



**HAL**  
open science

## De l’“ organisation du pessimisme ” au XXe siècle : le “ choix du petit ” documentaire

Frédéric Detue

### ► To cite this version:

Frédéric Detue. De l’“ organisation du pessimisme ” au XXe siècle : le “ choix du petit ” documentaire. Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot, Charline Pluvinet. Pouvoir de la littérature. De l’ernegeia à l’empowerment, Presses universitaires de Rennes, pp.301-312, 2019. <hal-02860283>

**HAL Id: hal-02860283**

**<https://hal.science/hal-02860283v1>**

Submitted on 16 Jun 2020

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.



HAL Authorization

## De l'« organisation du pessimisme » au XX<sup>e</sup> siècle : le « choix du petit » documentaire

Frédéric DETUE, FoReLL, Université de Poitiers

*À la mémoire de Miguel Abensour*

Pour savoir ce que peut la littérature encore aujourd'hui, il convient de ne pas méconnaître l'histoire de l'idée de littérature. Car, si l'on se réfère à la théorie littéraire du romantisme qui fonde notre modernité, la question du pouvoir de la littérature paraît être une affaire entendue. Avec le premier romantisme allemand, la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir au sens où, selon sa nouvelle détermination, elle est censée *pouvoir tout* : non seulement *signifier* le tout mais encore *être* le tout vraiment et effectivement. Ainsi, le fait que malgré tout nous posions la question implique que cette foi de la littérature en elle-même a commencé de dépérir. De fait, c'est sans doute l'honneur du XX<sup>e</sup> siècle que d'avoir ouvert une ère de soupçon relativement aux prétentions littéraires et artistiques du siècle précédent. La question du pouvoir de l'art et de la littérature a surgi dans le sillage de la Première Guerre mondiale, du génocide des Arméniens et de la guerre civile en Russie, – et c'est dire qu'elle a eu une vocation critique face à l'avènement de la « terreur moderne<sup>1</sup> ». Le soupçon a contenu alors une part de vérité morale, au regard d'une foi en la littérature qui était devenue franchement délirante et cruelle. Il est apparu irresponsable de chanter les louanges de la guerre, à la manière d'un Marinetti (dans *La Bataille de Tripoli*, 1911) ou d'un Jünger (dans *La Mobilisation totale*, 1930). En général, le projet de l'œuvre d'art totale – sous l'influence de sa détermination wagnérienne – s'est rendu suspect d'une dangereuse « *esthétisation de la politique*<sup>2</sup> ».

Il ne s'agit en aucun cas ici d'hypostasier le soupçon, comme s'il était le dernier mot en matière de pouvoir de la littérature depuis un siècle. Le parti du soupçon radical ne fait que renchérir sur l'échec de la culture, en effet : ou il conduit à une dévalorisation de la littérature au nom de son impuissance (et donc éventuellement au profit de l'action), ou il reconduit en fait à une forme de repli sur soi de la littérature, à l'instar de l'art pour l'art (l'impouvoir devenant par décret une valeur positive). Le parti que je voudrais lui opposer

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Miguel Abensour désignant les violences politiques de masse du XX<sup>e</sup> siècle : ABENSOUR M., Postface : « Le choix du petit » (1982), in ADORNO T. W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991, p. 231.

<sup>2</sup> BENJAMIN W., « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 113.

est celui de toute une tradition de « critique de la culture » au XX<sup>e</sup> siècle. Cette tradition, qui pense dialectiquement, critique radicalement l'héritage du romantisme tout en affirmant le pouvoir de la littérature. Ce qu'elle vise avant tout dans le concept d'art légué par le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le point de vue idéaliste de la totalité. Par opposition, elle détermine que le pouvoir de représenter le réel vraiment et effectivement suppose d'opérer un « *choix du petit*<sup>3</sup> » en adoptant le point de vue de l'individu.

