

Le rêve de l'exilé : une esthétique après les camps dans la *Théorie du film*

Catastrophe, croyance en un monde, monde moderne

Miriam Bratu Hansen, dans une belle introduction consacrée à la *Théorie du film* de Kracauer, aura notamment insisté sur ceci que la modernité ne fut pas progrès mais catastrophe. On mettra tout ce qu'on voudra sous ce mot de « catastrophe », les deux guerres mondiales et leurs effets au plus haut point, tout le développement d'un nouvel espace de perception dans le monde urbain au début du XX^{ème} siècle, celles-ci ont assurément constitué ce que Deleuze appelle le « fait moderne » : que nous ne croyons plus au monde, pas même aux événements qui nous arrivent¹. Ne plus croire au monde était particulièrement facile pour un juif allemand en 1933. En effet, si croire au monde était bien toujours croire en *un* monde, c'est-à-dire en un espace-temps actuel, avec ses processus de signification, ses identités, son mode de fonctionnement, ses permanences et écarts, il est aisé de comprendre que l'exilé perd tout ce qui constituait objectivement la garantie et la solidité de sa subjectivité. L'exilé devenait partout, peut-être plus que jamais sur sa propre terre, un étranger. C'est-à-dire un homme qui nulle part n'est quelque part, dès lors qu'il lui aurait fallu un minimum partager les déterminations d'un espace-temps actuel pour produire un lieu de vie, un monde en lequel il lui était possible de croire, dans lequel il lui était possible de vivre. On le comprend encore mieux de par l'impossible position de ceux qui, le plus souvent, ne purent plus prendre aucune position, littéralement pris dans le cauchemar nazi, envoyés dans les camps. En effet, Adorno a bien montré comment cette non-position avait pour corrélat un non-lieu de vie absolu, là où la vie et la mort deviennent indiscernables. Je cite « Réflexions sur Kafka » d'Adorno, dans *Prismes* : « Dans les camps de concentration du fascisme, la ligne de démarcation entre vie et mort a été effacée. Ils ont créé un état intermédiaire, squelettes vivants et êtres en état de décomposition, victimes qui ratent leur suicide, rire de Satan sur l'espoir de voir la mort abolie. »² Impossible de croire en un monde, de vivre dans un monde dans ces conditions, c'est des effets de cette radicalité-là que Kracauer essayera de s'exprimer. Dans la *Théorie du film* (1960), ouvrage massif consacré au cinéma, la thématique du rêve sera l'occasion de penser une *dialectique de la signification* faisant de ces conditions catastrophiques sa propre condition de production.

Spectateur, croyance en un monde, cinéma

La théorie du spectateur est un point névralgique d'entrée dans cette problématique. Le chapitre 9 de la *Théorie du film* lui est entièrement consacré. Sur le plan de la croyance en un monde, des processus de signification qui sont convoqués, le spectateur de cinéma approche les effets subjectifs de ces catastrophes, par intermittence, quand l'histoire se met à lui échapper, quand le monde matériel réclame ses droits de littéralité, quand les espaces-temps deviennent incertains. Que trouve le spectateur dans ce lieu étrange qu'est la salle de cinéma ? D'abord, la pénombre. Dans cette pénombre, sa conscience est comme coupée de ses prétentions à s'ancrer spatio-temporellement. Kracauer écrit : « Darkness automatically reduces our contacts with actuality, depriving us of many environmental data needed for adequate judgement and other mental activities. It lulls the mind. »³ L'intellect ne peut déjà plus faire son œuvre du jour, œuvre pragmatique, d'un pragmatisme

¹ Deleuze, *L'image-temps*, p. 223.

² Adorno, *Prismes, Réflexions sur Kafka*, 6, p. 231.

