HAL
open science

Kracauer, des employés et le cinéma

Monique Peyriere

To cite this version:

Monique Peyriere. Kracauer, des employés et le cinéma. Jean-Paul Géhin et Hélène Stevens. Images du travail, travail des images, Presses universitaires de Rennes, pp.143-164, 2012, Essais. hal-01063168

HAL Id: hal-01063168

https://hal.science/hal-01063168v1

Submitted on 11 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Monique Peyriere,
Centre Edgar Morin (IIAC-CNRS/EHESS).
Mail: monique.peyriere@ehess.fr
Tel : 0613025209
Article à paraître, GEHIN JP., STEVENS H.,(dir.), *Images du travail, travail des images*, Presses universitaires de Rennes, 2011

Kracauer, des employés et le cinéma

« On accuse les Berlinois d'être *avides de distractions*; c'est un reproche petit bourgeois. Certes, l'appétit de distractions est plus grand ici qu'en province, mais plus grand aussi, et plus sensible, est le joug auquel sont attelées les masses travailleuses – un joug essentiellement formel – qui occupe pleinement leur journée sans la remplir. Il faut rattraper ce qu'on a manqué, on ne peut le rechercher que dans le même domaine de surface où on a été contraint de se manquer soi-même. A la forme d'activité en entreprise correspond nécessairement celle de l'«activité ».
Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse, Figures de ville et vues de films*, Editions MSH et Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 63.

« Les cols blancs sont entrés discrètement dans notre société[1]...». Ainsi commence l'ouvrage de référence que Charles Wright Mills consacre en 1951 à ceux que les auteurs européens préféraient désigner du terme générique « d'employés ». Balzac déjà, en 1838, mettait en scène des employés dans sa Comédie Humaine, tandis que Marx les écartait d'un avenir radieux en les dénonçant comme «sous-officiers du Capital[2] ». Cependant dès la fin du XIX° siècle, en particulier en Allemagne, on pointe et analyse l'arrivée de « nouveaux» employés (et corrélativement d'une « nouvelle » classe moyenne[3]), porteurs d'une relation singulière à la société en train de se faire. Mills fait sienne cette hypothèse car selon lui « c'est dans le monde des cols blancs qu'il faut chercher les traits caractéristiques de la vie au XX° siècle [4] », affirmation trop hâtive pour l'historien Jürgen Kocka qui préfère, quant à lui, souligner l'ambiguïté de la relation qui unit les employés allemands à cette notion de « modernité »[5]. Il y aurait donc à réfléchir autour de ce paradoxe: celui d'un groupe social caractérisé en partie par une certaine invisibilité sociale et qui en dépit de son manque de représentativité, ou bien faudrait-il ajouter à cause d'elle, serait capable de révéler les traits distinctifs des temps modernes.

Cette hypothèse n'est cependant pas facile à vérifier tant les chercheurs sociologues et historiens soulignent tour à tour la parcimonie des travaux qui portent sur cet «archipel des employés », titre qu'Alain Chenu[6] donna

1 MILLS C.W.,*Les cols blancs, essai sur les classes moyennes américaines*, Librairie François Maspero,1966, p.5.
2 MARX K., *Le Capital*, Livre 1 chapitre 13 : « Dès qu'il se trouve à la tête d'une armée industrielle, il [Le Capital] lui faut des officiers supérieurs (directeurs, gérants) et des officiers inférieurs (surveillants, inspecteurs, contremaîtres), qui, pendant le procès de travail, commandent au nom du capital ».
3 SCHMOLLER G., *Was verstehen wir unter dem Mittelstande? Hat er im 19. Jahrhundert zu oder abgenommen?,* Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1897.
4 MILLS C.W., *op. cit*., p. 5.
5 KOCKA J., *Les employés en Allemagne 1850-1980, Histoire d'un groupe social*, Editions EHESS, 1989, p. 11.
6 CHENU A., *L'archipel des employés*, 1990 ; CHENU A., *Sociologie des employés*, La Découverte, coll. Repères, 2005.

en 1990 à la première étude d'importance consacrée aux employés français depuis celle, pionnière, mais sectorielle, de Michel Crozier[7] en 1965. Si on continue d'affirmer aujourd'hui l'hétérogénéité de ce groupe social (au point que certains en appellent à la disparition de cette catégorie statistique[8]), on en connait mieux certaines de ses représentants, tel l'employé-e- de bureau[9], de banque et de commerce[10], observés, pour l'essentiel, à travers une interrogation sur la « notion de service »[11]. Pourtant, eu égard à cette masse considérable d'individus (presque 8 millions d'employés au recensement français de 1999[12]), Alain Chenu n'en continue pas moins de s'étonner que les employés suscitent aussi peu la considération des spécialistes en sciences sociales.

Le sociologue contemporain rejoint ainsi dans ses réflexions un auteur allemand qui fut précurseur dans les études portant sur les employés. Il s'agit de Siegfried Kracauer, lequel à la fin des années vingt, notait dans son ouvrage: « Des centaines de milliers d'employés envahissent chaque jour les rues de Berlin et pourtant leur vie est plus inconnue que celle des peuplades primitives[13] ». Au cours de l'année 1929 ce responsable des pages culturelles d'un journal quotidien de renom, la *Frankfurter Zeitung*[14], part en enquête auprès de ces « prolétaires en faux-cols »[15] selon les mots du sociologue et économiste Emil Lederer, pour qui « l'esclavage moderne n'est plus aujourd'hui l'usine où s'active la grande masse des ouvriers, ce sont les bureaux»[16]. De même Kracauer porte attention à la rationalisation accélérée des entreprises allemandes ainsi qu'à ces employés [devenus] « une armée imposante qui compte dans ses rangs de plus en plus d'hommes de troupe interchangeables[17] ». Peut-être faudrait-il

7 Crozier M., *Petits fonctionnaires au travail, compte rendu d'une enquête effectuée dans une grande administration parisienne,* Paris, CNRS, 1955; Crozier M., *Le monde des employés de bureau*, Paris, Seuil, 1965.

8 BEAU A.S., "Les salarié-e-s du grand commerce: des "employé-e-s" ? Les parcours professionnels des salarié-e-s du Grand Bazar de Lyon au 19° et 20° siècle, *Travail, genre et sociétés,* 2002/2, N°8, p. 55-72.

9 GARDEY D., *La dactylographe et l'expéditionnaire, histoire des employés de bureau 1890-1930*, Belin, 2001; PINTO J., *L'attachement, étude de la condition de secrétaire*, Thèse Université Paris 7, 1981 ; GRAFMEYER Y., *Les gens de la banque*, PUF, 1992 ; OMNES C., *La gestion du personnel au Crédit Lyonnais*, Thèse d'Histoire, Université Paris 10, 1997.

10 CHABAULT V., *La FNAC, entre commerce et culture. Parcours d'entreprise, parcours d'employés*, Paris, PUF, coll. « Partage du savoir », 2010.

