Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande

Un dialogue interrompu entre Siegfried Kracauer et Walter Benjamin

Philippe DESPOIX : Das kinematographische Medium im Angesicht der Propaganda. Ein unterbrochener Dialog zwischen Siegfried Kracauer und Walter Benjamin

Philippe DESPOIX : The Film Medium Facing Propaganda. An interrupted Dialogue between Siegfried Kracauer and Walter Benjamin

Philippe Despoix

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/germanica/8581>

DOI : 10.4000/germanica.8581

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 117-132

ISBN : 978-2-913857-45-2

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Philippe Despoix, « Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande », *Germanica* [En ligne], 66 | 2ème trimestre 2020, mis en ligne le 02 janvier 2022, consulté le 06 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/8581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.8581>

Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande

Un dialogue interrompu entre
Siegfried Kracauer et Walter Benjamin

Philippe Despoix
Université de Montréal

Dès la seconde moitié des années 1920, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin ont tous deux intensément réfléchi à l'émergence des nouvelles formes médiatiques et à leur impact de masse par le biais de la photographie, de la presse illustrée, du cinéma et de la radio. Avant de devenir, dans l'exil américain, l'historien et théoricien du film que l'on connaît, Kracauer avait alors porté, depuis son observatoire de la *Frankfurter Zeitung*, la critique cinématographique à ses sommets. De son côté, Benjamin s'était, depuis son voyage à Moscou fin 1926, intéressé de près au nouveau cinéma soviétique ; il s'engageait également, au tournant des années 1930, dans une production radiophonique qui nourrit ses réflexions sur les conséquences – y compris politiques – de l'extension de la reproductibilité technique à tous les domaines de la vie. Toutefois, c'est le cinéma qui constituait le pivot de sa fameuse étude « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » de 1936 dont les passages sur la perception et représentation des masses faisaient, entre autres, écho aux essais que Kracauer avait pu consacrer à ce sujet les années précédentes :

À une reproduction massive répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous

sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux. Ce processus dont l'importance ne saurait être surestimée, dépend étroitement du développement de la technique de reproduction [...]¹.

On se souvient que l'étude sur la reproductibilité de l'art concluait sur des mots sombrement prophétiques quant à « l'esthétisation du politique » et à sa culmination dans la guerre moderne. Mais aussi que les difficultés que connut Benjamin face à la critique d'Adorno pour la publication de ce travail en français dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* l'ont mené à en réviser la version allemande à l'été 1936. Quant à la commande faite à Kracauer, l'année suivante par cette même revue, d'une étude sur la « Propagande totalitaire », elle ne put finalement aboutir pour des raisons similaires. L'auteur refusait de se soumettre aux coupures, pour ne pas dire à la censure, et à la réécriture complète de son texte par Adorno, qui en avait modifié le titre et tendait à réduire la propagande à une forme renouvelée de réclame – sous-estimant la césure qualitative qu'induisait pour Kracauer le fascisme².

Dès son exposé préliminaire « Masses et propagande » de fin 1936, ce dernier reprenait, en les radicalisant, des thèmes familiers de ses essais, tels que la puissance des images et médias de masse, ainsi que la critique du culte aveuglant dont ils deviennent les porteurs :

a) On oblige la masse à se voir partout elle-même [...]. Ainsi la masse est-elle toujours présente à soi, souvent sous la forme esthétiquement séduisante d'un ornement ou d'une image spectaculaire.

b) À l'aide de la radio on transforme la salle de séjour en place publique [...].

c) Pour souligner l'importance de la masse, en tant que masse, on en extrait toutes les forces mythiques [...].

Le culte des masses [...] rend possible un culte de la personnalité qui est utile parce qu'il affaiblit le sens de la réalité. Il semble légitimer la terreur³.

1. — Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in : *Id., Écrits français*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2003, p. 217-218 et n.1. Sur les affinités avec Siegfried Kracauer, voir en particulier l'essai éponyme de 1927 in : Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. S. Cornille, Paris, La découverte, 2008, p. 60-71. Rappelons aussi l'emploi positif par Benjamin du concept de *Zerstreuung* introduit par Kracauer dès 1926 dans « Kult der Zerstreuung », trad. « Culte de la distraction », in : *ibid.*, p. 286-291.

2. — L'étude a été reconstruite et commentée dans Siegfried Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, hrsg. und mit einem Nachwort von Bernd Stiegler, Berlin, Suhrkamp, 2013. Adorno proposait de n'en publier qu'un seul chapitre, réécrit par ses soins, sous le titre « Zur Theorie der autoritären Propaganda », cf. *ibid.*, p. 266 sq.

3. — Notre traduction : « Exposé. Masse und Propaganda » (1936/37) : « a) Man zwingt die Masse dazu, sich überall selbst zu erblicken [...]. Die Masse ist sich so immer gegenwärtig und oft in der ästhetisch verführerischen Form eines Ornaments oder eines effektvollen Bildes.

Alors que le cinéma ne faisait pas explicitement partie de son étude, ces lignes pourraient constituer un commentaire adéquat du film de propagande nazi contemporain de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1935), dont il ne connaissait pourtant pas encore les images⁴. La proximité sensible entre ces textes respectifs de Kracauer et Benjamin autorise un éclairage réciproque de leur intérêt critique pour les formes médiales de représentation des masses. En reconstruisant les affinités entre leurs approches du cinéma de l'époque, nous proposons de saisir ici les enjeux que posait pour eux la propagande de masse à la conception même de l'image filmique – entre autres à partir de leur référence commune au cinéma soviétique, Dziga Vertov en particulier –, ou au documentaire social. Ce dialogue, interrompu, entre les deux amis trouvera un écho dans les analyses que Kracauer a développées dans son exil américain de la propagande cinématographique, au sein d'une théorisation du film et de son spectateur qui, en tant qu'« esthétique matérielle », se distingue d'une simple critique idéologique⁵.