³ TF, p. 159. Il s'appuie là sur Mauerhofer, « psychology of film experience », 1949.

bergsonien, consistant à mieux percevoir pour mieux agir sur le monde. Ensuite, la lumière. Dans la lumière, des portes, notamment. Mais des portes on ne peut plus banales, qui « à la différence d'une porte de peinture ou de théâtre (...) n'a pas pour fonction d'équilibrer, de disjoindre ou de symboliser mais seulement de s'ouvrir et de se fermer. »⁴ Si l'on peut dire, le cinéma ne fait pas son cinéma. Il se fait d'abord – Kracauer ne dirait pas « seulement » comme Lucien Sève – au contact d'une réalité matérielle qui, à strictement parler, ne veut rien dire. Il y a une raison technique et historique à ce dernier aspect. Raison *technique* : la caméra capte indifféremment le monde matériel, elle ne le marque pas toujours-déjà par ses procédures de mise en forme tel que le ferait un art que Kracauer dit « traditionnel », c'est-à-dire, un art entendu comme produit d'un processus de mise en forme défini par des règles, lois, critères, *a priori*. Mais cela pourrait très bien ne pas fonctionner du tout, et le cinéma a bien souvent voulu faire de lui-même un enfant des arts traditionnels – c'est notamment tout le cinéma de genre. Ainsi, il faut encore ajouter une raison historique, qui donne en droit au cinéma sa capacité à d'abord travailler sur de l'indéterminé. Cette raison historique tient en la transformation radicale de la structure corrélatrice du sujet et de son monde après les catastrophes du XX^{ème} siècle. La superficialité de la caméra, captant tout ce qui lui passe sous l'objectif sans discernement, rencontre l'indifférence latente des sujets modernes. Dire qu'une porte ne symbolise rien, c'est dire qu'elle est tombée hors des ordres de significations majeurs qui la surdéterminaient. Aussi grande soit la porte, elle ne sera jamais qu'une porte, un truc qui s'ouvre et qui se ferme. Cela pourrait encore être la porte du palais royal, la subjectivité moderne pourrait presque répondre : et alors ? Sans aller jusque-là, ceci nous apprend qu'il y a une indétermination de la réalité, c'est-à-dire de la corrélation du sujet et de son monde. Le sujet moderne, pour Kracauer, est le lieu d'un champ chaotique de perceptions ne voulant rien dire, ou pouvant vouloir dire tout et n'importe quoi⁵. La caméra, comme objet technique de captation indifférent à ce qu'il capte, constitue donc l'horizon négatif de la subjectivité moderne : ce qu'elle deviendrait à ne plus rien vouloir, à ne plus se donner de lieu dans lesquels vivre, aimer, détester, agir, penser. Elle lui révèle son fond de passivité quand tombe les grandes formes. Techniquement, le cinéma force à découvrir sous tout œil, dans toute chambre noire, un rebut dont l'œil de l'exilé a fait son quotidien. Aucune grande histoire ne peut étouffer le passif d'indétermination qui la menace de perdre sa signification plus ou moins assurée. Tous les films du monde appellent donc aussi ce nouvel œil étrange, un œil qui ne croit plus tellement à ce qu'il voit. Toutes les perceptions de cinéma apparaissent comme arrachées à leurs espaces-temps déterminés, mais sans pour autant les faire entrer de plein pied dans un régime représentatif construisant patiemment sa matière de travail. En termes deleuziens, on dirait que l'œil du spectateur commence d'abord par saisir des blocs de réalité déterritorialisés, ni pure représentation au sens des arts traditionnels, ni pure copie qui demeure impossible, quitte à produire ensuite, par montages, son espace et son temps propre. Un autre œil se livre au travail de l'œil qui dit « je perçois », quand bien même continuerions-nous, irrémédiablement, à nous construire ce que Deleuze appelait une « ombelle contre le chaos ».

Cette ombelle pose toutefois problème à celui qui cherche à penser ce qui arrive malgré les déterminations majeures, malgré l'œil qui dit « je ». Si elle était sans cesse déployée, les seuls processus de significations qui prévaudraient seraient ceux des grandes histoires. Aujourd'hui encore, on parle peu de quelques moments de cinéma, dans lesquels quelque chose s'est passé, qu'on ne pouvait nommer, mais qui nous forçait à penser du creux de l'indétermination. Plutôt, on raconte encore l'histoire, on dit souvent – oh, encore la même histoire – et puis à la limite on dit que

⁴ Lucien Sève, « Cinéma et méthode » in *Revue internationale de filmologie*, vol 1, numéro 1, juillet-août 1947, p. 45