11 CARTIER M., *Des facteurs et leurs tournées: une élite populaire dans la France de la deuxième moitié du XX° siècle*, Thèse de sociologie, EHESS, 2006 ; HANIQUE F., *Le sens du travail*, Erès, 2004 ; BIDET A., *L'activité téléphonique et ses métrologies, le sociologue, l'ingénieur télécoms, l'agent de supervision du trafic*, thèse de sociologie, Université Paris 10, 2005; BERNARD S., *Le temps de travail des salariés de la grande distribution: contraintes organisationnelles et compromis sociaux, analyse de 2 hypermarchés en France et au Vietnam*, Thèse de sociologie, Université Paris 10, 2005.

12 CHENU A. *op. cit.* 2005, p.3.

13 KRACAUER S., *Les Employés, Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Ed. de la MSH (Philia), 2004, trad. de l'allemand par ORSONI C.; édité et présenté par PERIVOLAROPOULOU N., p. 24.

14 « 1900 articles de feuilletons entre 1921 et 1933 », QUARESIMA L., « Relire From Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer », *1895 Revue de l'association de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 57, 2009, p.31-73.

15 BOSC S., *Sociologie des classes moyennes*, Coll.
Repères, La Découverte, 2005, p. 16.

16 KRACAUER S., *op. cit*., p. 26.

17 KRACAUER S., *op. cit*., p. 26.

préciser « femmes» de troupe»: Kracauer le note d'emblée : les « nouveaux » employés sont en nombre d'abord femmes.
Cet intérêt pour le « genre» de l'employé n'est pas si fréquent. En effet c'est récemment que les chercheurs en sciences sociales ont attribué au « genre » un rôle décisif dans leurs travaux de recherche sur les employés.[18] « Traditionnellement agrippée à la figure emblématique de l'ouvrier de métier de la grande industrie, la sociologie du travail française a mis longtemps à voir que les travailleurs pouvaient ne pas être des ouvriers et ne pas être de sexe masculin[19]», constate Margaret Maruani dans la préface à l'ouvrage que Philippe Alonzo consacre en 1995 aux « Femmes employées[20]». Pour celui-ci : «Ce qui réunit les différentes composantes de cette nébuleuse [des employés] qui va de la femme de ménage à la dactylo en passant par la caissière, la vendeuse ou la receveuse des PTT, c'est qu'il s'agit pour l'essentiel de femmes faisant un travail désigné comme peu ou pas qualifié[21]». Le groupe social des employés serait pour Alonzo une catégorie statistique définie plus par son sexe que par ses attributs professionnels.
L'employée est souvent femme et subalterne : tel est le script des « histoires » d'employés qui circulent dans les journaux allemands auxquelles Kracauer prête l'oreille avant de partir mener son enquête à Berlin, en 1929. Le ton est donné: son étude portera d'abord sur ces bataillons d'employés dont les plus actifs font profession dans les bureaux de la grande entreprise et dans le commerce, tels ces récents « magasins à prix uniques » dans lesquels les tâches mécanisées sont attribuées à un personnel avant tout féminin.

Kracauer, ancien étudiant de Simmel, architecte de formation et théoricien du social s'était fait connaître de la communauté scientifique allemande par un essai dénonçant les prétentions de la sociologie à se revendiquer comme science[22]. Il décide alors de se frotter aux « réalités sociologiques[23] » et d'arpenter les rues de la capitale allemande, afin de récolter des « faits empiriques [lesquels] réclament d'être interprétés de l'intérieur et non pas d'être déduits par le haut[24]». Cette méthode se double d'une approche singulière: il fait confiance à la vie hors travail, au monde de la « distraction » pour révéler quelque chose du terrain que l'enquête centrée sur les données professionnelles ne peut aborder. Si « se pencher sur les employés nous conduit au cœur de la grande cité moderne [Berlin...], ville marquée par la culture des employés » alors il est judicieux d'interroger

18 AMOSSE T., « Professions au féminin. Représentation statistique, construction sociale », *Travail, genre et sociétés,* 2004/, N11, p. 31-46.
19 MARUANI M., in ALONZO P., *Femmes employées, la construction sociale sexuée du salariat*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 5.
20 *Ibid*., p. 5.
21 ALONZO P., *Femmes employées, la construction sociale sexuée du salariat*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 7.
22 KRACAUER S., *Werke 1: Soziologie als Wissenschaft / Der Detektiv Roman / Die Angestellten,* Frankfurt/Main, Suhrkamp 2006.
23 KRACAUER S.,« Presse und öffentliche Meinung », *Frankfurter Zeitung*, 4/10/1930; in AGARD O., *Kracauer le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 78.
24 AGARD O., *op.cit.* p.79.

cette « culture faite par des employés, pour des employés, et que ceux-ci pour la plupart, tiennent pour une culture[25]».

Pour Kracauer le cinéma sera le médium capable de le conduire au plus près des attentes des employés berlinois. Cette confiance est ancienne: il a publié par le passé une série d'articles regroupés sous le terme générique de « Film und Gesellschaft » [Cinéma et société] que l'on trouve en français sous le titre « Les petites vendeuses vont au cinéma[26] ». Cette façon innovante d'approcher les « modes de vie» du groupe social étudié est pour nous fondatrice d'une démarche tout à la fois sociologique, historienne et cinématographique : on entend par là une méthode qui met au cœur de l'enquête sociologique une attention singulière à expliciter ce qui relie la population ciblée, d'une part à son insertion sociale et professionnelle (ou à son absence), et d'autre part à son mode d'espérance ou d'aliénation dans son appétence culturelle (ou dans son manque). Nous faisons l'hypothèse qu'en nous plaçant sous l'inspiration des écrits de Kracauer, tout à la fois sociologue, journaliste, critique et théoricien du cinéma, il sera possible de dégager en quoi le cinéma, dans son parcours commun avec celui des employés, peut révéler quelque chose du social qui jusque là était resté « non perçu ».

A] **Kracauer, sociologue, critique de cinéma**

« Aucun art ne permet de fixer comme le cinéma les traits les plus fugaces et les plus contingents de la vie sociale [27]» écrit Siegfried Kracauer en 1940 dans son esquisse pour un livre qu'il souhaite consacrer au cinéma. En danger sur le sol allemand il doit désormais fuir la France qui l'avait accueilli en 1933 et espère rejoindre, de Marseille via des filières clandestines, le sol américain. Auparavant Kracauer était devenu un habitué assidu des salles obscures parisiennes, et avec méthode avait commencé la mise en fiches des films vus[28], des livres, revues, et programmes relatifs au cinéma qu'il consultait dans les bibliothèques. Ce matériau destiné à lui servir de viatique pour commencer sa « nouvelle» vie une fois arrivé à New York, alimentera dès lors la majeure partie de son œuvre écrite en langue anglaise, en particulier *De Caligari à Hitler*, ouvrage bien connu en France (l'introduction sera traduite en français dès 1948[29] dans les pages de la *Revue internationale de filmologie*) et *Théorie du Film*, ouvrage ambitieux qui a pour objectif d'explorer les attributs spécifiques du cinéma (ouvrage disponible depuis peu en langue française[30]).

25 KRACAUER S., *Les Employés*, p. 29.
26 KRACAUER S., *L'ornement de la masse, essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p.255.
27 KRACAUER S., *Ideenskizze zu meinem Buch über den Film*, manuscrit 1938-40 ; cité par QUARESIMA L., « Relire ..., *op. cit.*, p. 43.
28 PERIVOLAROPOULOU N. et DESPOIX P., *Culture de masse et modernité, Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Editions de la MSH, Paris, 2001, p. 266.
29 QUARESIMA L., « De faux amis: Kracauer et la filmologie », *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas Journal ofFilm Studies,* vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 333-358.
30 KRACAUER S., *Théorie du film, La Rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010 ; trad. de l'anglais par ORSONI C. et BLANCHARD D.; édité par PERIVOLAROPOULOU N. et DESPOIX P. ; préface LEUTRAT J.L.