Vertov et le cinéma soviétique : un révélateur des échanges Benjamin-Kracauer

Dans l'essai sur « l'œuvre d'art » publié en français en 1936, Benjamin soulignait le type nouveau d'aperception que mettait en place le cinéma et qui singularisait pour lui ce médium comme le seul à même d'intégrer l'homme dans un monde soumis aux chocs de la technique et de la machinisation. Initiant à un « inconscient optique », la réception « collective », « distraite » et « tactile » caractérisant le film, marquait sa nécessaire distance vis-à-vis de toute esthétique de la contemplation. Au culte de la star – auquel répondrait bientôt celui du *Führer* – le texte sur la reproductibilité de l'œuvre opposait l'autoreprésentation de l'individu et du collectif anonymes par le médium. On se souvient de la charge contre Abel Gance et sa réaffirmation de « l'art pour l'art » au cinéma. Face à sa critique généralisée des conceptions contemporaines du nouveau médium, les rares contre-exemples positifs suggérés par Benjamin

b) Man verwandelt mit Hilfe des Rundfunks die Wohnstube in einen öffentlichen Platz. [...]

c) Man schlägt, in der Absicht, die Bedeutung der Masse als eine Masse zu unterstreichen, alle mythischen Kräfte aus der Masse heraus [...].

Der Massenkult [...] ermöglicht einen Personenkult, der darum nützlich ist, weil er den Sinn für die Wirklichkeit schwächt. Er scheint den Terror zu legitimieren. », in: S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, op. cit., p. 234 sq.

4. — *Le triomphe de la volonté*, dont la sortie en Allemagne date de mars 1935, ne sera présenté à Paris que lors de l'Exposition universelle à partir de mai 1937.

5. — Pour l'analyse de cette période des écrits de Kracauer sur le cinéma, voir dans ce numéro l'article de Nia Perivolaropoulou, « Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande : l'œuvre américaine de Siegfried Kracauer », *infra*, p. 133-148.

n'apparaissaient que plus significatifs : Chaplin en premier lieu, provoquant un rire contagieux et révolutionnaire parce que tourné contre une technique débridée ; les cinéastes russes, en second lieu, qui avaient reconnu le droit de l'homme de la rue à sa propre image et tendaient ainsi à abolir toute frontière étanche entre réalisateur, acteur et récepteur :

En ce qui concerne le film, les actualités prouvent assez nettement qu'un chacun peut se trouver filmé. Mais la question n'est pas là. *Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé.* [...] Dans la pratique cinématographique – et surtout dans la pratique russe – ce décalage s'est en partie déjà réalisé. Un certain nombre d'interprètes de films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle – tout premièrement leur rôle dans le processus du travail⁶.

Telle est du moins la formulation de l'essai paru en français dans la *ZfS*. Mais dans la dernière rédaction du texte allemand que Benjamin mettait au point chez Brecht à l'été 1936, cette mention positive était précisée comme suit :

De la même façon, grâce aux actualités filmées, n'importe quel passant a sa chance de devenir figurant dans un film. Il se peut même qu'il figure ainsi dans une œuvre d'art – qu'on songe aux *Trois Chants sur Lénine* de Dziga Vertov ou au *Borinage* de Joris Ivens. Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé [...] ⁷.

Sans doute, le fait que l'essai en allemand ait été destiné à la revue moscovite d'exilés *Das Wort* peut-il éclairer le rajout de la référence aux films documentaires *Trois chants sur Lénine* (1934) et *Misère au Borinage* (1933), élevés au rang de chefs-d'œuvre. Mais les noms de Vertov et d'Ivens relèvent d'un choix très précis, à la fois significatif pour l'essayiste et symbolique du point de vue de l'histoire des conceptions mêmes du cinéma. Reprendre l'historique, peu exploré, des échanges entre Kracauer et Benjamin sur le sujet permet d'expliciter le contexte de ce choix, en particulier dans le cas de la référence à Vertov⁸.

6. — W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, op. cit., p. 202 ; cf. l'original in : *Id.*, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16), hg. v. Burkhardt Lindner, Berlin, Suhrkamp, 2012, p. 125.

7. — W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in : *Id.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2000, p. 296. « So gibt z.B. die Wochenschau jedem eine Chance, vom Passanten zum Filmstatisten aufzusteigen. Er kann sich dergestalt sogar in ein Kunstwerk – man denke an Wertoffs 'Drei Lieder über Lenin' oder Ivens 'Borinage' – versetzt sehen. Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden. » (*Id.*, *Werke und Nachlass*, 16, op. cit., p. 231 sq.).

8. — Pour la référence au film *Borinage* chez Kracauer, voir infra Nia Perivolaropoulou, « Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande... », p. 139 sq.