Selon mon analyse, ce « *choix du petit* » se décline suivant deux postulats, l'une documentaire, l'autre allégorique, dès l'époque de la Première Guerre mondiale. Je propose d'étudier ici la littérature qui a le plus de mal à exister, que d'aucuns n'hésitent pas par exemple à qualifier de « conditionnelle » – à savoir la littérature documentaire, telle qu'elle s'invente notamment dans les genres du témoignage et du reportage. Je voudrais montrer, dans le sens de ce que Georges Perec soutenait en 1963 à propos du témoignage de Robert Antelme<sup>4</sup>, que la littérature documentaire, comme « organisation du pessimisme<sup>5</sup> », est exemplaire de ce que peut la littérature.

### **À l'époque du déclin de l'individu : le « choix du petit » documentaire contre le roman**

Il faut noter ceci à propos du tout-pouvoir de la littérature selon le romantisme : qu'il est un pouvoir de l'individu triomphant. La théorie des premiers romantiques est tributaire de l'entrée en philosophie, avec le criticisme kantien, du sujet transcendantal qui fait de tout sujet empirique, au-delà de son expérience, un moi pensant universel et particulier à la fois. Sous l'influence de Fichte, cependant, les romantiques dotent celui-ci du pouvoir de l'intuition intellectuelle – qui donne accès à l'absolu, à la fois en tant qu'être premier au principe de tout et que fondateur ultime de la connaissance. Comme l'a analysé Benjamin, c'est une opération philosophique qui passe chez les romantiques par le recours au concept de réflexion<sup>6</sup> ; par l'intuition intellectuelle, le sujet se pose en se réfléchissant, de sorte que, dépassant la dichotomie du sujet et de l'objet, il se révèle capable de s'élever dans la réflexion jusqu'à l'absolu. Cette faculté de s'élever au-dessus de son moi empirique, c'est ce que les romantiques appellent « romantiser ». Elle conditionne une

---

<sup>3</sup> ABENSOUR M., « Le choix du petit », article cité, p. 234.

<sup>4</sup> Cf. PEREC G., « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (1963), *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 87-114.

<sup>5</sup> BENJAMIN W., « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 132.

<sup>6</sup> BENJAMIN W., *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002, p. 47 sq.

théorie de l'artiste médiateur, dont le pouvoir de connaître et de représenter ne connaît aucune limite – ni celle, objective, du réel empirique et de ses petits détails, ni celle, subjective, d'un point de vue de petit homme ; son imagination créatrice offre à l'individu artiste d'embrasser la totalité et, par suite, de traduire aussi bien le poème de la nature que celui de la société. Comme le suggère Ossip Mandelstam dans un article de 1922, c'est le roman qui devient alors l'expression du romantisme par excellence, en tant que genre de l'individu triomphant. L'auteur remarque spécialement que le roman, dont la « mesure » est essentiellement la « biographie », met en scène l'individu en le dotant du pouvoir d'incarner le sens de l'histoire. L'individu apparaît tellement dans le roman comme le miroir où se reflète la totalité du social que, selon l'auteur, « [i]l n'est pas hors de propos d'établir une relation directe entre l'essor du roman au XIX<sup>e</sup> siècle et l'épopée napoléonienne qui a mis en vedette le rôle historique actif de l'individu, préparant ainsi le terrain, à travers Stendhal et Balzac, à tout le roman français et européen<sup>7</sup> ».

Le XX<sup>e</sup> siècle, cependant, se pense tout entier comme le siècle du « déclin » et même de la « négation » de l'individu. En 1976, Italo Calvino évoque à ce propos « une révolution mentale, un bouleversement intellectuel », qui consiste dans le fait que « l'homme comme sujet de l'histoire a vécu » ; selon l'auteur, « l'humanité à laquelle nous avons affaire aujourd'hui, c'est celle qui se révèle soumise à la loi des “grands nombres”, croissant sur toute la planète selon une courbe exponentielle<sup>8</sup> ». Rescapé par miracle de la Shoah en tant qu'enfant caché, Marcel Cohen confie aussi en 2013 qu'il se sent « dépossédé de [s]a biographie, celle-ci ne [l]e représentant nullement » : « [c]'est en cela, ajoute-t-il, que je me sens proche de l'ancien combattant de 1914, broyé par la machine de guerre, comme je me sens proche, aujourd'hui, des victimes de la machinerie économique<sup>9</sup> ». Mandelstam dressait déjà ce constat en 1922 : « aujourd'hui [dans l'ère des puissants mouvements sociaux et des opérations de masse organisées], les Européens sont rejetés de leur biographie comme les boules de billard de leurs blouses, et leurs activités ne se règlent plus sur d'autre principe que celui qui commande la collision des boules sur la table de billard : l'angle d'incidence est égal à l'angle de réflexion<sup>10</sup> ». Sans doute doit-on faire ici le lien avec ce que Walter Benjamin disait du « cours de l'expérience [qui] a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus

---

<sup>7</sup> MANDELSTAM O., « La fin du roman » (1922), *De la poésie*, trad. du russe par Mayelaveta, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1990, respectivement p. 101, 104, 102 et 103.

<sup>8</sup> CALVINO I., « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature » (1976), *La Machine littérature. Essais*, trad. de l'italien par M. Orcel et F. Wahl, Paris, Le Seuil, 1984, p. 76.

<sup>9</sup> COHEN M., *À des années-lumière*, Paris, Fario, 2013, p. 26-27.

<sup>10</sup> MANDELSTAM O., « La fin du roman », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 104-105.

effroyables de l'histoire universelle<sup>11</sup> ». Au demeurant, chez les deux auteurs, l'analyse fonde une critique du roman. Suivant Mandelstam, le déclin de l'individu rejeté de sa biographie entraîne forcément celui du genre dont la biographie est « l'unité de mesure » : « [p]rivé de biographie, l'homme ne peut plus être le pivot thématique du roman », de sorte que le roman devient de plus en plus « inconcevable<sup>12</sup> ».

Dans une telle époque de « vie mutilée » de l'individu, la question se pose donc de savoir quelle littérature est possible – sachant que le verdict prononcé ici à propos du roman ne vaut évidemment pas pour la littérature en général. Adorno analyse que le déclin voire la négation de l'individu n'accomplissent heureusement pas la destruction de celui-ci ; qu'au contraire, à l'ère des violences de masse, c'est précisément « à l'individu qu'est revenue une bonne part du potentiel protestataire » et qu'alors, « l'individu contribue de nouveau, par son expérience de lui-même et de ce qui lui arrive, à une connaissance qu'il ne faisait que masquer tant qu'il était la catégorie dominante et s'interprétait dans le sens d'une positivité inentamée<sup>13</sup> ». Il s'agit dans ce sens de prendre au sérieux la suggestion que fait Mandelstam lorsqu'il observe à la fin de son article que, « par la force des choses, le prosateur devient un chroniqueur », qu'en Russie soviétique depuis 1917, « la majorité des prosateurs [s'est] détourn[ée] du roman, donnant, sans s'en rendre compte, dans la chronique ou le feuilleton journalistique, au mépris des reproches qui pourraient leur être adressés à cet égard<sup>14</sup> ». Où l'auteur nous invite à analyser ce que le document fait à la littérature au début du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Le schisme testimonial, une révolution réaliste**

Que le roman en tant que « raison essentielle et [...] forme organisée par excellence de l'art européen<sup>15</sup> » au XIX<sup>e</sup> siècle soit tombé en obsolescence au XX<sup>e</sup> siècle, c'est ce qui ressort du faisceau de témoignages de la Grande Guerre tel que Jean Norton Cru l'a analysé dans *Témoins* en 1929. À de rares exceptions près, les combattants de 14-18 qui ont entrepris de témoigner de leur expérience en optant pour le roman ont en fait dénaturé cette expérience au nom des pouvoirs de l'imagination créatrice. Dans un sens, pourtant, ces romanciers « se targuent de parler en témoins qui servent la vérité, qui révèlent la

---

<sup>11</sup> BENJAMIN W., « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 365.

<sup>12</sup> MANDELSTAM O., « La fin du roman », *De la poésie, op. cit.*, p. 105.