Pour mieux comprendre l'attente qui est celle de Kracauer envers le cinéma, mais également, ce qui, pour lui fait des employés, un groupe social qui entretient avec le cinéma une relation singulière, nous allons confronter un texte et un film: d'une part l'étude sur les employés berlinois que Kracauer a publiée, en feuilleton, dans la *Frankfurter Zeitung,* d'autre part « Menschen am Sonntag », (« Les Hommes, le dimanche »), « remarquable semi-documentaire allemand muet[31] ». Tous deux ont en commun de se dérouler à Berlin pendant l'année 1929 : l'enquête ethnographique en mai et juin, alors même que commence, pour prendre fin après le krach boursier, le tournage en décors naturels des séquences de « Les Hommes, le dimanche ». Ce film fait partie du corpus considérable[32] dont Kracauer a accumulé les critiques lors de son activité de journaliste ou de consultant au MoMA de New York[33] . Dans l'édition américaine et originale *De Caligari à Hitler*, il note: « Les Hommes, le dimanche », est l'un des premiers films à attirer l'attention sur le sort du « little man »[34] », expression que l'on pourrait traduire par « les gens modestes », sans aller jusqu'aux « gens de peu» de Pierre Sansot, mais qu'il est important de rattacher à toute une littérature de l'entre-deux guerres consacrée au « petit homme », l'employé[35].

1- « Les Hommes, le dimanche» est une œuvre qui depuis 1930, date de sa première projection, n'a cessé de soulever l'enthousiasme de publics cosmopolites, de critiques autant que de cinéastes (en particulier de Jean Luc Godard[36]). Elle doit cette longue notoriété autant à ses qualités cinématographiques (film court, muet, en Noir et Blanc, mêlant le genre documentaire à celui de la fiction), qu'au renom postérieur de ses réalisateurs (les frères Siodmak, Billy Wilder, Eugen Schufftan, Moritz Seeler, Edgar Ullmer, Fred Zinnemann) ou à la singularité de sa production: des jeunes gens de talent y « inventent» une manière collective de faire du cinéma avec des acteurs amateurs qui jouent à l'écran ce qu'ils sont dans la « vraie» vie. Dans son étude récente consacrée à cette œuvre, Raymond Bellour souligne « le caractère unique de ce film reçu en son temps pour tel[37] ». Kracauer est loin d'y être insensible, même s'il lui adresse des critiques. Il résume ainsi l'intrigue: « Une vendeuse, un commis-voyageur, une figurante de cinéma et un chauffeur sont les personnages principaux; le dimanche ils quittent leurs tristes logis pour aller près d'un lac dans les alentours de Berlin. On les voit se baigner, en train de pique-niquer, allongés sur la plage, nouant des relations futiles entre eux et avec d'autres gens qui leur ressemblent. C'est à peu près

31 *Ibid*, p. 85.

32 KRACAUER S., *Kleine Schriften zum Film, Werke 6 (6.1 : 1921-1927 ; 6.2 : 1928-1931 ; 6.3 : 1932-1961),* Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2004.

33 DELAGE C., « Kracauer, le *Museum of Modern Art* et la propagande nazie », DESPOIX P. SCHÖTTLER P. (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2006, p.188.

34 KRACAUER S., From *Caligari to Hitler, A psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 2004, p.189.

35 AGARD O., *op.cit.*, p.73.

36 BELLOUR R., *Les Hommes, le dimanche de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*, Paris, Yellow Now, 2009, p. 50.

37 BELLOUR R., *Ibid,* p. 14.

tout.[38] ». Si le film est d'abord l'occasion de montrer de quelle manière quelques berlinois typiques occupent leur dimanche, il n'en est pas moins vrai, ajoute Kracauer, qu'il « est significatif dans la mesure où tous les personnages sont de petits employés [...] ; il dépeint un aspect de la vie rarement remarqué jusqu'alors[39] ».

L'attention portée aux loisirs est alors nouvelle tant au cinéma qu'en sciences sociales. Filmer le divertissement du dimanche de la classe moyenne n'est pas *a priori* le sujet de prédilection des films grand public. Les réalisateurs qui s'emparent de cette thématique sont souvent des individus indépendants, jeunes, à la marge des institutions traditionnelles et qui pour l'essentiel tournent en extérieur, dans les « vrais » lieux, avec des acteurs peu connus voire amateurs, se servant de la foule anonyme comme d'une armée de figurants. Avec des variantes, cela est vrai pour le collectif improvisé et sans le sou de « Les Hommes, le dimanche », pour le film français « L'effet d'un rayon de soleil » de Jean Gourguet (1928), et d'une certaine façon pour « Lonesome » (1928) de Paul Fejos, bien que le film ait été tourné au sein de l'industrie hollywoodienne (nous y reviendrons). En sciences sociales, si le thème des loisirs s'est fait connaitre avec Thorstein Veblen, sans parler de Lafargue, dès la fin du XIX° siècle, ce n'est qu'au cours des années vingt que de jeunes chercheurs américains l'introduisent en tant que variable dans leur enquête ethnographique décrivant les modes de vie d'une population de petite ville américaine. Robert et Helen Lynd[40] publient leurs résultats en 1929.

Il ne semble pas que Kracauer fût lecteur des travaux des anthropologues et sociologues qui, de l'autre côté de l'Atlantique, faisaient des grandes métropoles et plus largement du phénomène urbain, un objet d'étude. De même on ne sait pas s'il eut l'occasion de lire la thèse de doctorat écrite en allemand, à Strasbourg, par cet ancien journaliste qui deviendra l'un des fondateurs de l'« Ecole de Chicago» (à la définition imprécise), Robert Ezra Park[41], qui, comme lui, portait intérêt à la foule, au public, à la ville, sans oublier « l'homme marginal »[42]. Il est cependant opportun de souligner, comme le fait Olivier Agard[43] dans son étude sur l'œuvre de Kracauer et ses alentours intellectuels, la proximité occasionnelle de Kracauer avec Everett Hughes. Celui-ci, souvent présenté comme l'un des continuateurs et fondateurs d'un courant faisant partie de cette « Ecole de Chicago » renouvelée, écrira en 1959, la préface de l'ouvrage de Kracauer : *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, édition américaine des *Employés*, l'ouvrage de Kracauer dont la parution avait, aux Etats-Unis comme en France, reçu en son temps un écho favorable. Si cette référence est de nos jours rarement citée dans les bibliographies de sciences sociales sur « Les employés », il n'en a pas toujours été ainsi.