Peu de commentateurs se sont posé la question de la fonction et des enjeux de ce nom pour Benjamin. Une des rares exceptions toutefois, Miriam Hansen, a proposé de voir dans son essai de 1936 un écho textuel à *L'homme à la caméra* (1929) de Vertov, et dans la référence spécifique aux *Trois chants sur Lénine* un geste de solidarité vis-à-vis du cinéaste et une critique implicite de la politique culturelle stalinienne⁹. Il est possible de préciser cette hypothèse en croisant la série des échanges entre Kracauer et Benjamin portant, dès 1926, entre autres sur le cinéma¹⁰ et celle documentant, au tournant 1926/27, l'expérience filmique de ce dernier à Moscou, lors de sa visite à Asja Lācis et Bernhard Reich. Nous savons par son *Moskauer Tagebuch* que Benjamin avait pu alors visionner des burlesques d'Ilinski – loin, selon lui, d'atteindre le niveau de Chaplin –, *La sixième partie du monde* de Vertov, *La mère* de Poudovkine et *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein¹¹. Les pages du *Journal*, très lucides sur la situation politique soviétique qu'il voyait entrer dans une phase de « restauration », contiennent de fait les ébauches des deux articles sur le cinéma russe qu'il allait publier à son retour en mars 1927 dans un même numéro de *Die literarische Welt*.

Le premier d'entre eux, « Zur Lage der russischen Filmkunst » (« Sur la situation de l'art cinématographique russe »), est pour l'essentiel consacré à *La sixième partie du monde*, film à la première duquel Benjamin avait pu assister à Moscou¹². Il s'agit très probablement du premier article critique portant sur Dziga Vertov en Allemagne, à une époque où l'intérêt pour les productions soviétiques commençait à devenir sensible depuis l'impact de la diffusion du *Cuirassé Potemkine*. Benjamin louait particulièrement chez Vertov le montage alterné et fragmenté de vues du travail ouvrier et de distractions de la bourgeoisie

9. — Cf. Miriam Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 87 : « In referring positively to Dziga Vertov's *Three Songs of Lenin* (1934), [Benjamin] must have been aware that Vertov, along with others, had been denounced as "formalist" and since 1930 was able to work only under massive constraints, having become, as Annette Michelson put it, "cinema's Trotsky" [...] ».

10. — Voir les premières traces de ce dialogue dans la lettre de Benjamin à Kracauer du 22 novembre 1926 au sujet, entre autres, d'une possible recension du livre de Béla Balázs sur le cinéma : W. Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer : mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, Marbach a. N., Deutsche Schillergesellschaft, 1987, p. 36. Sur les 58 lettres conservées de leurs échanges entre 1924 et 1940, seules quatre sont de Kracauer – les autres semblent perdues.

11. — Voir les notes de Benjamin des 29-30 décembre 1926 et 24 janvier 1927, in : Walter Benjamin, *Journal de Moscou*, trad. J. F. Poirier, Paris, L'Arche, 1983, p. 77, 83 sq. et 155 sq.

12. — Cf. Walter Benjamin, « Zur Lage der russischen Filmkunst », *Die Literarische Welt*, III, n° 10, 11 mars 1927, p. 6. Repris in : *Id., Schriften*, Bd., II.2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 747-751.

aisée, mais il soulignait surtout la radicalité de son geste « documentariste » de sortie du monde des studios et des acteurs pour « filmer la vie à l'improviste » : « Tout compte fait, les prises de vue sont caractéristiques de la simple volonté de gagner des films à même la vie, sans l'aide de décor ou de comédiens. [...] Le beau mot d'ordre nouveau 'bas les masques' n'a nulle part plus de validité que dans le cinéma russe »¹³.

Dans le second article, « Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz » (« Réplique à Oscar A. H. Schmitz »), Benjamin écrit en défense du *Cuirassé Potemkine* contre ses détracteurs, et contre Schmitz en particulier qui opérait un véritable réquisitoire contre la *Tendenzkunst* d'Eisenstein dans les colonnes du même numéro de *Die literarische Welt*¹⁴. Ce texte, qui esquisse certains des éléments développés plus tard dans l'essai sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, se situait clairement dans le prolongement de la critique enthousiaste du *Cuirassé Potemkine* publiée quelques mois plus tôt par Kracauer dans la *FZ*, suite à la première allemande du film à la mi-mai 1926. Les deux essais communiquent et se complètent de manière notable : Kracauer était l'un des premiers à avoir pointé, dans sa critique, la césure complète que cette œuvre représentait dans la production cinématographique mondiale. C'est alors qu'il avait employé la métaphore d'un film qui *trouve l'écran* – dont il proposera par ailleurs une variante pour le personnage de Charlot : « Le film [d'Eisenstein] ne refoule rien... Il montre un moment de la révolution. L'écran est percé de trous, un contenu véritable apparaît... »¹⁵ Et Kracauer y soulignait non seulement la nouveauté des associations optiques, le renoncement à toute illustration d'un texte préétabli, mais aussi le choix d'acteurs jouant un rôle qui aurait pu être le leur dans la vie.

De son côté, l'article de Benjamin s'insérait dans la polémique faisant rage autour du *Cuirassé Potemkine* depuis six mois. C'était pour lui l'occasion de réaffirmer le caractère entièrement inédit du film et de préciser sa propre vision du rapport du cinéma aux masses et à leur représentation :

13. — Notre traduction : « Immerhin sind die Aufnahmen charakteristisch für das Bestreben, Filme ohne dekorativen und schauspielerischen Apparat schlechtweg dem Leben selber abzugewinnen. [...] Die gute neue Parole 'Los von der Maske!' hat nirgends mehr Geltung als im russischen Film. », W. Benjamin, *Schriften*, II.2, *op. cit.*, p. 749. Voir aussi la lettre à Kracauer du 23 février 1927, in : *Id.*, *Briefe an Siegfried Kracauer*, *op. cit.*, p. 38.

