

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

89 | 2019
Varia

Face à face : Theodor W. Adorno et Siegfried Kracauer

Édouard Arnoldy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7627>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 187-194

ISBN : 978-2-37029-089-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Édouard Arnoldy, « Face à face : Theodor W. Adorno et Siegfried Kracauer », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 89 | 2019, mis en ligne le 27 octobre 2020, consulté le 11 janvier 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7627>

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Face à face : Theodor W. Adorno et Siegfried Kracauer

Édouard Arnoldy

RÉFÉRENCE

Ludvic Moquin-Beaudry, *Cinéma critique. Adorno, de Francfort à Hollywood*, Montréal, Nota Bene, 2017, 208 p.

Adorno-Kracauer. Correspondance, 1923-1966, Paris, Le Bord de l'eau, 2018, Préface de Martin Jay, traduit de l'allemand par Wolfgang Kukulies, 422 p.

- 1 À l'occasion de la parution du numéro 50 de la revue *Trafic* à l'été 2004, Nicole Brenez rédige un texte d'une verve la caractérisant si bien dès lors qu'il s'agit de faire découvrir à ses lecteurs des films et des réalisateurs qui portent un regard critique sur le cinéma et sur le monde (« Theodor W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout », *Trafic*, n°50, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, POL, été 2004, pp. 278-292). Pour autant, cet article n'est pas prioritairement dédié à des films, à des cinéastes ou des plasticiens mais bien à un philosophe, Theodor W. Adorno. C'est avec une inspiration invariable que Brenez propose la redécouverte d'un penseur qui entretint des rapports incontestablement ambigus à l'égard du cinéma. L'auteure invite à reconsidérer le regard *critique* d'Adorno sur le cinéma. Par deux fois, elle précise ce terme qui définit la Théorie du même nom. Elle écrit aux premiers instants de son article : « Peu de théoriciens se sont montrés aussi critiques que Theodor W. Adorno envers le cinéma. Par "critique", on entend ici à la fois : méthodique ; négatif ; et subtil » (p. 278). Plus loin, elle ajoute : « Peu de théoriciens se sont montrés aussi critiques que Theodor W. Adorno envers le cinéma. Par "critique", ici, on entendra à la fois : dialectique ; salubre ; et excitant » (Brenez, p. 288). On pourrait bien sûr discuter de ces qualités : « négatif » et « dialectique », sans doute, « méthodique », « salubre » et « subtil », c'est à voir.