<sup>13</sup> ADORNO T. W., *Minima Moralia, op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> MANDELSTAM O., « La fin du roman », *De la poésie, op. cit.*, p. 106.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 102.

guerre telle qu'elle fut<sup>16</sup> ». Mais leur rapport à la matière documentaire de leur expérience s'apparente à celui des naturalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le notent Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, les naturalistes sont attachés à la « teneur documentaire » de leurs œuvres, qui procède d'un « principe d'enquête sociale, centré sur la production de preuves » ; mais les « faits objectivés », dont les naturalistes ont d'ailleurs une « définition positiviste », sont voués dans les œuvres à être « transfigur[és] [...] en une "vision", qui ordonne et organise le présent en le replongeant dans le pathos de la rhétorique épique et théologique, évolutionniste et historiciste<sup>17</sup> ». C'est ainsi en faisant de l'expérience une « matière première » à transfigurer que le roman demeure un « modèle [de] mise en forme narrative du monde commun et de la conscience collective<sup>18</sup> » à l'époque de la Grande Guerre. Dès lors, les témoins romanciers invoquent l'autorité de leur expérience tout en la déniaient dans le même temps au nom de la liberté d'invention artistique – au-dessus de tout. « Pourquoi copier, quand on peut engendrer<sup>19</sup> ? », se demande Roland Dorgelès, rappelant le mot de Balzac sur les « écrivains réellement philosophiques » qui « inventent le vrai<sup>20</sup> ». Inventer le vrai, comme on sait, c'est *pouvoir tout* – de sorte que Dorgelès peut déclarer sa « haute » ambition de « ne pas raconter [s]a guerre, mais *la* guerre<sup>21</sup> », et donc de faire une synthèse de la guerre, dans la conviction qu'il n'y a de vérité qu'absolue ou transcendante.

La révolution réaliste, dans la littérature documentaire du XX<sup>e</sup> siècle, prend exactement le contrepied d'une ambition de ce type. Sauf exception, les témoins les plus véridiques de 14-18 n'ont pas cédé aux sirènes du roman, soucieux qu'ils étaient de produire un témoignage fiable dont on ne puisse surtout pas contester la valeur d'attestation. Les modèles anciens de mise en récit dans lesquels ils ont puisé ont été alors le plus souvent le journal et les souvenirs, dans la mesure où ceux-ci offraient un cadre conciliable avec le projet d'une déposition. Ainsi, ces témoins ne se sont pas contentés de se réclamer abstraitement de leur expérience de la guerre. D'abord, ils avaient trop éprouvé dans leur chair la domination de cette réalité cruelle pour ignorer que la guerre est un fait matériel ; ils avaient donc conscience que sa connaissance n'est pas qu'un acte vivant mais aussi un contenu. Puis, s'ils en ont tiré la conséquence que cette connaissance exigeait de

<sup>16</sup> CRU J. N., *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus », 1930, p. 83.

<sup>17</sup> CHEVRIER J.-F., ROUSSIN Ph., « Présentation », *Communications. Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle*, 2001, n° 71, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> DORGELÈS R., *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, À la Cité des livres, 1929, p. 34.

<sup>20</sup> BALZAC H. de, Préface à la première édition de *La Peau de chagrin* (1831), *La Comédie humaine*, vol. X : *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 52.

<sup>21</sup> DORGELÈS R., *Souvenirs sur les Croix de bois*, *op. cit.*, p. 33.

l'exactitude, c'est aussi qu'ils désiraient ardemment opposer leur « vérité vécue » aux fausses nouvelles de la guerre, dans la propagande officielle et dans la presse. On saisit ici pour une part ce qu'entend Adorno par l'idée d'un « potentiel protestataire » de l'individu à l'époque de sa négation. Car l'invention du témoignage au XX<sup>e</sup> siècle est précisément l'œuvre des combattants *lambda*, du simple soldat au capitaine, qui ont eu à supporter le poids le plus lourd de la guerre et qui avaient tout sauf voix au chapitre.