14. — Voir Oskar Schmitz, « Potemkinfilm und Tendenzkunst », rééd. in : W. Benjamin, *Schriften*, II.3, *op. cit.*, p. 1486-1489 et W. Benjamin, « Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz », *ibid.*, p. 751-755.

15. — Siegfried Kracauer, « Die Jupiterlampen brennen weiter », *Frankfurter Zeitung*, 16 mai 1926, trad. « Les lampes de Jupiter restent allumées », in : *Id.*, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. S. Cornille, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 69. Voir aussi pour la référence à Chaplin, « The Gold Rush », *FZ*, 6 novembre 1926, trad. in : *ibid.*, p. 42.

Et ce n'est qu'ici, sur le collectif humain, que le cinéma peut achever ce travail prismatique qu'il a commencé sur le milieu. [...] Ici pour la première fois, le mouvement de masse a le caractère pleinement architectonique, et pourtant pas du tout monumental (lire : Ufa), qui seul témoigne de la justesse de son enregistrement cinématographique. Aucun autre moyen ne pourrait restituer ce collectif animé de mouvement [...] ¹⁶.

L'opposition ici marquée entre *masse* et *collectif*, entre dimension *monumentale* et dimension *architectonique* de leur mise en mouvement, annonçait une conception du cinéma dont le modèle allait devenir la réception de l'architecture urbaine dans l'usage distrait qu'en fait le passant. Ce même intérêt pour les modalités de réception collective du public se retrouve aussi en filigrane dans les échanges de l'auteur avec Kracauer ¹⁷.

Deux ans plus tard, en 1929, ce dernier prolongeait à son tour le dialogue sous-jacent avec Benjamin à l'occasion de la sortie allemande de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov pour la diffusion duquel Asja Lācis elle-même, travaillant alors pour la section cinéma du Narkompros à Berlin, avait été l'intermédiaire ¹⁸. Parmi les dizaines de critiques de la plume de Kracauer durant cette période, il n'en existe probablement pas de plus laudative. Son éloge portait avant tout sur la façon dont le film de Vertov décline et expose chaque moment du dispositif et de la technique cinématographique. La fonction distanciatrice de l'*arrêt sur image* en particulier, qui paraît en être le sommet, était même qualifiée par Kracauer – clin d'œil à la thèse de doctorat de Benjamin ? – de nouvelle forme d'ironie romantique (Fig. 1) :

[Vertov] en use de façon tout à fait arbitraire avec ses objets. Le déroulement normal est constamment interrompu [...]. Pareil au romantique qui met ironiquement sa création en question, Vertov ne cesse de transpercer la réalité apparemment refermée sur elle-même du collectif. [...]

16. — Walter Benjamin, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général, réponse à O. A. H. Schmitz », trad. partielle par B. Eisenschitz, *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janv.-fév. 1971, p. 16 sq. « Hier am menschlichen Kollektiv erst kann der Film jene prismatische Arbeit vollenden, welche er am Milieu begonnen hat. [...] Hier zum erstenmal hat die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen und doch gar nicht monumentalen (lies: Ufa-) Charakter, der erst das Recht ihrer Kinaufnahme erweist. Kein anderes Mittel könnte dies bewegte Kollektivum wiedergeben [...] ». W. Benjamin, « Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz », *Die Literarische Welt*, op. cit., p. 7 sq., rééd. in *Id.*, *Schriften*, II. 2, op. cit., p. 753.

17. — Voir en particulier la lettre à Kracauer du 13 avril 1927 (*Briefe an Siegfried Kracauer*, op. cit., p. 41 sq.) dans laquelle Benjamin fait l'éloge de « Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino », paru en série dans la *FZ* du 11 au 19 mars 1927 sous le titre « Film und Gesellschaft », qui s'ouvrait sur Eisenstein et Chaplin ; trad. in : S. Kracauer, *L'Ornement de la masse*, op. cit., p. 255-268.

18. — Voir à ce sujet le témoignage d'Asja Lācis dans ses mémoires, *Revolutionär im Beruf*, München, Rogner & Bernhard, 1971, p. 62 sq.

Il atteint une étrangeté particulière dans les quelques images où le mouvement habituel de la vie s'arrête brusquement. [...] Par un simple trucage, est évoquée une vision de la mort qui est inhérente à la vie. L'ébranlement apporté ici par la caméra ne se confond pas avec celui qui était la grande visée des anciens films révolutionnaires¹⁹.

Fig. 1 : Photogrammes de *L'homme à la caméra* (URSS, 1929)

Dans la tension entre vision photographique figée et dynamique des images filmiques transparaissait l'un des points d'ancrage décisifs de la conception vertovienne du cinéma qui allait se révéler crucial pour la théorisation même de Kracauer. C'est ce moment radical où l'arrêt sur image – autoréflexion du dispositif médial – contribue à « transpercer » la réalité qui apparaît ici fondamental et se situant *au-delà* de toute visée propagandiste. Bien que le sujet du film soit le nouveau quotidien soviétique exploré par une technique cinématographique désormais devenue visible, le critique y décelait également le retour de « questions concernant le sens de l'existence collective aussi bien que celui de l'individu »²⁰.