- 2 Après avoir dit l'importance du cinéma au cœur de la Théorie Critique (chez Theodor Adorno, mais aussi Max Horkheimer) parce qu'il constitue l'épicentre de l'industrie culturelle, Brenez évoque (rapidement) la proposition faite par Adorno à Walter Benjamin, soit « introduire une différence entre films (produits industriels) et cinéma (appareil de production), comme si, par empathie, il épousait la position de son ami » (p. 280). Cette distinction permet de mieux comprendre ce qui, effectivement, caractérise le regard d'Adorno sur le « cinéma », bien distingué du « film », le premier produisant le second – non sans maintenir leurs attaches communes à l'industrie culturelle. Dans le prolongement de cette différenciation entre « cinéma » et « film », Brenez relève un échange épistolaire avec Benjamin (7 juillet 1937) où Adorno invite son camarade à étudier « le cinéma, au sens le plus strict », c'est-à-dire, note-t-elle, « l'étude d'un corpus de films et non plus comme dispositif » (Brenez, p. 280).
- 3 Cette distinction entre « film » et « cinéma », ainsi que cette proposition d'appréhender l'étude de corpus de films vont très certainement marquer une ligne de démarcation franche entre Adorno et Kracauer. Du moins la correspondance entre Adorno-Kracauer et l'ouvrage de Ludvic Moquin-Beaudry peuvent-ils être parcourus selon ce double fil conducteur si l'on focalise plutôt l'attention sur les propositions de ces deux auteurs dans le cadre des études cinématographiques. Dans ces deux publications, Kracauer et Adorno occupent *in fine* une place tout aussi déterminante, l'un permettant sans doute de mieux comprendre l'autre (et inversement), avec d'un côté le porteur d'une théorie du film et, de l'autre, celui d'une théorie du cinéma (au cœur de l'industrie culturelle) ou, plus exactement, celui d'une théorie de l'industrie culturelle (avec le cinéma parmi ses manifestations). Ce que Brenez écrit là permet de mesurer l'écart entre l'intention éventuelle d'Adorno et la réalité d'une théorie critique du cinéma jamais sérieusement aux prises avec un corpus de films. La suggestion d'Adorno à Benjamin, qu'il ne met pas lui-même en œuvre, ne doit en effet pas nous voiler la face *a posteriori* en forçant quelque peu l'attrait de l'auteur de *Minima Moralia* pour des films, et, tant qu'à faire, considérer que son regard fut bienveillant à l'égard du cinéma, à tout le moins d'un corpus important de films. C'est pourtant la tendance commune aux textes de Brenez et de Moquin-Beaudry.
- 4 En réalité, le titre de l'article de Brenez dit l'essentiel de ce goût très relatif du philosophe de Francfort pour le cinéma, et d'une acceptation du 7^e Art susurrée du bout des lèvres : « Theodor W. Adorno, le cinéma *malgré tout*, le cinéma *malgré lui* » (je souligne). Un auteur comme Enzo Traverso a déjà largement déblayé ce terrain permettant d'observer une ligne de démarcation nette entre, d'une part, Kracauer et Benjamin et, d'autre part, Adorno dès lors qu'il s'agit pour les uns d'aborder les capacités révolutionnaires des films et, pour l'autre, de considérer le cinéma comme la plus parfaite réussite d'une industrie culturelle réactionnaire (E. Traverso, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *Communications*, n°91, 2012, pp. 51-63). Enfin, si la méconnaissance ou l'indifférence, le manque de curiosité et l'ouverture d'esprit, font parfois défaut lorsqu'il est question pour Adorno de porter son attention vers des films, force est de reconnaître que les études sur l'art en général lui doivent beaucoup. Ses écrits restent déterminants dès lors qu'il s'agit d'effectuer une lecture critique sur la culture ou le cinéma, de dénoncer l'idéologie qui les traverse et les détermine, quand il vaut d'observer les rapports de classe, l'étude des liens complexes entre « technique et idéologie », etc.