⁵ Le dernier chapitre de la *Théorie du film* passera du temps à poser ce thème récurrent chez Kracauer, au moins depuis son affection pour cette formule de Lukacs, dans la *Théorie du roman*, pensant l'homme moderne comme un individu « idéologiquement sans-abris ».

c'est beau, et que c'est bien ainsi. Je veux dire, bien souvent, on ne fait que la grande histoire de la grande signification intentionnelle qui traverse le film, on méconnaît encore et toujours les rebuts qui échappent à cette signification majeure. On est obsédé par le thème du film, ou au mieux, par les films à grand sujet, films qui permettront à la société de faire débat – c'est-à-dire de ne pas parler de ce qui est arrivé au film, mais de faire du film la reproduction microcosmique de l'ordre de signification majeur qui imprègne la société. Kracauer cherche le petit sujet, même s'il est certain que ce que nous appelons l'œil indifférent qui hante le grand sujet n'est que l'horizon de danger qui lui permet de penser radicalement les processus de signification modernes.

Nous allons donc maintenant tenter d'approcher les processus qui permettent de rester fidèle à l'inquiétude fondamentale de la pensée confrontée à l'indétermination de fond, tout en continuant à essayer de penser quelque chose là même où la possibilité même de produire quoi que ce soit était menacée.

Dialectiques et significations

Cela peut arriver par accident, quand les processus majeurs de signification deviennent accidentés. Kracauer nous raconte ainsi l'histoire d'une soirée cinématographique, dans laquelle un vieux pianiste devenu alcoolique accompagnait le flux des images. Tout à coup, la musique se mit, *par accident*, à échapper aux codes qui furent institués avec le cinéma muet. Les couleurs de la passion heureuse devaient être accompagnées d'une musique passionnée, les couleurs de la passion triste avec de la musique triste, mais il n'en fut rien. Voilà un air joyeux pour les images du Comte cocu et indigné mettant sa femme à la porte, voilà une marche funèbre pour les images bleues du Comte cocu et heureux se réconciliant avec sa femme⁶. Ce retournement dialectique a tout d'une critique au goût brechtien. La musique et l'image disjonctaient, de même que la sensibilité de celui qui faisait l'épreuve de ce que Kracauer appelle « accident ». Par différence, si pas opposition, les habitudes perceptives auraient toujours-déjà conditionné l'efficacité répétée d'une réponse univoque. Ici, la tristesse des images aurait dû être redoublée par la supposée tristesse de la musique, et inversement. Le réalisateur de ce film avait sûrement supposé un *continuum* entre les images qu'il produit et les affects, actions, pensée qu'il génère chez le spectateur⁷. Un trouble-fête, un saoulard, devient l'occasion d'une rupture de ce *continuum*, de la plus grande fête pour Kracauer : il y a une absence de relation entre le thème musical et l'action que ce dernier était censé soutenir⁸. Mais de tout cela, il faut bien dire que la contre-épreuve du *continuum* semble surgir de la rupture au sein de l'habitude, ce qui supposait donc encore l'habitude comme processus au creux duquel la différence se pense. En effet, Kracauer aurait-il pu avoir ces joies et délectations occasionnées par le pianiste saoul s'il n'avait pas d'abord été informé des codes d'un certain cinéma, supposant chacun leur causes et effets déterminés ?

Cette interprétation du cas du pianiste saoul en termes de dialectique d'opposition nous semble dès lors insuffisante pour deux raisons : d'une part, même si l'on dépasse la collusion trop simple entre des images et leurs effets, même si l'on prend objectivement en compte l'indétermination de ce rapport, la suspension première de l'action que ce rapport indéterminé induit, on retombe encore dans une dialectique qui suppose un *continuum* entre les images et les affects, pensées et actions. Rancière a bien montré qu'il « n'y a pas de raison pour que le choc de deux modes de sensorialité

⁶ Kracauer, TF, p. 237.

⁷ Rancière, le spectateur émancipé, p. 60.