L'importance historique de l'article de Kracauer sur Vertov se mesure aussi au fait qu'il provoqua un échange direct avec le cinéaste alors en tournée en Allemagne, puis qu'il fut immédiatement publié en traduction française dans la revue *Monde*, introduisant ainsi, le premier, ce film auprès du public parisien²¹. En outre, les questions soulevées dans cette critique – de l'articulation image fixe/ image animée, de la représentation

19. — Siegfried Kracauer, « Der Mann mit dem Kinoapparat », *FZ*, 19 mai 1929, trad. « L'homme à la caméra », in : *Id.*, *Le voyage et la danse*, *op. cit.*, p. 97 sq. Dans son propre article traitant de Vertov, Benjamin avait déjà noté un détachement général « de toute forme de propagande », cf. *Id.*, *Schriften*, II.2, *op. cit.*, p. 748.

20. — S. Kracauer, « L'homme à la caméra », *op. cit.*, p. 98.

21. — Voir l'échange et la mise au point de Dziga Vertov dans sa « Lettre à la rédaction de la *Frankfurter Zeitung* », in : *Id.*, *Le ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon, Film Museum – Les presses du réel, 2018, p. 363 sq. qui fut en partie publiée dans la *FZ* ; ainsi que l'article de Kracauer « Wertoff in Frankfurt », *FZ*, 21 juin 1929, rééd. in : *Id.*, *Werke*, 6.2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, p. 258. La recension de Kracauer fut rapidement traduite et publiée sous le titre « L'Homme à l'appareil de prises de vue. Un nouveau film de Dziga Vertov », dans *Monde* (n° 53, 8 juin 1929, p. 11), revue dirigée par Henri Barbusse à laquelle il continuera de contribuer jusqu'en 1931.

de l'individuel et du collectif, de la tension entre l'intention du film (fût-elle propagandiste) et l'effet de sa réception – se situent exactement au cœur des interrogations communes de Kracauer et Benjamin.

L'exemple des Trois chants sur Lénine

Il convient de souligner combien au fil des années leur jugement sur les *films décisifs types* de la période ont, au-delà même des questions esthétiques, convergé dans un même sens : Chaplin d'un côté²², Eisenstein et surtout Vertov de l'autre, correspondant pour tous deux aux points singuliers d'une conception critique du cinéma adéquate à l'époque. Ce rappel est nécessaire pour saisir pourquoi Benjamin pouvait citer Vertov – à côté d'Ivens – de manière programmatique dans le célèbre essai de 1936. Nous ne connaissons toutefois aucun texte ou fragment, ni de sa main ni de celle de Kracauer, portant spécifiquement sur les *Trois chants sur Lénine*. Mais un retour analytique sur ce film documentaire permet d'éclairer pourquoi tous deux étaient à même – Benjamin *explicitement* – de trouver exemplaire la facture de cette étonnante élégie filmique qu'ils ne pouvaient assimiler à une simple œuvre de propagande.

L'histoire de ce documentaire, conçu essentiellement à partir d'archives visuelles et sonores, est complexe. Commande officielle pour commémorer en 1934 les dix ans de la mort de Lénine, le film eut plus d'écho à l'étranger – où il fut partiellement présenté et primé au festival de Venise – qu'en URSS où Staline imposa à Vertov, en 1938, de nombreuses retouches²³. Benjamin évoquait dans son essai la version originale de 1934, aujourd'hui sans doute perdue et dont n'existe qu'une reconstitution approximative effectuée en 1969 par la monteuse du film Elizaveta Svilova, qui était aussi la femme de Vertov. Il s'agit d'un documentaire lyrique structuré par trois chants populaires *anonymes* remémorant la figure et l'œuvre accomplie par Lénine – dont Vertov, qui était aussi un pionnier du film sonore, avait même tenté de « synchroniser » la voix et l'image pendant quelques secondes²⁴. Le premier chant, « Mon

22. — Voir les multiples recensions de Chaplin par Kracauer, ainsi que l'article de Benjamin, « Rückblick auf Chaplin », *Die literarische Welt*, V, n° 6, 8 février 1929, rééd. in : Walter Benjamin, *Kritiken und Rezensionen (Schriften, Bd. III)*, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, p. 157-159.

23. — Voir en particulier les études suivantes : Annette Michelson, « The Kinetic Icon and the Work of Mourning », in : Anna Lawton (éd.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, Routledge 1992, p. 113-130 ; John MacKay, « Allegory and accommodation: Vertov's *Three Songs of Lenin* (1934) as a Stalinist Film », *Film History*, 18/2006, p. 376-391, et récemment : « Actualités de Dziga Vertov : 'L'avenir dure longtemps' », *Questions de François Albéra à John MacKay, 1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 85, 2018, p. 12 sq.

24. — Cf. Dziga Vertov, « Comment nous avons réalisé un film sur Lénine » [1934], in : *Id.*, *Le ciné-œil de la révolution*, op. cit., p. 435 sq.

visage était dans une prison obscure », prend place dans l'Orient soviétique et a pour sujet la libération des femmes du voile intégral imposé par l'Islam local et la nouvelle éducation des jeunes filles. Le second, intitulé « Nous l'aimions comme nous aimons notre steppe », est centré sur la personne même de Lénine : aux documents montrant le dirigeant bolchevik vivant, succèdent les images de sa dépouille exposée sur la place Rouge, puis celles des funérailles et de leur écho dans l'immense espace soviétique. Cet épisode qui apparaît comme un puissant moment de deuil, est de part en part construit sur la tension entre image fixe et image animée – moment central du film particulièrement souligné dans la recension que Léon Moussinac publiait dans *Monde* en août 1934 :

La deuxième partie [...] marque le point culminant de l'émotion : la mort et les funérailles de Lénine. Il est impossible de résister à cette force simple, admirablement obtenue grâce à un choix et un montage d'une rigueur et d'une sensibilité exceptionnelle. [...] C'est ainsi que lorsque les images s'immobilisent brusquement – et successivement – il réussit à obtenir un effet d'unité considérable, dans le temps et dans l'espace, l'arrêt du monde – et de notre cœur²⁵.