- 5 Kracauer et Adorno face à face : la curiosité est évidemment grande de découvrir ce que ces deux complices (amants, amis, mentor/disciple) peuvent avoir échangé à propos du cinéma, sur des films et sur leurs expériences de spectateurs. Et c'est bien prioritairement à la recherche de ce qu'ils échangent du cinéma et des films que la présente lecture de leur correspondance a été faite. Si l'un, depuis ses premiers écrits, ne manque jamais de s'arrêter sur tel ou tel titre, et de fonder sa réflexion sur tel ou tel moment (séquence, plan, image) d'un film pour en faire l'analyse, le second parle invariablement du cinéma dans sa globalité, sans doute précisément inspiré par quelques-uns des articles signés par Kracauer dans les années 1920-1930. Évoquant quelques figures comme Chaplin ou les frères Marx, ne parlant jamais ou si peu de films, de questions de forme, d'esthétique, l'objet étudié par Adorno, c'est le cinéma comme produit de l'industrie culturelle. Étudie-t-il jamais un « corpus de films » comme il y engage leur ami commun, Benjamin ? Rien n'est moins sûr ! Par contre, si Kracauer envisage bien, lui aussi, le cinéma en ces contours-là, c'est-à-dire comme une industrie aliénante et une fantasmagorie distrayante, si ses textes sur le cinéma publiés dès les années 1920-1930 vont influencer la réflexion de son disciple, il va très tôt, lui, privilégier le film (le micro) pour s'interroger sur les possibles du cinéma (le macro). *Théorie du film* (1960) est l'aboutissement de cette approche, jusqu'à proposer quelque chose comme une méthode d'analyse de film. Enfin, s'ils s'accordent plutôt pour dire la difficulté d'un *cinéma critique*, Benjamin et Kracauer ne manquent pas de considérer, eux, que des films sont potentiellement les puissants véhicules d'une *pensée critique*.
- 6 En large désaccord avec Benjamin et Kracauer sur cette possible dimension critique, politique, du *film*, Adorno passe très certainement à côté des très nombreux films qui, précisément, portent un regard critique sur le médium et le monde, et qui se retournent contre la société du spectacle et le cinéma tout au long de son histoire. En ce sens, si Adorno épargne çà et là quelques figures du cinéma et des films, s'il est particulièrement bienveillant à l'égard de Chaplin, cela ne l'empêche sans doute pas d'exécrer le cinéma pour ce qu'il est aux yeux des trois comparses : une industrie au service d'un capitalisme brutal, et des « vainqueurs de l'histoire ». Personne n'écrit mieux qu'Adorno lui-même sa propre méconnaissance des films et sa façon d'appréhender le cinéma. Évoquant *Caligari*, quatre ans après la parution de *Theory of film* et deux ans avant la mort de Kracauer, il écrit à son ami en 1964 qu'il n'est certainement pas le plus légitime d'entre eux pour aborder ce domaine. Avec une pointe d'humour fort appréciable, il note qu'il ne vaut certainement pas de lui trouver des compétences qu'il n'a pas ou le considérer comme un théoricien du film : « si je n'ai pas évoqué le *Caligari*, c'est pour la simple raison que je partage la conviction du vieux Platon qu'il ne faut écrire que des choses que l'on connaît véritablement – donc rien de moi ici sur la technique cinématographique. Il m'a fallu me limiter à ce dont je suis capable d'avoir une vue d'ensemble, à la tendance générale » (*Correspondance*, p. 398).
- 7 Que certains réalisateurs fussent marqués par la lecture du philosophe allemand est une évidence. N'empêche, Brenez et Moquin-Beaudry ont peut-être en commun de combler un peu artificiellement le profond fossé creusé par Adorno entre lui-même et le cinéma – malgré tout, malgré eux. Du moins les écrits d'Adorno sur le *cinéma* ne laissent pas présager d'une connaissance de films suffisamment éclairée en vue d'une *théorie (critique) du film*. Définitivement, comme l'écrit Brenez – qui, pourtant, n'est pas loin de forcer l'attrait d'Adorno pour les films –, toute expérience de film allant à l'encontre du cinéma « ne l'aurait sans doute pas plus concerné que n'importe quelle

tentative de traduction pratique de sa conception de l'histoire » (Brenez, p. 283). De la même façon, la connaissance des films d'Adorno, sa cinéphilie, même très relative, convie néanmoins son lecteur à penser à *partir du cinéma et au-delà du 7^e Art*. C'est sans doute le principal et le plus intéressant point de rencontre entre l'article de Brenez et l'ouvrage de Moquin-Beaudry, *Cinéma critique. Adorno, de Francfort à Hollywood*.