⁸ « This lack of relation between the musical themes and the action they were supposed to sustain seemed very delightful to me », Kracauer, TF, p. 137.

se traduise en compréhension des raisons des choses, ni pur que celle-ci produise la décision de changer le monde. »⁹ C'est la distanciation brechtienne et l'art critique, militant, qui s'en inspirera beaucoup, en ce compris au cinéma, qui sont visés ici : « La distanciation, c'est l'indétermination du rapport esthétique rapatriée à l'intérieur de la fiction représentative, concentrée en une puissance de choc d'une hétérogénéité. »¹⁰ Kracauer ne pouvait plus croire à ce *continuum*, reposant certes maintenant sur l'évidence d'un dissensus et non plus d'un consensus, mais sur l'évidence tout de même d'une chaîne continue entre la production d'une certaine tension et ses effets politiques. Dans la *Théorie du film*, sur des matières similaires, Kracauer nous dira que même les communistes n'y croyaient déjà plus. Mais plus encore, si Kracauer travaille après la catastrophe, en pensant jusqu'à la limite le cas d'un œil indifférent, répétant subjectivement l'indétermination de ce qui est capté, alors ces histoires d'opposition, cet œil-là, il s'en moque. Depuis 1933, Kracauer est, et reste un exilé. Il ne retrouvera jamais le confort désagréable du monde devenu consensuel, mais il n'a pas non plus l'assurance d'un monde dissensuel dont chacun maîtrise les codes critiques. Comme Adorno, il pense bien que « la griffe de notre époque, c'est que personne, sans aucune exception, ne peut plus déterminer lui-même son existence en un sens relativement transparent (...) »¹¹. La *Théorie du film* dira aussi que l'homme est idéologiquement sans abri. C'est bien encore une fois l'indétermination qui prévaut, et toujours à l'horizon, son danger de répétition subjective – l'indifférence. L'indétermination du rapport esthétique, rapport entre des formes de sensibilités différentes, ne repose plus sur un monde stable, identitaire, reconnaissable, majoritairement codé, ne peut plus être compris par écart, tension avec ce monde. En termes de logique de pensée, la critique ne peut plus supposer aucun cadre de référence *a priori*, sur fond duquel elle fera jouer ses différences, creusera ses antagonismes dialectiques – et c'est très secondaire que le monde soit dissensuel ou consensuel. Il faut aller jusqu'à l'enfer de ces lieux aux espaces-temps indéterminés, ne s'actualisant jamais vraiment, et pourtant ayant bien été, à un moment de l'histoire, actualisés pour de bon selon Adorno. Sur l'écran il y avait juste tantôt ceci, tantôt cela, voilà tout.

Il faut donc aller plus loin, mieux circonscrire ce que ce cas du pianiste saoul nous apprend. Est-ce un cauchemar et non une joie qu'il nous fait vivre ? Kracauer s'en délectait, encore brechtien en ces pages. C'était le ludisme d'une critique qui est déjà devenue une mécanique. Mais sous cette joie, sous ce détournement réussi, il y avait d'abord une souffrance, un cauchemar. En contrebande, n'étant guère plus bien intentionné, ni même intentionné du tout, le pianiste saoul imposait en effet aux spectateurs une inquiétude fondamentale. Non pas un effet déterminé, mais une inquiétude. Cette inquiétude a pour nom « disjonction », cette disjonction que Kracauer trouve essentielle à l'expérience du spectateur de cinéma, quand il est spectateur de cinéma, et non pas quand il se monte le bourrichon avec des histoires. Par l'acte involontaire du pianiste saoul, la sensibilité et l'intellect se déliaient l'une de l'autre, la première souffrant d'une disjonction quand le second espérait pouvoir se reposer auprès d'une sensibilité ne recevant que l'harmonie préétablie des différents niveaux expressifs composant le film. La dialectique à l'œuvre ici ne fonctionne pas parce que nous présupposons la continuité d'un rapport dissensuel entre deux ordres de réalité, mais parce que se creuse dans une seule réalité une série de différences d'abord renvoyées chacune à soi. La disjonction ne porte pas seulement sur l'opposition, plus profondément elle se creuse comme disharmonie des facultés. L'intellect panique, essaye de comprendre ce qui a pu passer par là. La sensibilité est toute attention, mais une attention sans intention, se demandant bien ce qui va pouvoir lui tomber sur les sens. Entre les deux, ça ne communique plus très bien – il arrive des

⁹ Rancière, *le spectateur émancipé*, p. 74.

¹⁰ Rancière, *le spectateur émancipé*, p. 74.