38 KRACAUER S., *De Caligari à Hitler, Une Histoire du cinéma allemand 1919-1933*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 [édition de poche, 1987], p. 210.
39 *Ibid*
40 LYND R. S. et LYND H., *Middletown: A Study in Modern American Culture* , New York, Harcourt Brace,1929.
41 PARK R. E., *Publikum und Masse, Eine Untersuchung methodologische und soziologische,* Berlin, Manque und Grunau, 1904.
42 CUCHE D., « «L'homme marginal»: une tradition conceptuelle à revisiter pour penser l'individu en diaspora », *Revue européenne des migrations internationales*, vol 25 n°23, 2009, p.13-31.
43 AGARD O., *op.cit.*, p.73. et suiv.

Parmi les sociologues qui identifieront le loisir comme objet d'étude, David Riesman souligne sa filiation avec Kracauer : il entretient une correspondance attentionnée avec lui autour de la publication[44], en 1948, de son ouvrage *La foule solitaire,* au sous-titre ambitieux *Anatomie de la* société *moderne*. Ce titre évoque par son ampleur de visée l' *Aus dem neuesten Deustchland* (*Aperçus de l'Allemagne nouvelle)* en couverture de l'ouvrage de Kracauer.

2- Kracauer, Hughes et Riesman ont en commun une admiration et une dette envers Simmel : de fait chacun à sa manière s'oppose à une sociologie centrée sur l'enquête quantitative, au profit d'une approche qualitative de la réalité sociale. Cette démarche méthodologique est présente tout au long de l'œuvre de Kracauer, dans ses écrits d'Allemagne, de France et d'Amérique. Dans son ultime ouvrage, publié après sa mort, en 1969, il réaffirme sa fidélité à ce cadre théorique : « J'ai expliqué dans mon article « The Challenge of Qualitative Content Analysis » (« Le défi de l'analyse de contenu qualitative »), [publié en 1953], que la rigueur méthodologique pseudo-scientifique que se permettent souvent les chercheurs en sciences sociales, se montre souvent moins adéquate à leur objet particulier que la démarche « impressionniste» qu'ils décrient.[45]». S'il est opposé à une approche trop systématique des faits (« les gens trouvent souvent en passant, par hasard, les choses qu'ils ont cherchées en vain » écrit-il), et s'il demande aux chercheurs d'assumer la part subjective de leur recherche (à défaut de quoi ils risquent d'être confrontés à une matière inerte), Kracauer ne propose pas pour autant une démarche arbitraire. La collecte minutieuse des faits (« L'exactitude dans l'approximatif peut dépasser en précision les raffinements statistiques[46] ») ne doit pas devenir simple juxtaposition mais révéler la dynamique interne des fragments dans leur ensemble. Le chercheur du social est celui qui maintient ouverte la tension entre le très particulier et le tout ensemble, afin de dégager la diversité et la multiplicité des occurrences, sachant qu'il partage avec son objet de recherche, sans pour autant communier avec lui, une sorte de familiarité historique. Pour le dire autrement il n'est pas inopportun de souligner la longue familiarité que Kracauer entretient avec l'auteur de *La Recherche du temps perdu*. Sous l'inspiration de Proust et avec humilité, Kracauer a l'ambition d'offrir à la réflexion un prisme de présentation et d'interprétation propice à une relation « actuelle» voire « matérielle » au monde.

Kracauer a patiemment élaboré ces principes méthodologiques (lesquels ne sont pas seulement « ethnographiques ») dans une Allemagne qui est celle de la République de Weimar, au fur et à mesure de ses articles sur les configurations « modernes» de la culture. Tel un voyageur d'une contrée lointaine, il a exploré les lieux et les modes de faire dans une Europe transformée par la rationalisation des entreprises, des formes urbaines, des habitations comme des technologies. C'est alors qu'il a amorcé un

44 RIESMAN D., *La foule solitaire, Anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud, 1964.
45 KRACAUER S., *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, trad. de l'anglais par ORSONI C., édité par PERIVOLAROPOULOU N. et DESPOIX P. ; présentation REVEL J., p. 288.
46 *Ibid*.

répertoire d' « ornements[47] » et de lieux, de personnes et d'objets qu'il décrit d'un ton qui attire l'attention du lecteur, au fil des feuilletons publiés dans son journal. Les« choses » hétéroclites de la culture urbaine sont par lui minutieusement regardées, retracées, associées entre elles, si bien qu'apparaît peu à peu une configuration singulière: celle d'un public réceptif à ces formes inédites. Repéré dans les manifestations des loisirs de masse, ce public s'enferme volontiers dans les salles obscures de cinéma. Kracauer détaille les intrigues séductrices des films qui lui sont destinées, dans une série d'articles publiés en 1927 : « Les petites vendeuses vont au cinéma ». Ces motifs cinématographiques montrent, écrit-il alors, « comment la société désire se voir elle-même; ils constituent en même temps la somme des idéologies sociales, désenchantées[48] ».

3 En construisant, selon ses mots, « dans le matériau », Kracauer revendique une méthode pour mettre en œuvre la contigüité, qu'il explore, entre cinéma et société, l'étude de l'un menant vers l'étude de l'autre, le critique de films servant de guide au chercheur en sciences sociales. Cette démarche émerge au cours des années vingt; elle sera repensée pendant la guerre, lorsque Kracauer, réfugié à New York, fera partie des intellectuels allemands de renom auxquels fait appel Iris Barry, alors directrice de la cinémathèque du MoMA[49]. Dans le cadre de la lutte stratégique contre les nazis, celle-ci cherche à produire une méthode d'analyse de films appliquée à la production cinématographique allemande d'avant guerre, avec pour objectif de découvrir les ressorts propagandistes ainsi que les motifs inconscients ayant favorisé l'adhésion des masses au régime totalitaire. *De Caligari à Hitler* est l'ouvrage de Kracauer issu en partie de ce travail de commande sur le « rapport entre développement social et cinéma »[50] dans l'Allemagne de l'entre deux guerres.
Dans l'introduction à cet ouvrage de 1947, dont Leonardo Quaresima , dans une préface stimulante, renouvelle la lecture dans la récente édition française, Kracauer précise quelles étaient selon lui les principales conclusions à son étude sur *Les Employés* de 1929 :
« J'ai attiré l'attention sur la masse des petits employés allemands et sur leurs prétentions hautement proclamées à former une classe de « fonctionnaires à col blanc », quand en fait leur statut économique et social avoisinait celui des simples travailleurs ou lui était même inférieur. Cette petite bourgeoisie, désormais incapable d'aspirer à la sécurité de la véritable bourgeoisie [...] persistait dans des attitudes que rien dans la réalité ne venait plus étayer. D'où son déracinement: l'espèce de vide où elle s'obstinait à vivre ajoutait à son entêtement psychologique [...son] abdication devant les nazis provenait de fixations émotives, et non d'une appréciation réaliste de la situation »[51].

47 KRACAUER S., *L'Ornements de la masse*, Paris, La Découverte, 2008 ; trad. de l'allemand par Cornille S., édité par AGARD O. et DESPOIX P., préface et notes de AGARD O.
48 *Ibid*, p. 258.
49 DELAGE C., *op. cit*.
50 QUARESIMA L., « Relire From Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer », *1895 Revue de l'association de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 57, 2009, p. 37.
51 KRACAUER S., « Le cinéma, reflet des tendances profondes des peuples », Revue d'esthétique, numéro spécial, 1973, p. 17-25. (Ce texte est la traduction partielle par Dominique Noguez de l'introduction par Kracauer à son ouvrage *De Caligari à Hitler*).