Ce que ces combattants soutiennent audacieusement, c'est qu'ils savent *peu mais mieux que quiconque* :

« Le combattant a des vues courtes. [...] / Mais, parce que ses vues sont étroites, elles sont précises ; parce qu'elles sont bornées, elles sont nettes. Il ne voit pas grand chose, mais il voit bien ce qu'il voit. Parce que ses yeux et non ceux des autres le renseignent, il voit ce qui est.<sup>22</sup> »

C'est dans ce sens que le témoignage vise une déposition : les témoins qui font le « choix du petit » prennent le parti, pour révéler « ce qui est », de ne dire « rien que la vérité », comme au tribunal. Au demeurant, contrairement aux romanciers, ils n'éprouvent pas la contrainte de s'en tenir à ce qu'ils ont vécu comme une insulte à leur génie ; ils auraient plutôt tendance à penser, à l'inverse, que l'art de la vérité est difficile – et que c'est la licence d'imagination qui est une facilité. Car il ne faudrait pas croire que les faits parlent d'eux-mêmes. Ce qu'il s'agit de faire comprendre avant tout, c'est l'horreur de la guerre – or celle-ci est *a priori* inimaginable pour ceux qui ne l'ont pas vécue. La difficulté consiste donc dans le projet de faire imaginer cet inimaginable malgré tout. Faire le « choix du petit », ainsi, c'est s'engager dans une quête ardue de rigueur littéraire, étant entendu que la valeur documentaire du témoignage en dépend. Cela suppose, spécialement, de ne pas rapporter les faits tout nus mais de communiquer *l'essence* de ces faits – soit les faits et leur interprétation. C'est en mettant les faits à distance, en les offrant à la réflexion de façon à éviter l'écueil du pathos, que les témoins rescapés transmettent quelque chose de leur hantise ; parce qu'alors, comme devant les images de *Nuit et Brouillard* selon Jacques Rivette, il n'est pas possible de *s'habituer à l'horreur*<sup>23</sup>.

Est-ce à dire, alors, que les témoins croient en un pouvoir judiciaire de la littérature, au sens où leur œuvre pourrait être versée au dossier de l'accusation dans un procès ? Sans

---

<sup>22</sup> KIMPLIN G., *Le Premier Souffle. Un fantassin sur la trouée de Charmes, août-septembre 1914*, Paris, Perrin, 1920, p. 14.

<sup>23</sup> Cf. RIVETTE J., « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, juin 1961, n° 120, p. 54.

écarter l'éventualité d'un tel cas de figure, il convient d'analyser que la déposition en littérature se situe sur un autre plan, plus historique – celui du tribunal de l'histoire. C'est pourquoi, quand, en 1976, Primo Levi se compare au « témoin appelé à déposer en justice » qui « prépar[e] le terrain aux juges », il précise à l'intention des lecteurs : « Et les juges, c'est vous<sup>24</sup>. » C'est pourquoi aussi Norton Cru accomplit un geste décisif dans *Témoins* en 1929 en sélectionnant les écrits des combattants et d'eux seulement, et en adressant son travail d'analyse et de critique « en particulier aux historiens<sup>25</sup> ». Telle est l'utopie des témoins, en effet : ils appellent les lecteurs à se représenter vraiment ce qu'ils ont vécu, ils destinent leurs documents personnels à devenir une source pour l'écriture de l'histoire, dans l'espérance de conjurer la répétition de cette histoire. C'est dans cette vocation d'éducation que réside la dimension politique du témoignage, qui se concentre ainsi dans la volonté « d'éviter malgré tout la catastrophe<sup>26</sup> ».

### **Représenter l'intolérable ordinaire : l'exemple de Kracauer reporter**

Si la littérature documentaire aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles se constitue en dispositif d'alerte, ce n'est pas en prenant pour objet exclusif les dénis de justice les plus criants et les crimes de masse. C'était sans doute vrai au commencement : les enquêtes sociales des reporters qui, depuis les années 1880, ont entrepris de « nous faire voir le caché<sup>27</sup> » en révélant des réalités scandaleuses ont ainsi préparé l'avènement du témoignage en 1915-1916 ; car, à l'époque d'un tel journalisme moderne, comment tolérer les mensonges éhontés de la presse au service de la propagande de guerre ? Mais, comme Siegfried Kracauer le soutient dans son enquête de 1929 sur les employés en Allemagne, la tâche de « nous faire voir le caché » consiste aussi de façon décisive à nous faire « mesurer l'horreur discrète de la vie normale<sup>28</sup> ». À cet égard, il apparaît qu'un « choix du petit » documentaire est relatif au sujet lui-même, en rupture avec toute dynamique

---

<sup>24</sup> LEVI P., Appendice (1976), *Si c'est un homme*, trad. de l'italien par M. Schruoffeneger, Paris, Pocket, coll. « Presses Pocket », 2003, p. 278.