- 8 Cet essai de 208 pages, paru chez Nota Bene à Montréal, est passé assez inaperçu en Europe alors qu'il traite d'un sujet riche et encore en friche (qu'il soit appréhendé du point de vue des études cinématographiques ou de la philosophie). La position instable du cinéma, entre art et industrie, est le sujet de l'ouvrage : « la participation (et [de] la possibilité de non-participation) d'une forme d'art à l'industrie culturelle [...] cherchant à mettre en relief le potentiel esthétique et critique du septième art en même temps que les dangers qui le guettent sous les auspices de l'industrie culturelle » (Moquin-Beaudry, p. 26). La pensée d'Adorno constitue ainsi le fil rouge de cette réflexion, s'immiscant au cœur des débats que le philosophe ne manque pas d'avoir avec ses contemporains les plus proches : Max Horkheimer, Benjamin et, surtout, Kracauer qui est omniprésent tout au long du livre. L'auteur revendique même sa proximité avec l'auteur de *Théorie du film* « en accompagnant l'exposé théorique de certaines réflexions personnelles et d'exemples tirés de la production cinématographique des années 1930 à aujourd'hui » (Moquin-Beaudry, p. 26). L'ambition affichée de l'auteur est bien de considérer l'importance *aujourd'hui* de la Théorie Critique pour réfléchir, en philosophe, sur le cinéma : « Car – et c'est là notre pari – si la théorie critique élaborée par Adorno est toujours d'actualité (et, peut-être, plus que jamais), il est de notre devoir de montrer son application par-delà les exemples utilisés par l'auteur » (Moquin-Beaudry, p. 27).
- 9 Cette attitude a le mérite d'être en parfait accord avec son objet, dans la mesure où il s'agit très largement pour Moquin-Beaudry d'éprouver les thèses d'Adorno et de Kracauer à l'aune d'expériences cinématographiques essentiellement des années 1980-2000. Les incursions de l'auteur hors du corpus filmique de Kracauer ou d'Adorno (au-delà des années 1960) sont pourtant ce qu'il y a de moins convaincant dans sa réflexion. Des films sont convoqués épisodiquement. Essentiellement issus d'une production assez récente, *mainstream*, les titres que Moquin-Beaudry convoque sont parfois juste mentionnés, sans une réflexion approfondie précisant ce qui fait leur intérêt dans le cadre d'un cinéma critique. Enfin, surtout est-on tenté de noter, il n'y a pas *stricto sensu* d'analyse, parmi les titres convoqués : *Mommy* de Xavier Dolan, *Dogville* et *Manderlay* de Lars Von Trier, *Moulin Rouge !* de Baz Lurhman, *Schindler's List* de Steven Spielberg, *La Vie est belle* de Roberto Benigni ou encore *Star Wars : The Force Awakens* de J. J. Abrams, etc. Tous ces films sont invités au débat que l'auteur engage sur le cinéma critique... sans que Moquin-Beaudry n'aide son lecteur à prendre la vraie mesure de la pertinence de ces évocations. Cette façon de faire appel à des films, à fortiori récents, paraît déterminée par quelque obligation ou par fidélité à l'égard des manières de faire de Kracauer dans *Théorie du film*. Si de tels mouvements entre passé et présent lui correspondent (sans oublier Benjamin pour qui de tels déplacements dans le temps caractérisent une historiographie critique), un travail plus approfondi sur les enjeux idéologiques de ces films s'imposait tout autant ! Parmi les films récents convoqués par l'auteur, ce qu'il dit par exemple de *Titanic* laisse son lecteur sur sa faim : « Le personnage de Jack dans *Titanic* (1997), un pauvre artiste qui voyage en troisième classe et qui entretient une idylle avec une passagère de première classe, incarne parfaitement ce rêve de mobilité sociale, l'*American dream* par excellence : peu importe

son origine, l'individu peut frayer avec les plus grands et entrevoir une existence meilleure au sein du système » (p. 164). Ce film méritait sans doute une analyse plus détaillée.