¹¹ Adorno, *Minima Moralia*, I, 17, p. 37.

choses qui nous dépassent. Avant le détournement réussi, il y a cette inquiétude. Et on ne pourra pas savoir ce qui en sortira avant d'en faire l'expérience.

Dialectique, rêve et cauchemar

C'est à partir de là que nous pouvons penser la *Théorie du film*. D'un lieu paradoxal, où le rêve est sans cesse menacé d'être détourné par le cauchemar d'une rupture définitive des facultés, laissant l'expérience dans une double insuffisance ; insuffisance d'une sensibilité à jamais muette ; insuffisance d'un intellect tantôt purement délirant, tantôt refusant l'expérience. Peut-être que pour la plupart cela ne sera jamais que l'occasion d'une bonne migraine. Mais pour Kracauer, qui essaye de penser les processus de signification au creux de cette radicalité, c'est toute l'expérience de l'incapacité à penser quelque chose, de l'impuissance à penser quoi que ce soit hors de l'habitude, qui pose ici problème. L'exilé doit aller jusqu'à ce point-là, car d'habitude, il n'en a guère plus. Il s'agit de penser l'indétermination de la perception dans l'épreuve d'affects inédits, ce qui suppose une suspension infinie de l'activité du corps et de l'esprit dans cette expérience que l'on dirait bien plutôt, si l'on aime l'étymologie – quitte à ce qu'elle soit fautive – une *peira*, délestée de son préfixe. Bref, un *danger*. Un danger, ou ce qui jadis nous mettait sous la protection ambivalente du donjon – protection et menace – qui aujourd'hui n'est plus que le petit donjon intérieur qui se trouve menacé, notre petit donjon intérieur – l'habitude. En termes moins imagés, si la perception normale, perception du monde dans lequel nous nous mouvons et avec lequel nous pouvons interagir, mobilise constamment l'intelligence, ou le plus souvent, sa forme répétée, son exercice moyen, ce que l'on appelle « habitude », les moments d'exil de la perception au cinéma contraignent le spectateur à une certaine passivité le sommant de suivre ce qui pourra bien arriver. L'éclat de rire, la joie des disjonctions objectives provoquées par le pianiste saoul n'étaient pas que résultats, ils étaient processus animé par la question « que se passe-t-il ? ». Kracauer se décrit ainsi comme fasciné, se demandant ce qui se déchaîne lorsque ces deux formes expressives sont renvoyées dos-à-dos, quand l'habitude ne peut plus toujours les lier, quand il faut tenir les deux ensemble à l'aune d'une indétermination de fond qui inquiète la pensée sans jamais lui donner de réponse définitive. C'est là qu'il y a un véritable affaiblissement de la conscience du grand jour¹², conscience déterminée en grande partie par l'habitude et l'intelligence. Comme dans la pensée de Bergson, les événements, les affects et la construction de proposition d'actions par l'intellect sont étroitement liées. Dans cette mesure, l'immobilisation est synonyme de perception, en même temps que percevoir signifie accroître sa capacité à anticiper l'action. De là, il devient aisé de comprendre que ce que nous pourrions appeler « l'action impossible », mais aussi bien « pensée impossible » ouvre un délire affectif chargé de propositions pour l'action et pour la pensée. Les images affluent, les correspondances psycho-physiques dit Kracauer¹³, mais rien ne peut s'actualiser pour la pensée et l'action. Kracauer n'hésite pas alors à se dire mis au défi de se perdre dans un désert inconnu ouvert par des plans allusifs¹⁴. « *Wilderness* », une perception sauvage désertée par l'habitude, dans laquelle on se perd et on se trouve mis au défi, c'est-à-dire encore une fois que l'on se trouve harcelé par une multitude de propositions pour tenter de penser l'indétermination, à savoir la fixer comme telle ou telle signification. Des plans allusifs plutôt que des plans codés, déterminés, verrouillés par la grande signification majeure qui fait de tout feu son bois. C'est seulement de cette manière que le spectateur atteint la possibilité d'une perception déchaînée, au plus près de l'indétermination, au plus haut de la menace de l'indifférence.

¹² Kracauer, TF, p. 159.