<sup>25</sup> CRU J. N., *Témoins*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>26</sup> ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, trad. de l'allemand par G. Coffin *et alii*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 391. Pour un développement plus substantiel des thèses sur le témoignage présentées ici, cf. DETUE F., LACOSTE Ch. (dir.), *Europe : Témoigner en littérature*, janvier-février 2016, n° 1041-1042 ; en particulier l'introduction du numéro intitulée « Ce que le témoignage fait à la littérature » (p. 3-15).

<sup>27</sup> MUHLMANN G. *Une histoire politique du journalisme. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, P.U.F., coll. « Partage du savoir », 2004, p. 62.

<sup>28</sup> KRACAUER S., *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, trad. de l'allemand par C. Orsoni, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2012, p. 118.

événementielle. Parce que, comme Perec l'analyse à son tour en 1973, c'est dans l'« ordinaire », voire dans l'« infra-ordinaire », que gît souvent « [l]e vrai scandale » :

« Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les “malaises sociaux” ne sont pas “préoccupants” en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an<sup>29</sup>. »

C'est une invitation à penser que la question « Que peut la littérature ? » ne peut pas faire l'économie de celle du complément : « par rapport à quoi ? ». Cela paraît d'autant plus important que, comme le montre l'enquête de Kracauer, si une chose prépare les dénis de justice les plus criants et les violences de masse, c'est bien précisément cette « horreur discrète de la vie normale » – si discrète en 1929 qu'elle passe entièrement inaperçue, y compris chez une jeune intelligentsia radicale berlinoise pourtant pleine de bonne volonté.

La critique que Kracauer adresse à cette élite vise le préjugé idéaliste qui lui fait « émettre [ses] instructions du haut de [sa] position privilégiée ». Celle-ci « ne s'attaque donc pas au cœur des conditions données, elle s'en tient aux symptômes ; elle critique les déformations les plus visibles, et elle néglige la série de petits événements dont se compose notre vie sociale normale, et dont ces déformations doivent être comprises comme le produit ». Or, interroge l'auteur, « [c]omment la vie quotidienne pourrait-elle changer un jour si ceux-là mêmes qui avaient vocation à la faire bouger ne lui accordent pas d'attention<sup>30</sup> ? ». On comprend ici que le « choix du petit » chez Kracauer consiste, à rebours d'une position surplombante, à partir en quête de « la série de petits événements dont se compose » la réalité de façon à « all[er] vraiment au fond de [celle-ci] » ; puis que cette posture modeste de Kracauer n'exclut pas l'utopie de « faire bouger » la vie quotidienne, au contraire : c'est en s'attaquant comme il le fait « au cœur des conditions données », et non en s'en tenant aux seuls « symptômes », que cette utopie paraît réalisable. C'est ce que l'auteur avance déjà dans son préambule, lorsqu'il présente son étude comme un « diagnostic » destiné à « prendre la mesure d'une situation à peine entrevue jusqu'alors<sup>31</sup> » :

---

<sup>29</sup> PEREC G., « Approches de quoi ? » (1973), *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 10.

<sup>30</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

« [...] si la connaissance de cette situation est une condition incontournable de toute transformation, elle signifie elle-même une transformation. Car si la situation est bien connue, toute intervention sur elle dépendra de cette nouvelle conscience<sup>32</sup>. »