- 10 Une règle de conduite caractérise le travail de Moquin-Beaudry (et de Brenez avant lui) : considérer que l'attitude d'Adorno face au cinéma n'est certainement pas aussi radicalement négative qu'il y paraît. Les propos du philosophe de Francfort peuvent effectivement être constructifs, et même favorables à des expériences cinématographiques ouvrant de nouvelles perspectives, qu'elles soient conduites par Maurizio Kagel ou Alexander Kluge (son élève dans les années 1950, dont il vante les qualités auprès de Kracauer). Mais ce sont là de rares exceptions sans doute. Ce n'est donc que dans les années 1960 (Adorno meurt en 1969), voire dans la seconde moitié de celles-ci, qu'il laisse entr'apercevoir un avenir favorable pour le cinéma. L'ouvrage le montre très précisément, en même temps qu'il propose une lecture philosophique des liens entre la pensée adornienne et le 7^e Art. « Filmtransparente », publié dans *Die Zeit* le 8 novembre 1966, est souvent repris comme la marque d'un jugement plus favorable à l'égard du cinéma. Cette clémence tardive ne doit pas occulter le désintérêt patent d'Adorno pour les films. Ce que note Moquin-Beaudry lui-même laisse dubitatif quant à la capacité du philosophe à juger un peu sérieusement les possibles du cinéma à travers des *films critiques* : « il semble qu'Adorno n'ait pas porté attention au travail de certaines avant-gardes des années 1920 à 1940, de Yasujiro Ozu et Sergei Eisenstein à Maya Deren et Jean Epstein, eux-mêmes avaient par ailleurs engagé le cinéma dans de nouvelles voies » (pp. 29 et 30). L'attention portée aux films expérimentaux de son élève Alexander Kluge ou de Maurizio Kagel ne suffit sans doute pas à forcer la connaissance et même l'intérêt d'Adorno pour des films à vocation critique.
- 11 Commentant *La Dialectique de la Raison*, Moquin-Beaudry met le doigt une fois de plus sur une connaissance très relative des films. Il note qu'« on pourrait reprocher à Adorno d'ignorer une vaste part de l'histoire du cinéma. À examiner avec plus d'attention les œuvres de Buñuel, Murnau, Renoir, Pabst, Stroheim et tant d'autres, il aurait sans doute pu prendre connaissance d'exemples concrets capables de défier ou tout au moins de nuancer ses conclusions théoriques » (p. 113). Autant convenir une fois pour toutes que si Adorno peut servir une réflexion théorique et l'élaboration d'une philosophie du cinéma, rien ne sert de polir une relation compliquée entre le philosophe et le médium pour en faire un théoricien du film. Au bout du compte, le sujet du livre, Adorno et le cinéma, va d'abord constituer le point d'ancrage d'une approche philosophique de la Théorie Critique, un angle d'attaque particulier en vue du commentaire de quelques-uns des textes d'Adorno. Comme chez le philosophe de Francfort, le cinéma est, dans l'essai de Moquin-Beaudry, l'assise d'une philosophie de l'art, où le film est ravalé au rang d'objet secondaire, voire même d'un accessoire.
- 12 Au bout du compte, *Cinéma critique* se révèle dans sa démarche d'une bien moins grande fidélité au Kracauer de *Théorie du film* qu'à Adorno, parlant du cinéma, si peu de films, ne recourant ni à des analyses de films ni à leurs ébauches. Cette posture est en contradiction avec l'ambition affichée en début d'ouvrage – son « pari » écrit-il – annonçant l'étude de films excédant le corpus adornien. L'étude reste celle du cinéma (sa « vue d'ensemble », sa « tendance générale », écrit Adorno lui-même) au cœur d'une culture allemande philosophique. Le livre de Moquin-Beaudry, qui laisse entendre un rapprochement avec les études cinématographiques et la théorie du film, n'excède pourtant pas le champ philosophique, comme en atteste la bibliographie où figurent

essentiellement les essais de penseurs de Francfort et de philosophes. Le constat est d'autant plus surprenant que l'auteur est du Québec où les études sur la Théorie Critique dans ses liens au film sont particulièrement stimulantes. Comment en effet ne pas songer au travail d'un Philippe Despoix depuis Montréal, jamais cité ni repris en bibliographie ?