La critique du film « Les Hommes, le dimanche am Sonntag », telle qu'elle est publiée dans *De Caligari à Hitler*, participe de ce point de vue. Kracauer se désintéresse de la nouveauté esthétique et politique du film qui aujourd'hui encore laisse le spectateur dans un état d'intense résonance. Il a bien noté ce qu'a de « réflexif» l'introduction au sein du film, de prises de vue « sur le vif », montées en alternance avec les photographies de ces mêmes individus (ce qui les retient, figés, au beau milieu de leur action) ; à cette séquence Raymond Bellour donne le beau titre « deux minutes d'incertitude» et évoque à son propos une « vibration de vie paradoxale[52] ». Pourtant Kracauer choisit une interprétation qu'il partage avec Rudolf Arnheim et Bela Balasz et conclut que ces photographies intempestives semblent avoir été mises là pour montrer de quelle manière la petite classe moyenne manque de substance. Il précise : « A côté des vues des rues de Berlin désertes et des maisons vides, [ces arrêts sur images] confirment, ...le vide spirituel dans lequel vivait à l'époque la masse des employés[53] ».

Cette interprétation de «Les Hommes, le dimanche » semble fortement marquée par des concepts critiques empruntés à la sociologie à tendance marxiste de l'entre-deux guerres, pour laquelle les formes de la culture sont essentiellement reflet des conditions économiques et sociales à l'œuvre dans la société. Dans cette perspective les relations entre cinéma et société ne font, au mieux, que montrer, chacun à sa manière, une seule et identique réalité : celle des rapports entre classes sociales. Certes Kracauer n'est pas insensible à cette préoccupation. Pourtant sa démarche est plus complexe: son insistance sur le vide spirituel des classes moyennes qu'il met en exergue dans sa critique des « Hommes, le dimanche » ne renvoie pas seulement à une analyse des super-structures. Son attention au vide ne s'oppose pas seulement à la plénitude qu'une histoire radieuse viendrait apporter après la révolution. Le cinéma est à la fois en deça et au delà de cette ambition révolutionnaire: « L'écran marque une prédilection particulière pour tout ce que l'on oublie, ce qu'on néglige ordinairement[54] » écrit-il dans l'introduction de *De Caligari à Hitler*. C'est cela qui va nous préoccuper à présent: le film, mieux que l'étude sociologique peut-il introduire, par l'intermédiaire des « cols blancs » et leur affinité supposée avec le médium cinématographique, à une réalité qu'il serait seul apte à révéler. Saurait-il aussi en proposer, en remède, une réparation que Kracauer va suggérer en terme de « rédemption »?

B] Kracauer exégète du « cours naturel[55] » de la réalité

Dans son article intitulé « Culte de la distraction, les salles de spectacles cinématographiques berlinoises » Kracauer écrit « Par la fusion dans la masse naît le public homogène de la cosmopole, qui du directeur de banque à l'employé de commerce, de la star à la sténodactylo, partage le

52 BELLOUR R., *op. cit.,* p. 58.
53 KRACAUER S., *De Caligari...*, *op. cit.,* p. 210.
54 KRACAUER S., « Le cinéma, reflet ..., *op. cit.*, p 19
55 ELUARD P., *Cours naturel*, Editions du Sagittaire, 1938.

même esprit[56] ». S'il fallait préciser ce que Kracauer entend par « esprit» peut-être conviendrait-il aller chercher du côté de Michel Dard, essayiste français dont Kracauer fera l'éloge lors de son exil en France au point qu'il assurera la traduction en anglais de l'ouvrage, paru en 1928, *Valeur humaine du cinéma*[57]. Dard y évoque « cette sensibilité féconde, dangereuse [qui] naît des images de l'écran: [...]: passive, personnelle, aussi peu humaniste ou humanitaire que possible; diffuse, inorganisée et inconsciente comme l'amibe [...] ici l'émotion vient directement des choses, non de leur représentation intellectuelle [58]».

Kracauer examinera en détail, dans *Théorie de Film,* les composantes de cette situation fascinante dans laquelle est précipité le spectateur de cinéma. Séance d'hypnose, substitut des rêves...ces thèmes récurrents agitent les théoriciens des images au milieu des années cinquante: dans son texte « Au cinémascope[59] », paru dans *les Lettres Nouvelles* en 1954, Roland Barthes décrit avec précision la séance d'hypnose à laquelle participe le spectateur de cinéma. A la même époque Kracauer travaille à l'écriture de son *opus* sur le cinéma dans lequel il affirme: «On peut à bon droit dire des films vraiment cinématographiques qu'ils ressemblent par moments à du rêve; mais ces moments n'ont rien à voir avec ceux où ces films s'évadent au royaume de l'imaginaire et de la fantasmagorie mentale. Les plus oniriques sont au contraire ceux où la caméra se concentre sur la vie réelle[60] ». De fait il est proche d'un auteur qu'il cite volontiers, Hugo Von Hofmannsthal qui, en 1921, refuse de considérer le cinéma comme un « avilissement du domaine intellectuel» et confie: « l'atmosphère du cinéma me paraît la seule dans laquelle les hommes de notre temps –ceux qui forment la masse- entrent dans un rapport tout à fait immédiat, sans la moindre contrainte, avec un héritage intellectuel immense, même s'il est bizarrement accommodé, leur vie confrontée à la vie[61] ».

Si l'on comprend bien, au risque d'une présentation trop schématique, il y aurait, pour Kracauer, d'un côté le film supposé se placer du côté du fantasme (d'où son ouvrage sur les films qui reflètent la mentalité d'une nation, *De Caligari à Hitler*), de l'autre celui qui aurait à « voir» avec la « vie réelle » (ce dont se préoccupe *Théorie du film*). Il nous faut interroger cette opposition qui, pour Kracauer, ne recouvre en rien la différence académique entre film de fiction et film documentaire, ni celle qui oppose le film à vocation culturelle ou pédagogique, voire artistique, avec le film de pur divertissement. Pour nous aider dans cette discrimination nous faisons le choix de deux films de fiction, l'un celui de Paul Fejos tourné aux Etats-Unis en 1928, l'autre en 1947 en Italie, par Vittorio de Sica. « Lonesome » et « Umberto D » font partie du panthéon personnel de

56 KRACAUER S., *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films,* Editions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval , trad. de l'allemand par CORNILLE S., textes choisis et présentés par DESPOIX P., p. 63.

57 DARD M., *Valeur humaine du cinéma*, Paris, Le Rouge et le Noir, 1928 ; (ouvrage qui vient d'être réédité , in LEUTRAT JL. (dir) *Cinéma §Littérature, le Grand jeu*, Paris, L'incidence éditeur, 2010)

58 DARD M., *op. cit*., p.11.

59 BARTHES R., « Au cinémascope », *Lettres Nouvelles*, février 1954.(texte publié à nouveau sous le titre « En sortant du cinéma» dans *Communications*, n° 23, 1975, p. 104.).

60 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 244.

61 HOFMANNSTHAL H.V., *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, Gallimard, 1980, p 323 (trad. de l'allemand par KOHN A. et SCHNEIDER J.C., présentation KOHN A.)