Face à la crise que traverse l'Allemagne en 1929, Kracauer adopte une démarche dont se souviendra peut-être Florence Aubenas face à la crise de 2008 en France<sup>33</sup>. Pour comprendre la vérité historique d'une crise, il faut d'abord aller à la rencontre de ceux qui souffrent. Ce qui préoccupe Kracauer, ainsi, ce sont moins les problèmes économiques des chefs d'entreprise que ceux, « sociaux et humains<sup>34</sup> », des employés. L'attention portée à ces derniers suppose cependant un premier déconditionnement, car leur vie a beau s'exposer au regard quotidiennement dans les villes, elle semble néanmoins vouée à l'invisibilité. En guise de programme littéraire, Perec suggérait d'« [i]nterroger l'habituel<sup>35</sup> » : c'est ce dont il s'agit ici, dans le sens de ce que Géraldine Muhlmann dit aussi du geste du « journaliste décentreur<sup>36</sup> ». La démarche de Kracauer, qui consiste à aller recueillir son matériau « au cœur de la grande cité moderne », consiste alors en une immersion dans la vie des employés. Mais, s'il évoque à cet égard une « petite expédition, peut-être plus aventureuse que d'aller tourner un film en Afrique<sup>37</sup> », c'est que ses « Aperçus de l'Allemagne nouvelle » procèdent du regard de l'étranger dans son propre pays – et qu'à la lumière de ce regard, la réalité allemande prend un tour inquiétant.

Walter Benjamin a justement analysé que cette manière de « pénétrer dialectiquement » propre à l'enquête ethnographique a pour but de « démasquer<sup>38</sup> ». L'« horreur discrète de la vie normale » qu'il s'agit de révéler, en l'occurrence, c'est la réalité d'une prolétarianisation des employés, contemporaine de leur massification en tant que classe. Précisément, la critique vise une nouvelle offensive dans la rationalisation du travail qui tend de plus en plus désormais à diviser et à mécaniser les tâches des employés, à rendre ainsi les personnes « interchangeables » voire superflues, enfin à accroître leur « insécurité d'existence<sup>39</sup> ». Or il apparaît à Kracauer que cette grande violence sociale tend à être recouverte par divers voiles idéologiques. Là encore, il s'agit donc d'affirmer *ce qui est* tout en réfutant *ce qui n'est pas*. Car, de même qu'« on a jeté sur [les poilus de 14-

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>33</sup> Cf. AUBENAS F. *Le Quai de Ouistreham*, Paris, Éd. de l'Olivier, 2010.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>36</sup> Cf. MUHLMANN G. *Une histoire politique du journalisme*, *op. cit.*, p. 29 sq.

<sup>37</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>38</sup> BENJAMIN W., « Un marginal sort de l'ombre. À propos de *Employés* de S. Kracauer » (1930), *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 180.

<sup>39</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 12.

18] » un « emballage hermétique et correct, presque noué de faveurs roses, de [leur] guerre épouvantable<sup>40</sup> », on entreprend d'« étendre sur l'existence [des employés] un vernis qui en dissimule la réalité rien moins que rose<sup>41</sup> ». On comprend ici toute l'importance, pour le *participant observer* qui doit éviter de « s'égarer dans [cette] vie », d'y « pénétrer dialectiquement » : de façon à faire ressortir, grâce à une distance juste, que « [l]a vie est une construction<sup>42</sup> ». Au demeurant, toute la difficulté à laquelle se heurte le reporter vient du fait que, contrairement aux combattants de la Grande Guerre, les employés sont eux-mêmes dupes de ce vernis déposé sur leur réalité, qu'ils l'intériorisent en toute fausse conscience pour mieux dénier leur déclassement social, et que cet aveuglement conditionne une attitude de servitude volontaire.