- 13 La question de l'art et son autonomie, centrale dans *La Dialectique de la raison* ou *Théorie esthétique*, finit, dans l'essai de Moquin-Beaudry, par prendre le dessus sur « la question du cinéma » qui était initialement le sujet si ce n'est exclusif du moins prépondérant de son essai. Et ce sont sans doute ces pages où Moquin-Beaudry s'attarde sur l'autonomie de l'art, avec la question du cinéma à l'arrière-plan, qui sont les plus stimulantes et qui, surtout, permettent de mesurer que l'apport d'Adorno ne conduit pas nécessairement à l'étude du cinéma ou de films mais plutôt à une réflexion sur l'art, de masse ou autonome, sur l'industrie culturelle, avec les films ou le cinéma parmi leurs manifestations. Cette inflexion était déjà celle de Brenez : la pensée d'Adorno est déterminante pour appréhender l'art des xx^e et xxi^e siècles, les industries culturelles et du spectacle – et donc l'histoire du cinéma. Enfin, si le philosophe envisage un rapprochement avec l'art, c'est, relève Moquin-Beaudry, à travers un processus d'écriture : « Alors que le cinéma commercial est un *script*, une formule qui impose son interprétation au spectateur, le cinéma émancipé est *écriture*, c'est-à-dire une constellation de signes dont le sens demeure ouvert et requiert un effort de décryptage, qui à son tour permet le libre jeu de la conscience. Le cinéma peut être autonome et capable de stimuler, par là même, l'autonomie du spectateur » (p. 78). La question de l'art, et ainsi celle de l'art du cinéma, est certainement un des points de rencontre entre Kracauer et Adorno. Leurs exégètes, Brenez et Moquin-Beaudry, en perçoivent parfaitement les enjeux. Moquin-Beaudry ne manque pas de considérer que l'étude croisée des deux penseurs allemands, observant ce qui les rapproche et ce qui les distingue, doit permettre de préciser ce qui advint de cette « question de l'art (du cinéma) » chez l'un et chez l'autre.
- 14 Dans le chapitre « Kracauer, critique de cinéma de Francfort à New York », où plus de vingt pages sont entièrement dédiées à l'auteur de *Théorie du film*, Moquin-Beaudry convient d'entrée des raisons pour lesquelles le cinéma n'est pas secondaire dans la réflexion d'Adorno (à l'inverse des films) – et ce qui les distingue de celles de Kracauer : « Sa position à l'égard du cinéma peut être considérée comme plus charitable que celle d'Adorno : il se permet de donner une chance au cinéma, il s'immerge dans le médium, de façon à pouvoir en enregistrer les mouvements, les secousses, les failles – une critique plus *immanente*. Comprendre la réponse adornienne à cette "charité" permet de saisir la teneur du danger identifié par Adorno en ce qui concerne le cinéma » (p. 159). Cette observation laisse entendre que la « charité » de Kracauer à l'égard du cinéma peut constituer une part importante des échanges épistolaires entre les deux complices. Du moins peut-on espérer que leur correspondance, sur plus de quarante années, permette de mieux prendre aujourd'hui la mesure de la place du cinéma et des films dans leurs réflexions respectives... Au bout du compte, il en est très peu question, du moins pas avant la sortie de *Theory of film* en 1960.
- 15 Ces échanges de lettres ont enfin connu une édition française en 2018, chez l'éditeur Le Bord de l'eau. Ce volume est un livre d'une belle présentation de 422 pages, préfacé par Martin Jay, éminent spécialiste de l'École de Francfort et l'auteur notamment de *The Dialectical Imagination : A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*,

1923-1950 en 1973 (paru en français en 1977 chez Payot sous le titre : *l'Imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort, 1923-1950*). L'ouvrage est un parcours intellectuel sur près d'un demi-siècle, comprenant une correspondance débutant en 1923 (Adorno a vingt ans, Kracauer trente-quatre) et s'achevant à la mort de Kracauer en 1966. Dans le cadre d'une recherche autour de la Théorie Critique ou, plus spécifiquement, des travaux d'Adorno et Kracauer, la lecture de ces courriers, parfois fastidieuse, est impérative au moins dans la mesure où les intellectuels proches ou membres reconnus de l'École de Francfort cultivent cette forme particulière d'écriture, transformant parfois de « simples lettres » en réflexions philosophiques assez poussées. L'exploration de formes d'écriture variées constitue sans doute une des singularités de la Théorie Critique, participant de leur regard et de leur geste critique à l'encontre de la tradition philosophique. Dans son ouvrage *l'Imagination dialectique*, Jay note que plusieurs de ses membres (dont Adorno, Benjamin et Horkheimer) ne manquent pas « de développer et de présenter [leurs] idées sous forme d'essais et d'aphorismes, plutôt que de produire quelques-uns de ces gros volumes encombrants qui jalonnent l'histoire de la philosophie allemande » (p. 59). On doit ajouter la Lettre parmi les dispositifs d'écriture dont dispose la Théorie Critique.