Le premier *arrêt sur image* est effectué sur un sourire de Lénine pris au hasard, en second plan. Lui correspond ensuite une série de *plans fixes* de personnes littéralement *arrêtées*, figées devant son cadavre exposé – longue et étonnante galerie de physionomies de la vie regardant la mort, alternant régulièrement avec le défilement de la foule (Fig. 2).

Fig. 2 : Photogrammes de *Trois chants pour Lénine* (URSS, 1934)

La dernière partie de cet épisode, dans laquelle culmine le pathos de deuil, combine les deux techniques dans une reconstruction proprement filmique du moment d'envoi des funérailles – mimant la transition symbolique vers la mort par un arrêt graduel de tout mouvement dans ou de l'image (Fig. 3).

25. — Léon Moussinac, « Trois chansons de Lénine », *Monde*, VII, n° 308, 24 août 1934, p. 12.

Fig. 3 : Photogrammes de *Trois chants pour Lénine* (URSS, 1934)

Avec le troisième chant, « Dans une grande ville de pierre... », d'un montage moins singulier, la vie reprend peu à peu son cours et se fait glorification du travail et des accomplissements soviétiques dans la lignée du fondateur. Mais de la séquence des funérailles il est possible de redire, mot pour mot, ce qu'écrivait Kracauer à propos de l'emploi des images fixes dans *L'homme à la caméra* – d'ailleurs littéralement citées pour certaines d'entre elles dans les *Trois chants*. Avec cette différence – outre le fait que le son fasse désormais partie du film – que ce n'est plus « la vie à l'improviste » au sens large qui est explorée par le biais du médium, mais le moment de pathos marquant la *perte* du dirigeant révolutionnaire mis en scène et « remémoré » par le cinéma. En ce sens, l'hypothèse de Miriam Hansen d'un geste de solidarité anti-stalinienne vis-à-vis de Vertov derrière la citation de Benjamin, et même d'empathie face au renversement de la dynamique révolutionnaire alors que s'ouvrent les procès de Moscou, paraît plausible. Ce dernier citait toutefois *Trois chants sur Lénine* comme l'un des moments paradigmatiques où le simple « passant » pouvait à son tour devenir *figurant ou acteur* d'un chef d'œuvre documentaire. Il pointait ainsi la signification *et* médiale *et* politique de la porosité de frontière entre auteur producteur, acteur et récepteur qui constitue une des clés programmatiques de son essai. Comme l'avait déjà noté Kracauer pour *L'homme à la caméra*, ce ne sont pas seulement les masses organisées, mais aussi et surtout les multiples physionomies *individuelles*, bien qu'*anonymes*, qui sont les vrais acteurs chez Vertov – et c'est également le cas dans son élégie sur la disparition de Lénine.

Kracauer avait de plus souligné « l'étrangeté particulière » de la technique vertovienne des arrêts sur image. Le cinéaste soviétique évoquait déjà pour lui dans *L'homme à la caméra* « une vision de la mort... inhérente à la vie », la preuve de « l'intrusion de catégories purement humaines dans [une] pensée politiquement fixée » allant de pair avec un questionnement du rapport entre existence collective et individuelle²⁶. C'est sa poétique réflexive du médium qui – suggérant des formes d'articulation de l'individu au collectif – situait Vertov, en

26. — S. Kracauer, « L'homme à la caméra », *op. cit.*, p. 98.

dépité du « message » apparent de son documentaire, *au-delà* de toute propagande. Le fait que Benjamin – également proche de la revue *Monde* et de Moussinac – puisse citer Vertov en 1936 était parfaitement inscrit dans la dynamique de sa propre expérience moscovite et de ses échanges sur la fonction du cinéma avec Kracauer – un dialogue qui s’est par ailleurs poursuivi tout au long de leur commun exil français.

Dans l’étude sur les masses et la propagande commandée par l’Institut de recherches sociales à laquelle Kracauer travaillait en 1937, le cinéma n’était pas pris en considération en tant que médium spécifique. Un passage du manuscrit *Totalitäre Propaganda* qui, on le sait, ne sera finalement pas publié dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* donne pourtant un indice de la continuité de ses discussions à ce sujet avec Benjamin. Il se situe dans la partie E.1 traitant des différents moyens de mobilisation de masse par le pouvoir autoritaire et s’interroge en particulier sur la façon dont les forces révolutionnaires pourraient se *soustraire* aux formes fascisantes de *massification* visant de fait une atomisation complète de l’individu :

Il est d’un intérêt révolutionnaire d’activer la conscience de cette masse de manière à ce qu’elle puisse en combattre avec succès le caractère massif. Walter Benjamin consacre à sa constitution une considération de grande portée dans une partie non encore publiée de son étude « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée »²⁷.