Kracauer : ils prennent place dans sa liste des films les plus marquants de l'histoire du cinéma mondial, liste qu'il fait parvenir au British Film Institute en 1952 et plus tard à la cinémathèque de Belgique[62]. Chacun de ces deux films a pour personnages principaux des employés vivant et travaillant au cœur d'une grande ville. On retrouve dans ces films non seulement les thématiques présentes dans l'enquête berlinoise, mais, et c'est plus essentiel à notre propos, ces films sont l'occasion pour Kracauer de préciser en quoi et sous quelles conditions le cinéma en tant qu'art de la « surface » fait œuvre critique, voire « rédemptrice ».

Dans Umberto D, De Sica dépeint avec acuité l'existence quotidienne d'un vieil homme condamné à vivre d'une pension qui ne lui permet pas de subsister. Pour jouer ce rôle il choisit un acteur non-professionnel, professeur d'université rencontré par hasard dans la rue, lequel devient l'employé fonctionnaire à la retraite que l'incurie du gouvernement condamne à mourir de faim. Tel quel ce script pourrait n'être qu'une version inversée et actualisée de « Les Hommes, le dimanche », avec ses employés, de fiction et pour de vrai, jouant devant la caméra un drame social dérisoire (jeunesse et désœuvrement) ou pathétique (vieillesse et pauvreté).

Pourtant Kracauer s'intéresse moins à la forme « documentée» du film et préfère s'attarder à la manière dont de Sica filme « les rangées de façades des maisons romaines comme aperçues à travers les vitres d'un autobus[63] », cette façon de « repérer, dans le périple à travers la réalité matérielle, les phénomènes et les évènements qui nous frappent comme étant extrêmement significatifs [64] ».

Cela n'est pas sans rappeler la tâche qu'il s'était donnée pour conduire l'enquête auprès des employés de Berlin: « Il faut se défaire de l'idée chimérique que ce sont les grands évènements qui déterminent les hommes pour l'essentiel. Ce sont au contraire les catastrophes minuscules dont se compose la vie quotidienne qui influencent [les employés licenciés] plus profondément et plus durablement [car...] leur destin est suspendu, sans nul doute, à la série de ces évènements miniatures[65] » écrivait-il avant-guerre.

En portant son attention sur le « jour après jour », le sociologue Kracauer faisait alors œuvre de pionnier: ne faudra t-il pas attendre 1946 pour que la sociologie française puisse poser cette question (qui n'est pas sans similitude avec la préoccupation de Kracauer) : Qu'est-ce qui dans la vie quotidienne est aliénation? Et qu'est-ce qui est en même temps quelque chose qui permet de juger de l'aliénation? C'est au carrefour de ce questionnement que se situe l'œuvre d'Henri Lefebvre *Introduction à la critique de la vie quotidienne.*

Pour Philippe Fritsch qui souligne l'apport de Lefebvre, dans un colloque de 1982 consacré au « sens de l'ordinaire », « Nous avons appris que c'est dans l'expérience vécue par chacun que se trouve la validité de l'histoire.

62 AGARD O., *La critique de la modernité dans les écrits de Siegfried Kracauer*, Thèse de doctorat, Université Paris 4 Sorbonne, 2000, p. 318.
63 KRACAUER S., *Théorie du Film*, *op. cit.*, p. 367.
64 *Ibid*.
65 KRACAUER S., *Les employés... op.cit.,* p. 73.

Les histoires jugeraient l'Histoire. Alors l'expression orale, l'histoire de vie, l'observation minutieuse des rites quotidiens apprendraient à chaque individu que c'est lui, en fin de compte, qui sait ce que vaut l'aune...la vérité ne vient pas de l'extérieur[66] ». Comme un écho de ce qu'écrivait Kracauer en 1960 : « Les brefs moments qui concernent les choses que vous et moi et le reste de l'humanité avons en commun, on peut dire qu'ils constituent la dimension de la vie quotidienne, cette matrice de tous les autres modes de la réalité[67]».
Ainsi pour Kracauer il ne s'agit pas seulement d'élaborer une méthode faite de détails microscopiques, de citations d'ouvrages, de descriptions de scènes, récits de vie et reconstitution de trajectoires individuelles, d'articles de journaux, de photographies, de plans et de tableaux (etc.), toute chose que l'on trouve dans son étude sur les employés, manière ethnographique de rendre compte de la réalité des individus ciblés par l'enquête. Comme le note Claude Morali commentant deux expressions de Kracauer[68], « La limite du dicible, donc le plus important à dire, « *des préoccupations les plus élevées*» va trouver renfort à se focaliser sur le plus superficiel du visible, «*le spectacle kaléidoscopique des apparences* » [69].

2- « Ce qui compte, comprenez-vous, c'est plutôt un teint moralement rose»; un responsable du service du personnel d'un grand magasin connu de Berlin fait part à Kracauer de ses exigences lors de l'entretien d'embauche d'un employé. « Je comprends en effet [ajoute Kracauer] ; un teint moralement rose-cet assemblage de concepts éclaire d'un seul coup un quotidien fait de vitrines décorées, d'employés salariés et de journaux illustrés. Sa moralité doit être teintée de rose, son teint rose empreint de moralité[70] ». Ce jeu des apparences affleure dans le film en noir et blanc, filmé par Paul Fejos à l'orée du parlant. Une employée standardiste dans une grande entreprise et un ouvrier sur machine trouant à répétition les bords des pellicules de film (mise en scène en abîme des employés et ouvriers de base et à la base de l'industrie cinématographique américaine) ignorent qu'ils habitent tous deux New York, travaillent au même endroit et sont voisins de palier. Ils vont se rencontrer, se plaire, se perdre, se retrouver, lorsque, poussés l'un et l'autre par la solitude qu'ils ressentent dans la grande ville, chacun s'en va passer son dimanche au milieu de la multitude des gens qui leur ressemblent, à Coney Island sa plage et son Luna Parc. Happy end.
Dans sa recension du film pour la *Frankfurter Zeitung*[71] Kracauer relève en quoi ce film diffère sensiblement des intrigues traditionnellement utilisées par le cinéma de divertissement pour plaire au public des grandes villes. Ces spectateurs, pour beaucoup, sont ces employés très peu représentés à

66 FRITSCH P., « De la banalité de la vie quotidienne », in FRITSCH P.(dir.), *Le sens de l'ordinaire*, Paris, CNRS, 1983, p 61
67 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit*., p. 428.
68 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit*., p.15.
69 MORALI C., « Flux de la vie: entre philosophie et cinéma », Communication au colloque « Siegfried Kracauer, Actualité cinématographique », 22-23 Juin 2010, EHESS, Paris, consultable en ligne sur le site http://fluxdelavie.wordpress.com
70 KRACAUER S., *Les employés... op.cit.,* p. 38.
71 KRACAUER S., *Frankfurter Zeitung*, 9/04/1929, Jg.73, Nr. 262, texte reproduit dans BÜTTNER E., *Paul Fejos, die Welt macht Film*, verlag filmarchiv austria, Wien, 2004.