- 16 L'intensité de certains échanges épistolaires contribue aux débats autant qu'ils s'accordent avec une *forme critique*. D'un autre côté, ces lettres peuvent contribuer à refaire l'histoire de projets livresques, aboutis ou non, à connaître les à-côtés de leur production intellectuelle, et celle de l'élaboration (jusqu'à la réception) de quelques-uns de leurs essais. Si cette histoire n'est pas dénuée d'intérêt, elle n'en n'est pas moins d'une portée toute relative. Elle nous dit finalement peu des enjeux que portent leurs écrits, leur contenu, privilégiant parfois la genèse et l'histoire éditoriale d'un essai à ses enjeux théoriques. Dans cette correspondance Adorno-Kracauer, les discussions semblent parfois sacrifiées, coupées dans leurs élans. Adorno est toujours prompt à rebondir à la moindre occasion pour parler de ses propres activités, de ses nombreuses publications. Quand il évoque une émission de radio ou une rencontre où il pourrait faire la promotion de *Theory of film*, il n'entre pas nécessairement dans un débat de fond sur le contenu et les choix du livre de Kracauer. De son côté, Kracauer montre une grande fébrilité au moment de l'édition de *Theory of film*, puis lors de la préparation de sa traduction allemande, moins préoccupé semble-t-il par ce que son ami pourrait en dire... qui en dit très peu. Il y a sans doute quelque chose comme une lutte d'egos qui transparaît dans tous ces documents.
- 17 Certains passages valent pour ce qu'ils sont, ni plus, ni moins : certains de ces essais épistolaires sont de très haut vol, invitant à y revenir plusieurs fois ; d'autres ne sont ni plus ni moins que des échanges assez communs, de moins grande portée – où il est question, tour à tour, des banalités du quotidien (un problème de santé, un voyage, une rencontre,...) et d'amabilités un peu convenues sur leurs écrits. Si la correspondance Adorno-Kracauer est ponctuée de discussions profondes, force est de reconnaître qu'elle est dominée par de nombreuses lettres où les deux hommes viennent aux nouvelles, profitant juste de l'occasion pour évoquer leurs dernières lectures ou leurs futurs projets. Cette correspondance paraît rarement atteindre l'intensité intellectuelle des lettres que s'écrivent Adorno et Benjamin qui, pour plusieurs missives, participent pleinement de l'élaboration d'une pensée philosophique.
- 18 En marge de ces échanges et complétant cette édition de la correspondance, les archives de Kracauer laissent apparaître des notes prises « en off » qui dévoilent les

non-dits de ces échanges et de cette relation *a priori* sans failles. Les mots de Kracauer peuvent être cinglants – et ne manquent pas de faire songer à ce qu’Adorno et Benjamin écrivent sur Ernst Bloch ou... Kracauer dans leurs correspondances (son *Offenbach* est littéralement détruit par Adorno – fustigeant notamment la forme monographique). À la suite d’une rencontre avec Adorno en août 1960 à Bergün, Kracauer établit ainsi un compte-rendu transcrivant le contenu d’instant de leur discussion. Cet aparté dit les limites de toutes ces correspondances où chacun avance à pas feutrés pour ne pas froisser son interlocuteur, et bride ainsi des discussions qui méritaient sans doute quelque prolongement. D’une part, cette retranscription est intéressante parce qu’elle présente Adorno sous un jour à tout le moins particulier, et décevante tout à la fois car la réaction d’Adorno y est parcellaire et le débat loin d’être abouti. On peut y lire : « Incidemment, en discutant des relations entre des événements idéologiques et des développements sociaux, j’ai souligné qu’il serait urgent que la recherche scientifique trouve comment la vie intellectuelle et la vie sociale d’une période donnée sont connectées l’une à l’autre.[...] Ce qui compte maintenant c’est de prouver ou de désapprouver l’hypothèse tacite répandue de l’unité de toute période historique » (*Correspondance*, p. 303). Les questions qu’il se pose là s’inscrivent dans une réflexion qui doit conduire à l’écriture de *l’Histoire. Des avant-dernières choses* – « un recueil avec des idées d’histoire » (*Correspondance*, p. 296). Il y affirme une vision de l’histoire qui n’est apparemment pas celle d’Adorno, ajoutant immédiatement : « Sans réaliser qu’il procède de cette hypothèse, Teddie a prétendu qu’il était entièrement d’accord avec moi et a ajouté qu’il avait déjà traité de la question dans un de ses essais » (*Correspondance*, p. 303). En plus de relever un désaccord de fond qu’Adorno ne voudrait pas admettre, Kracauer y va d’un portrait au vitriol de son ami, évoquant « le manque de substance, de vision » de celui-ci et son positionnement « comme le maître et le contrôleur d’un monde qu’il n’a jamais absorbé ». Il conclut ce portrait peu amène : « Je le répète, il s’empare de tout. Afin de lui prouver à quel point il était aliéné de toute substance intellectuelle et sociale qu’il prétend comprendre en profondeur et mettre en mouvement, je lui ai dit : “tu maudits la société bourgeoise, tu rejettes le communisme, tu fronces les sourcils sur la social-démocratie, etc. alors que suggères-tu que l’on pourrait faire en termes de changements sociaux, de nouvelles institutions ?” Sa réponse (pitoyable) fut : “je sais et je dis ce qui est mauvais ; n’est-ce pas suffisant ?” » (*Correspondance*, p. 303).