Cette citation explicite montre que Benjamin s’était ouvert à Kracauer du difficile débat avec Adorno au sujet de la publication de son essai, ainsi que des suppléments et révisions qu’il y avait apporté. La publication des manuscrits des différentes versions du texte de Benjamin dans l’édition critique en cours permet de retrouver avec grande vraisemblance le passage auquel Kracauer faisait référence :

[...] la formation de classes au sein d’une masse est un processus concret et très important quant au fond. Dans certaines circonstances celle des spectateurs de cinéma peut constituer une telle masse. De par sa formation elle n’est pas strictement déterminée selon sa structure de classe, politiquement non plus. Cela n’exclut cependant pas qu’à travers des films déterminés une certaine disposition à la mobilisation

27. — [Die Propaganda als Instrument der Macht], I.: « [Es] liegt im revolutionären Interesse, das Bewusstsein dieser Masse selber so zu aktivieren, dass sie das Massenhafte erfolgreich zu bekämpfen vermag. Ihrer Konstitution widmet Walter Benjamin in einem noch unveröffentlichten Teil seiner Abhandlung, L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée‘ eine Betrachtung, die von großer Tragweite ist. » S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, *op. cit.*, p. 80. Passage qu’Adorno fera, comme beaucoup d’autres, disparaître dans sa réécriture complète du texte et que Kracauer refusera finalement de voir publier.

puisse être augmentée ou diminuée en elle. De fait, cela a lieu souvent de manière plus durable à travers des représentations dans lesquelles la conscience de classe est, selon les différentes couches de public, stimulée ou dégradée en sous main qu'à travers d'authentiques films de propagande²⁸.

Avec cette allusion aux parties inédites de l'étude de son ami, Kracauer ciblait en fait leurs discussions et préoccupations communes : à savoir que l'articulation entre classe sociale *et* masse se trouvait ouvertement *rejouée* dans la salle de cinéma comme l'un des lieux de constitution de nouveaux collectifs, et que c'était moins par des messages de propagande que par la *facture* même du film que l'éveil à une *autre* conscience pouvait éventuellement avoir lieu – une thématique à laquelle il allait revenir ultérieurement.

Si le cinéma n'était pas abordé directement dans l'étude commandée sur la propagande, cette dernière n'en constituait pas moins pour Kracauer une dimension essentielle de sa réflexion contemporaine sur le médium film. Témoin de cette urgence, la proposition qu'il avait esquissée mi-septembre 1938 pour un numéro « cinéma » de la jeune revue *Micromégas*²⁹. Le premier des blocs thématiques proposés dans le plan pour ce dossier était divisé en quatre points comprenant : un aperçu d'introduction à l'histoire du cinéma, un ensemble de « réflexions » sur « le film comme instrument de propagande », puis sur « le rôle des scènes de terreur et de panique », ainsi que sur « les fonctions sociales du cinéma permanent ». Kracauer prévoyait également de revenir dans les blocs thématiques suivants sur les films russes des années 1920³⁰.

28. — « [...] die Formierung von Klassen im Schoß einer Masse [ist] ein konkreter und inhaltlich sehr wichtiger Vorgang. Eine solche Masse stellt unter Umständen die der Kinobesucher dar. Vom Hause aus ist sie ihrer Klassenstruktur nach nicht fest bestimmt, also politisch nicht. Das schließt aber nicht aus, dass durch bestimmte Film[e] eine gewisse politische Mobilbereitschaft in ihr gesteigert oder gemindert wird. Und zwar geschieht das oft nachhaltiger als durch eigentliche Propagandafilme durch Darbietungen, in denen das Klassenbewusstsein, wie es den verschiedenen Publikumsschichten zukommt, unter der Hand gefördert bzw. geschädigt wird. » Walter Benjamin, [Handschriftliche Vorlagen zur dritten Fassung], in : *Id.*, *Werke und Nachlass*, 16, *op. cit.*, p. 158 *sq.* Passage se rapportant au chap. XII de la version parue en français et se concluant par une référence directe à Moussinac et à Kracauer.

29. — Cf. « Plan pour un numéro cinéma de *Micromégas* » conservé dans la succession Kracauer, KN DLA Marbach. Fondée en 1936, la revue *Micromégas* portait le sous-titre de « Courrier critique et technique du livre moderne » ; ayant pour rédacteur en chef Maximilien Vox, elle était éditée par l'Union Latine d'Éditions dirigée par Maurice Robert et parut jusqu'en avril 1940. Voir Document inédit, *infra*, p. 184.

30. — Ce numéro pour lequel Kracauer voulait gagner la collaboration du fondateur de la cinémathèque, Henri Langlois, ne fut pas réalisé. On retrouve toutefois certains éléments de ce projet dans la série « Wiedersehen mit alten Filmen » publiée dans la *Basler National Zeitung* entre septembre 1938 et février 1940, et partiellement

L'interrogation sur le rapport du médium cinématographique aux modes de propagande développés à l'époque se retrouve aussi dans les notes préparatoires à sa théorie du film que Kracauer a systématiquement prises à partir de l'été 1940 à Marseille – les derniers temps où il put régulièrement côtoyer Benjamin. Dans cette imposante « Esquisse » manuscrite, il revient à plusieurs reprises sur Vertov – même s'il n'est pas fait mention des *Trois chants sur Lénine*. La référence au cinéaste russe et à ses films y apparaît de fait à *chaque fois* qu'il s'agit de spécifier la fonction critique de la dimension documentaire inhérente au cinéma. Ainsi lorsque, dans la partie VI intitulée « Action sans fin » (« Endlose Handlung »), Kracauer notait qu'en raison de « son exigence documentariste au sein de la dimension matérielle, le documentaire factuel est nécessairement *fragment*³¹ », il proposait le cas du « ciné-œil » vertovien pour exemplifier la conscience de la fragmentation des actualités et de tout film documentaire. Vertov se voit encore cité dans la partie VIII consacrée à « l'avant-garde », dans laquelle Kracauer prévoyait de rappeler son rôle manifeste dans la protestation contre le cinéma de fiction dominant, ainsi que sa position d'exception dans la défense d'une « réduction » radicale au document filmique. Et dans la sous-partie précisant l'affinité entre avant-garde et geste documentaire il remarquait de plus :