l'écran mais que les fabricants de films cherchent à distraire en leur proposant des scripts édifiants. Ceux-ci mettent en scène des personnages parfois venus du bas de l'échelle sociale mais que leur volonté, le destin, ou des gens compatissants, vont aider à grimper vers le sommet. « Les films destinés aux couches inférieures de la population sont encore plus bourgeois que ceux destinés à un public plus aisé» analyse Kracauer. [C'est pourquoi ils] « colorent en rose les dispositifs les plus noirs[72] ».
Dans « Lonesome » rien de tel: la résolution optimiste de l'intrigue n'est pas synonyme d'un changement de statut social. Entre l'ouverture et la fin du film la distance parcourue est celle de la cloison qui sépare la chambre de Mary de celle de Jim : quelques centimètres seulement. Entre temps le réalisateur montre l'univers quotidien trop vide de ces « petites gens» (ce qui était rare dans le Hollywood de la fin des années vingt) et fait valoir en surimpression, le trop plein du travail, de la ville, de la rue, de la plage, du parc d'attraction.
«Une vie qui commence dans les chambres misérables, pour y retourner ensuite [...]] Face à la machine et au tableau du standard téléphonique, les heures défilent, jusqu'au soir. Libérés enfin, mais trop las pour être libres. Les magazines, les disques font passer le temps au lieu de l'arrêter. Le sommeil vient, et l'on met le réveil, et le lendemain, ça recommence[73] ». [Dans ce film...], ajoute Kracauer, « rien ne vient enjoliver le vide[74] ».
Cette formule anodine, au détour d'une critique, fournit en fait une des clefs, essentielle, de la vision de Kracauer tant sur les employés que sur le cinéma.
Fejos, qui deviendra par la suite un anthropologue renommé, laisse percevoir le quotidien de la vie de salarié dans la grande métropole, monotone, répétitive, anonyme. Sans pathos et sans drame. La caméra se déplace sans cesse, furtive, virtuose, lumineuse; et se saisit de maints détails ordinaires. Les objets, mieux que l'intrigue, sont les indices palpables de ce qui advient aux personnages dans le cours de leur pérégrination: un ticket de voyance qui annonce l'amour...et voilà Mary qui, dans un miroir, apparait, puis disparait au regard de Jim. Le gramophone qui les réunit une première fois quand ils dansent sur l'air de « Always », revient dans l'ultime séquence et provoque les retrouvailles. Mine de rien, Mary et Jim se sont battus contre un environnement indifférent, voire hostile et qui pourtant leur ressemble...et s'ils gagnent, à la fin, le droit de s'étreindre à nouveau, ce n'est que l'écume d'une vie dont on connait désormais la teneur amère. Ailleurs Kracauer écrit ce qui pourrait bien s'appliquer à ce film au titre insistant, « Solitude»: « Physionomies, petits gestes, agrégations occasionnelles des choses et des corps, tous les phénomènes transitoires qui constituent la surface de la vie[75] ». Est-ce ces qualités singulières qui lui permettent de soutenir que « les films [...] virtuellement font du monde notre chez nous[76] », formule avec laquelle il entre en accointance avec le philosophe Gabriel Marcel

72 KRACAUER S., *L'Ornements de la masse* op. cit., p. 256. (*FZ* 11-19 Mars 1927).
73 KRACAUER S., *Frankfurter... op. cit.,* trad. de l'allemand par ORSONI C.,.(en possession de l'auteur).
74 *Ibid*.
75 KRACAUER S., « Notes on the Planned History of the German Film» après 1942, cité par QUARESIMA L., « Relire From Caligari...op. cit., p. 45.
76 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit*., p. 428.

(« Cette Terre qui est notre Habitat[77] ») qui fut un de ses protecteurs et de ses proches dans son exil parisien?

3- Nous commençons à mieux comprendre ce que la réflexion sur la culture de masse et l'étude des modes de vie des employés dans une grande ville moderne, ont de commun, pour Kracauer, avec une théorie du film. Si celle-ci doit s'entendre comme un dialogue souterrain avec les principaux théoriciens des images fixes et animées de son temps, que ce soit Bela Balazs, Arnolf Arnheim, Walter Benjamin, Edwin Panofsky, ou encore Edgar Morin, André Bazin, Henri Agel, pour ne citer que les Français, elle prend source dans une méthode, commune à l'objet des sciences sociales, de l'histoire culturelle et du cinéma, qui rend compte, analyse et critique « la surface de la vie ». Cependant si le cinéma, mieux que la rationalité scientifique des études, fussent-elles qualitatives[78], est en affinité avec cette « surface », c'est que seul il peut prétendre laisser percevoir ce que Kracauer nomme d'un concept fécond dont Claude Morali a montré l'ancrage dans la philosophie[79], à savoir le « flux de la vie ». Celui-ci n'est pas un donné naturel. Il ne s'offre à la perception du spectateur que sous condition d'une présence vacante au monde, garante de la capacité critique, rédemptrice du cinéma, « seul art à montrer le matériau brut[80] » : [...] « La perception du « fait concret » présuppose que l'on y participe de façon à la fois intense et détachée [81] ».

« Laisser le flux de la vie s'affirmer de lui-même[82]»: Kracauer s'emploie à expliciter cette assertion dans *Théorie du Film*, avec en fil rouge, le film « Umberto D ». Il partage avec les critiques de son temps une forme de passion pour le film de De Sica et Zavattini. Sorti en salle en 1952, « Umberto D », est objet d'éloges de Bazin, Agel, Douchet. Tous vantent la manière de filmer « la succession des instants concrets de la vie[83] », « le pouvoir de sublimation de la caméra[84] ». Douchet ajoute: « A partir du fait le plus banal, à travers la restitution de la durée vraie, De Sica dépose les éléments d'un univers spirituel[85] ».
Cependant Kracauer est moins tenté que certains par ce « réalisme poétique » vanté par Bazin; il préfère examiner de près ce qui dans « Umberto D » fait réminiscence avec le personnage de Charlot. Certes la relation entre Umberto et son chien fait penser à « Une vie de chien » ou encore à « The kid » ; cependant au-delà d'une similitude de thématique, Kracauer fait valoir ce qui dans le personnage de Chaplin capte son intérêt: le personnage du pèlerin (The Pilgrim ») : « Le Vagabond n'est-il pas le personnage biblique de David (face à Goliath) [86] » ? demande t-il ? «Cabiria [de Fellini] et Umberto D. rappellent le Vagabond dans la mesure

77 MARCEL, G., « Possibilités et limites de l'Art cinématographique, Reflexions d'un auteur dramatique », *Revue Internationale de Filmologie*, juillet-déc 1954, N° 18-19 ; p.163-177.
78 *Ibid*., p. 414.
79 MORALI C.,« Flux de la vie ..., *op. cit*.
80 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit*., p. 426.
81 *Ibid*., p. 419.
82 *Ibid*., p. 371.
83 BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf-Corlet, 2007, p. 333.
84 DOUCHET J., *Téléciné*, N° 38 ; cité par AGEL H, *De Sica*, éditions universitaires, 1955, p. 130.
85 *Ibid*.
86 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit*., p. 400.