Admirateur de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, Kracauer est convaincu que la vérité est dans le montage. La « construction dans le matériau » à laquelle il procède est ainsi d'abord à l'intention des employés, « qui ont tant de mal à parler d'eux-mêmes<sup>43</sup> ». Ce que peut la littérature ainsi élaborée comme une « mosaïque<sup>44</sup> », c'est tenter de réveiller les employés du rêve qu'ils font sur eux-mêmes et qui ne fait que justifier l'ordre établi : cette illusion de mener une vie bourgeoise que leur donne le faux statut de « classe moyenne », cette image fautive de leur vie que leur tend constamment le miroir de l'industrie culturelle, des lieux de distraction et du sport. C'est un véritable travail de démystification qu'entreprend alors le reporter, en mettant au jour les logiques de domination sociales et économiques qui visent à coloniser jusqu'à l'âme des employés. Ce qu'il s'agit de faire ressortir spécialement, c'est le mensonge de la division entre travail et loisirs, la rationalisation des loisirs n'ayant d'autre but que de faire accepter la réification par le travail. Cette administration des masses, qui œuvre à leur dépolitisation, est couronnée par l'emploi démagogique du nom de « communauté », dans lequel Kracauer reconnaît le danger. Adorno a remarqué que, dans *From Caligari to Hitler* en 1947, Kracauer « développe assez clairement l'histoire du cinéma allemand comme menant à l'idéologie de plus en plus répandue du pouvoir totalitaire », mais le « quelque chose de vrai » dans cette thèse, à savoir le fait que « la dynamique qui explosa dans l'horreur du Troisième Reich descendait jusque dans les réserves souterraines de la société dans son

---

<sup>40</sup> BERNIER J., *La Percée. Roman d'un fantassin, 1914-1915*, Marseille, Agone, 2004, coll. « Marginales », p. 113.

<sup>41</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 16.

ensemble<sup>45</sup> », se lit rétrospectivement dans *Les Employés*, qui tente de saper cette dynamique. Dénoncer l'obscurantisme qui consiste à présenter la communauté « comme substitut des forces psychiques détériorées », à surestimer le collectif au point de le porter « au rang de contenu en soi » et ainsi à « faire vertu de la nécessité de l'uniformisation », c'est bien de fait s'opposer – en appelant aux lumières de la connaissance qui seule « fonde le collectif<sup>46</sup> » – à ce qui sera au principe de la dynamique totalitaire : l'incorporation des individus dans un peuple-un homogène et uniforme.

On peut alors ironiser sur le pouvoir de la littérature ; si lutter « pour un ordre humain raisonnable » consiste d'abord ici à empêcher le pire d'advenir, on peut en effet observer que Kracauer a manqué son coup – et ce, bien que son reportage ait été lu. Au demeurant, l'expression benjaminienne d'« organisation du pessimisme » formule le caractère fragile de ce pouvoir, qui se départit de toute puissance d'illusion pour parier sur l'intelligence des récepteurs. C'est d'autant plus vrai quand ce pouvoir est l'apanage d'un *outsider* franc-tireur tel que Kracauer ; car il ne fait pas de doute qu'il a été trop isolé dans sa lutte. Mais l'« organisation du pessimisme » donne l'exemple d'une attitude opposée à la résignation. Ce pessimisme actif qui ne craint pas de représenter la possibilité qu'advienne le pire donne un cap, en déterminant en quoi consiste la responsabilité morale de décrire la réalité.

On se souvient du dispositif d'alerte mis en place par Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* : d'une part, un récit testimonial dans lequel l'auteur livre son expérience de rescapé de l'extermination des Juifs d'Europe ; d'autre part, un récit allégorique dans lequel il représente un univers concentrationnaire comme une hantise. Cet ouvrage de littérature composé de ses deux récits « inextricablement enchevêtrés »<sup>47</sup> est *le livre du siècle dernier*, du point de vue de la « critique de la culture ». Il fait ressortir que, suivant cette nouvelle tradition, loin de s'opposer, l'art documentaire et l'art fictionnel sont devenus, en mode mineur, le pendant l'un de l'autre. De fait, depuis la Première Guerre mondiale, les violences que l'art documentaire prend en charge d'attester ne laissent pas de ressurgir dans des fictions comme un passé qui ne passe pas. Ainsi, aujourd'hui encore, « la volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche sur

---

<sup>45</sup> ADORNO T. W., « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer », *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S. Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 281.

<sup>46</sup> KRACAUER S., *Les Employés*, *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>47</sup> PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, prière d'insérer (quatrième de couverture).

cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature »<sup>48</sup>. Récepteurs, encore un effort, dès lors, pour recueillir en vous ce « choix du petit » antiautoritaire !

---

<sup>48</sup> PEREC G., « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (1963), *L.G., op. cit.*, p. 113-114.