutir au chapitre suivant, qui porte sur la philosophie du temps. Celui-ci reprend les jeux de reflets et renvois entre *Théorie du film* et *l’Histoire*, mais y ajoute le projet de film *Jacques Offenbach*, qui semble pour l’auteure matérialiser singulièrement les mises en abyme des conceptions kracaueriennes sur ce point précis. Projet de cinéma élaboré sur un travail d’historien, *Offenbach* est finalement au cœur de cette circulation par reflets entre les deux derniers ouvrages – beaucoup plus, selon Perivolaropoulou, que *De Caligari à Hitler*, jamais mentionné dans ce cadre. Le dernier chapitre de *l’Atelier* s’appuie sur le *finale* du projet *Offenbach*, qui met en scène la mort du compositeur. Perivolaropoulou y relève le motif des « dernières images » chez Kracauer, qu’elle lie avec ce même motif, celui de la « vision des mourants », chez Henri Bergson – référence au célèbre philosophe français qui sans doute fait sortir du champ kracauerien habituel. Ce moment de la toute fin de la vie où l’agonisant voit passer devant ses yeux toute sa vie en un éclair, dans l’ordre et sans qu’il y manque aucun détail, lui sert de fondement original à une théorie de l’articulation entre temps et histoire, la vision d’un « entrelacs de temps subjectifs et objectifs, à la fois individuels et historiques » (p. 120) qui serait le lieu d’une possible pensée de l’histoire « à travers le cinéma » (*idem*).
- 20 La place de *De Caligari à Hitler* dans cette constellation reste donc à établir. Peut-être, s’il faut suivre ces deux ouvrages, n’en a-t-il aucune. Peut-être restera-t-il l’exemple

canonique d'une œuvre aussi ambitieuse que problématique, aussi fondatrice que ratée, et dont tout l'intérêt ne serait que pédagogique. Voilà pourtant bien un livre qui fut écrit *sous le choc* de l'histoire, jusque dans ses recherches ou ses errements méthodologiques, ce qui déjà le rend passionnant.

- 21 Dans *l'Atelier*, Nia Perivolaropoulou décrit l'ouverture de la biographie écrite Jacques Offenbach, une scène qui convoque la présentation de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix au Salon de 1831. Kracauer écrit alors, dans la citation de Perivolaropoulou, que « la foule se pressant devant le tableau avait peut-être deviné que, s'il représentait les temps révolus des Trois Glorieuses, il dévoilait aussi une parcelle de l'avenir » (p. 90). C'est pour moi cette page qui décrit le mieux la conception qui chez Kracauer sous-tend l'entreprise *De Caligari à Hitler*. Il ne s'agit pas là d'une théorie du génie comme voyant, ayant accès à la prescience des désastres à venir. Il s'agit, comme le décrit de manière sans doute hérétique le livre de 1947, d'une conception de la fonction sociale et historique de l'art – ou de l'industrie culturelle – comme lieu où s'expriment des fantasmes qui contiennent en germe la forme de l'avenir. La peinture, la musique, le cinéma peuvent alors brouiller l'apparente linéarité chronologique, pour révéler des téléologies souterraines, des interférences des temporalités subjectives et objectives, finalement un mouvement de l'histoire qui n'a peut-être effectivement de sens que rétrospectivement.