où les personnages sont aussi vulnérables qu'invincibles. Tous ont l'air de succomber aux puissances qui les écrasent et ils parviennent néanmoins à leur survivre[87] ».
Où l'on rejoint le « petit homme» de la littérature sur les employés. Umberto est cet ancien fonctionnaire du Ministère du travail bien vêtu, à l'allure convenable, et pourtant irrémédiablement seul, sans fraternité, sans appartenance. Les employés, notait Kracauer en 1929, « sont mentalement sans abri; ce qui n'est pas le cas des ouvriers, qui eux ont leur foi et leurs fermes espoirs. Quant aux employés ils sont restés en panne quelque part, remplissant jour après jour des fonctions banales...On les dirait pourtant enveloppés d'un voile d'horreur, celui que diffusent les forces inemployées qui n'ont su trouver d'expression au sein de l'ordre établi »[88]. [...]. Ces employés peuplent les villes et n'appartiennent à rien[89] ». Pensons à Kafka, Ungar ou bien à Pessoa, qui écrivait « « Je ne suis rien. Je ne serai jamais rien. Je ne peux vouloir être rien. Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde[90] ». Tous des employés.
Le loisir qui ne définit rien qu'un vide, la rue comme espace propice à la dérive, le travail monotone et sans éclat: il y a entre les employés et le cinéma mieux qu'une proximité historique (ils naissent, dans leur forme moderne, à la même époque), ou une interdépendance mutuelle: le cinéma travaillant à séduire les employés tandis que ceux-ci se nourrissent et s'évadent dans les images que le cinéma leur donne. L'un comme les autres entrent en attraction sur leur affinité commune avec les instants quelconques.

Conclusion

On le comprend tout au long de la lecture de son œuvre polymorphe, le cinéma n'est pas pour Kracauer seulement illustration, re-présentation, voire reflet d'une réalité sociale dont la vérité serait ailleurs que dans le film. S'il y a bien mise en scène du social, ce n'est pas par là, soutient-il, que le cinéma prouve sa spécificité: d'autres arts et d'autres modes d'approche de la réalité, y compris les sciences sociales (pour peu qu'elles ne se revendiquent pas pour science), peuvent prétendre à de telles approches critiques du monde. De fait, pour lui, le cinéma n'est pas une entité, pas même le film ne l'est. Celui-ci est avant tout une mosaïque qui par moment, et à la faveur d'un certain nombre de conditions qu'il analyse méthodiquement dans *Théorie du Film*, et que nous avons brièvement présentées dans cet article, laisse advenir le « flux de la vie ».
C'est alors que le cinéma entre pleinement dans sa vocation spécifique comme art; le film, mieux qu'une étude, propose à un spectateur captif, quelque chose de la vie matérielle ordinaire, par lui méconnue. C'est à ce moment-là seulement que, délaissant son statut de divertissement et d'aliénation des masses, il peut prétendre à la transformation de la vie

87 *Ibid*., p. 400.
88 KRACAUER S., *Les Employés, op. cit*.,p. 86.
89 KRACAUER S., *De Caligari à Hitler*,*op. cit*., p.146.
90 PESSOA F., *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Gallimard poche, 2009 ; (1° ed. 1914).

existante. Ce dernier thème est repris par Kracauer, de façon récurrente, sous le concept de « rédemption », en résonance de fond sur les voix entremêlées de Benjamin, Adorno, Rosenzweig, Simmel, Lukacs, Bloch, Scholem, Buber et Kafka. Certains d'entre eux écrivent aussi, à l'occasion, sur le cinéma.

Pris dans cette ambigüité entre la restitution du réel et la promesse, en filigrane, de sa transformation, le spectateur de cinéma gagne une capacité d' « estrangement »[91]qui le met à la fois en confiance et en distance à l'égard de ce qui est montré, qu'il s'agisse de documentaire ou de fiction. Au sens strict le monde est révélé.

Un tel renversement n'est point le fruit d'un savant dosage de théories de recherches applicables au cinéma (Kracauer n'est pas tendre avec les cinéastes de l'avant-garde ou du cinéma expérimental de son époque), ni de recettes professionnelles élaborées indépendamment du moment où se fabrique le film. En effet si tout film restitue quelque chose de contemporain à sa fabrication, ce n'est pas par simple enregistrement du réel. Avec Kracauer, et à l'opposé des polémiques entourant la lecture de son œuvre, on est au plus loin d'un réalisme paresseux de simple imitation de l'existant: le cinéma pour lui est ce qui, seul, donne à voir un monde dans lequel le social n'est plus socialisé, organisé, soumis aux contraintes de la mise en scène capitaliste, qui pousse ses représentants vers la comédie des apparences, couleur rose ou noire. Ne nous méprenons pas: en aucune façon le cinéma ouvre l'opportunité d'un retour vers l'authentique, du temps d'avant, sorte de nature captée par la caméra-réalité, mélancolie des origines. Bien au contraire, c'est parce que la réalité est construite socialement et historiquement au moyen de multiples bribes hétérogènes, que le cinéma, apte à révéler la surface des choses, peut ressaisir cette mosaïque dans sa désorganisation même. Il la montre comme telle.

A l'encontre de tous ceux, Eisenstein le premier, qui valorisent dans le cinéma sa capacité de montrer, par le montage, une réalité cohérente et vaillante, drapeau indiquant le sens de l'Histoire aux masses pas encore conscientisées, Kracauer préfère une conception du cinéma mettant en valeur sa capacité à déconstruire le liant idéologique du social. Au sens strict, le monde dé-idéologisé est sans continuité historique; il est dé-synchronisé, constitué de séquences ou de plans qui s'animent d'elles-mêmes: « Dans « Umberto D » les rues vivent de leur vie propre[92] ».

Kracauer ne fait pas confiance au film de dénonciation pour atteindre cette critique sociale dont il pense qu'elle peut advenir collectivement, et pourtant en toute solitude, dans l'anonymat des salles obscures, ces lieux où, selon les mots d'Hofmannsthal « les âmes dans un obscur instinct de conservation se réfugient dans la vision, [...], leur vie confrontée à la vie[93]. « Il faut recevoir l'image en pleine figure », préconise Michel Dard:

91 GINZBURG C., *A distance, neuf essais sur le point de vue en Histoire*, Gallimard, 1998, trad. de l'italien par FABRE P.A., p. 15.
92 KRACAUER S., *Théorie du film*, *op. cit.*,p. 379.
93 HOFMANNSTHAL H.V., *Lettre de Lord Chandos*, op. cit., p. 323.

heureux ceux qui s'abandonnent. Le cinéma, c'est le triomphe de la paresse [94]». Ce qui advient n'est rien de moins qu'un réel, non artificiel, sans début ni fin, fortuit, non déterminé, ou pour le dire autrement, un réel bizarre et dérangeant. Il ne faut pas oublier que Kracauer fait une large place à l'ironie et à son équivalent cinématographique, le slapstick, ce cinéma du grotesque. Les employés, comme naguère les prolétaires, ont, en retour de leur dénuement existentiel, un accès privilégié à ce « cours naturel» du réel que, seul, le cinéma restitue et met en distance. C'est peut-être cela dont le spectateur fait l'expérience: le flux, échappant à l'emprise : cette vérité disloquante, parfois horrifiante de la vie, à travers les éclats ordinaires que son flux charrie. Aussi, « dans les rues de Berlin, il n'est pas rare que l'on soit assailli quelques instants par la pensée qu'un jour, sans crier gare, tout va éclater[95] ».

94 DARD M., *op. cit.*, 1928, p. 14.

95 KRACAUER S., *Le voyage et la danse..., op. cit.,* p. 65.