- 19 Dans la même veine, Adorno reconnaîtra à Horkheimer que le fameux portrait de Kracauer qu’il signe tardivement et qui est le plus souvent perçu comme un bel hommage, « Un étrange réaliste », est fait de sous-entendus peu favorables... Il y a néanmoins sujet à réflexion, non pas sur la personnalité de chacun mais plutôt sur les diagnostics émis par les uns et les autres sur les façons de penser de ces intellectuels. Ainsi, au détour du commentaire d’un texte d’Adorno, Kracauer précise autant les contours de la dialectique que sa proximité avec Adorno et Bloch sur cette question, et ensuite son opposition à l’interprétation faite par Brecht de *la Terre de Dovjenko* (« un film qui mythologise la vie paysanne au point de la soustraire à toute dialectique » écrit Kracauer) (*Correspondance*, p. 313). À la suite d’un mot sur *l’Ornement de la masse*, Adorno ouvre une autre brèche pour mieux comprendre que « la question de l’approche de la critique » continue « fondamentalement à nous opposer » (*Correspondance*, p. 352).
- 20 Au fond, la préface de Jay dit bien, malgré elle, les limites d’une telle correspondance qui oscille entre des (ébauches de) discussions philosophiques de haut vol et des considérations personnelles sans intérêt profond en vue d’une meilleure connaissance

de la pensée des deux amis, plus largement encore de la Théorie Critique. L'introduction de Jay elle-même se cache derrière la publication de lettres inédites, longtemps censurées, révélant la relation homosexuelle des deux hommes. Il faut attendre la dernière des 6 pages de la préface de l'épistémologue américain pour qu'il oublie quelque peu cette histoire d'une « amitié perturbée » pour en revenir à « son intérêt majeur », son ouverture à « un monde d'une créativité intellectuelle et culturelle extraordinaire, habité par quelques-uns des esprits les plus novateurs et les plus éminents du XX^e siècle » (p. 11). Cette relation passionnelle et charnelle va sans doute participer à maintenir un lien affectif entre eux, peut-être même à éviter l'affrontement en cas de désaccord. Elle peut éventuellement servir une possible réflexion sur les prises de position de la Théorie Critique sur l'homosexualité. Etc. Mais n'y a-t-il pas un moment où prêter ainsi attention à leur homosexualité est discutable (du moins si l'on veut bien admettre que l'homosexualité n'est pas plus singulière que l'hétérosexualité) ? Ce qui reste en priorité, ce ne sont certainement pas deux œuvres (sur-)déterminées par une relation amoureuse, forte, en l'occurrence une passion homosexuelle. Ce qui demeure d'abord, c'est un ensemble de lettres écrites sur quarante ans. Et cette correspondance est assez inégale dans sa portée intellectuelle. Parfois loin de la barre placée très haut lors des débats scripturaires Adorno-Benjamin (*Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006), leurs débats sont néanmoins ponctués de discussions riches, à propos de leur propre travail ou celui d'auteurs proches de l'École de Francfort. Dans le cas particulier de la correspondance Adorno-Kracauer, les discussions resteront toujours bienveillantes, et fidèles jusqu'au bout à ce que Kracauer appelle une « sympathie télépathique » (*Correspondance*, p. 324). Au bout du compte, quels que soient les interlocuteurs (Adorno, Benjamin, Kracauer, Horkheimer,...), ce qui frappe dans ces discussions c'est leur capacité commune hors norme de travail, de lecture, d'écriture, leur curiosité intellectuelle et, bien entendu, une érudition philosophique vaste, sans cesse sur le qui-vive.