1) le cas *Vertov* : dès le départ celui-ci demeure dans le documentaire. Il a saisi :

- a) l'exigence d'une identification des phénomènes matériels
- b) l'exigence d'une action sans fin. De plus, il a reconnu l'attachement de la caméra au *quotidien sans artifices de la rue*. Sa *mise en hymne du quotidien* – rappelant Whitman – correspondait bien à la situation politique et rendait possible un montage rythmé³².

traduite dans *La vie intellectuelle* en juin 1939 ; en particulier : [I.] « Pudowkin » où Kracauer note la façon dont ses films ont « mal vieilli », mais aussi [IV] « Abel Gance : zu seinem Film, *La Roue* » dont il critique le théâtralisme en l'opposant aux conceptions radicalement nouvelles de Chaplin, ou encore [VII] « Jean Vigo » dans lequel il défend sa conception du documentarisme poétique ; rééd. in : S. Kracauer, *Werke*, 6.3, *op. cit.*, p. 226 sq., 257 sq., 299 sq.

31. — « Infolge seiner dokumentarischen Verpflichtung innerhalb der materiellen Dimension ist der faktische Documentaire notwendig Fragment. » [« Marseiller Entwurf » zur einer Theorie des Films], in : Siegfried Kracauer, *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005, p. 625.

32. — « Von den legitimen Absichten der Avantgarde zeugt ihre Affinität zum Documentaire.

1) der Fall *Vertov*: dieser bleibt von Anfang an beim Documentaire stehen. Er hat begriffen :

- a) Die Forderung des Ausweises materieller Phänomene
- b) Die Forderung endloser Handlung. Ferner hat er die Zuordnung der Kamera zum *ungestellten Alltag der Strasse* erkannt. Seine – an Whitman erinnernde – *Hymnisierung*

On saisit comment la conception cinématographique de Vertov – d'ailleurs immédiatement suivi dans ce passage de références aux documentaristes Cavalcanti et Ivens – était mise en avant pour formuler deux des singularités caractérisant le médium que l'on retrouvera au fondement de sa *Théorie du film*³³ : la révélation de l'existant matériel et l'affinité du film avec l'illimité dont la rue est le paradigme même.

Benjamin était également évoqué dans cette « esquisse » de Marseille pour expliciter la tendance du cinéma aux « effets de choc » comme étant une réponse à la technicisation du monde moderne que l'essayiste avait si bien su décrypter à partir de Baudelaire³⁴. Inversement, les dernières notes que Benjamin avaient prises jusqu'en 1940 en vue de poursuivre ses réflexions sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, contiennent une page consacrée à ses points de convergence avec les analyses de Kracauer. En s'appuyant sur ce dernier, Benjamin soulignait les effets nécessairement « épiques » de la dimension potentiellement « infinie » de la pellicule et combien l'accentuation de l'effet de réel lié aux perfectionnements de la reproduction technique devait paradoxalement viser la fragmentation et le détail :

Plus la reproduction de la réalité devient fidèle dans le film, plus doivent se renforcer les éléments formels qui brisent l'image d'une réalité totale. Kracauer part de la vision juste selon laquelle tout dans le film vise d'emblée une « reproduction de la nature » la plus exacte³⁵.

C'est bien l'appréhension de l'ancrage de la puissance documentaire du film dans sa propre matérialité qui reliait les deux amis dans une pensée de ses conséquences les plus poussées. Benjamin allait ici au-delà de la fonction de choc du montage au cœur de son essai et concluait ses notes par un aphorisme sur le plan fixe ou *photogramme*, définissant cette technique de fragmentation radicale comme une « synthèse d'échantillon et de citation³⁶ ». Ce dense réseau de renvois entre les textes de Kracauer et de Benjamin montre combien *et* une défense de la dimension spécifiquement *documentaire* du film *et* la fonction révé-

des Alltags entsprach wohl der politischen Situation und ermöglichte eine rhythmisierte Montage. » Cf. *ibid.*, p. 723 et 727, ainsi que p. 733 pour la citation.

33. — Sur la place d'Ivens dans *Théorie du film*, cf. Nia Perivolaropoulou, « Le médium cinématographique à l'épreuve de la propagande... », *infra*, p. 139-143.

34. — Cf. S. Kracauer, « Marseiller Entwurf », [V. Grundschrift], *op. cit.*, p. 608.

35. — « In dem Masse als die Wiedergabe der Realität im Film, treuer wird, müssen diejenigen Formelemente im Film an Bedeutung und Durchschlagskraft zunehmen, die das Bild einer totalen Realität zertrümmern.

Kracauer geht von der richtigen Anschauung aus, im Film sei alles von vornherein auf allergegenaueste, Naturwiedergabe abgestellt. » [Manuskripte und Notizen zur Fortsetzung], in : W. Benjamin, *Werke und Nachlass*, 16, *op. cit.*, p. 309.

36. — « Das Standphoto : Synthese von Warenprobe und Zitat. », *ibid.*

latrice de l'image *fixe* comme point de résistance à tout détournement propagandiste ont formé le nœud de leurs échanges quant à l'acception positive d'un cinéma au-delà du régime esthétique – échanges peu connus qui auront duré jusqu'au moment où la fin tragique de Benjamin interrompit leur dialogue.