¹³ REF

¹⁴ « challenged me to lose myself in an uncharted wilderness opened up by allusive shots », TF, p. 137.

Que se passe-t-il dans ce désert sauvage, dans *ce no man's land* qui est autant un *no story land*¹⁵ ? Paradoxalement, ce « délire », s'il en est un, ouvre une nouvelle position d'objectivité critique. Danger, souffrance de la disjonction, impossibilité de l'action, tout cela nous tient au plus près de ce qui arrive, avec et sans nous. Adorno a écrit une page admirable sur l'objectivité de la souffrance : « C'est là où la pensée est au-delà de ce à quoi elle se rallie en résistant, que réside sa liberté. Elle obéit au désir d'expression du sujet. Le besoin de faire s'exprimer la souffrance est condition de toute vérité. Car la souffrance est une objectivité qui pèse sur le sujet ; ce qu'il éprouve comme ce qui lui est le plus subjectif, son expression, est médiatisé objectivement. »¹⁶ Hommage discret à Kracauer quand on se souvient des quelques lignes de *The curious realist* dans lesquelles Adorno présentait Kracauer comme un homme donnant voix à sa vulnérabilité, faisant de sa pensée un panser. Ce n'est donc jamais « je » qui souffre. Et le déchaînement de souvenirs – événements sous toutes leurs formes commencées –, ne peut être simple souvenir du « je » psychologique. Quelque chose insiste en soi et appelle son expression. C'est bien pour cela que les correspondances psychophysiques de Kracauer échappent au psychologisme, ne sont pas de l'ordre d'un « cette perception me fait penser à ». Elles sont tentatives d'expression au cœur d'une expérience singulière articulant souffrance et pensée, c'est-à-dire tentative d'expression de ce qui insiste en moi, au milieu des correspondances psycho-physiques, entre souffrance et expression, affect et logique de la pensée. Il s'agit de libérer un processus d'expression dans lequel, comme l'écrivait Benjamin en parlant de la matière des rêves, nous trouvons « (...) le dépôt qui nous est resté dans le regard, la pulsation de notre propre sang (...)»¹⁷.

Bergson avait beaucoup à dire sur ces processus et sur ce « dépôt », la souffrance en moins. Il arrivait au même déchaînement radical des images que l'œil cinématographique de l'exilé, dans le fauteuil confortable du bourgeois qui rêve, peut-être pendant la sieste. Mais il ne faut pas se méprendre. Il y a une sourde violence dans la philosophie bergsonienne, violence des facultés qui disjonctent et conduisent à ce déchaînement, cette « *wilderness* » dont parle Kracauer. C'est dans une conférence de 1901, intitulée « le rêve », justement. Bergson y pose à l'indécision de la matière la question de la sélection dans le rêve : « Qui choisira ? Quelle est la forme qui imprimera sa décision à l'indécision de la matière ? »¹⁸ La question se pose dès lors que ce n'est plus la conscience-habitude, ou la conscience-intellect, qui assure la grande mise en forme de l'indéterminé. Bergson répond par une autre forme. Il écrit : « cette forme est le souvenir. »¹⁹ Une forme, insistons, pas un contenu. Il s'agit donc de penser un souvenir comme forme, mais une forme qui ne serait pas marquée par les intentions et attentions de la vie pratique, c'est-à-dire qui ne serait pas toujours-déjà le lot de la conscience moyenne, pragmatique, car cela appartient à l'homme qui n'est que trop bien éveillé. Il faut donc veiller à ne pas réduire ces souvenirs-ci aux souvenirs conscients²⁰. En d'autres termes, il ne faut pas toujours-déjà psychologiser ces souvenirs, en faire une petite affaire personnelle. Bergson remarque d'ailleurs que les souvenirs convoqués le plus souvent dans les rêves portent sur des choses qui furent à peine perçues à l'état de veille, quand

¹⁵ Je pense évidemment ici à Benjamin, *Expérience et pauvreté*, et cette référence aux soldats de la première guerre qui en revinrent plus pauvres en expérience.

¹⁶ Adorno, *Dialectique négative*, p. 22.

¹⁷ Benjamin, *La suite d'Ibiza*, dans *images de pensée*, p. 196.

¹⁸ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 92.

¹⁹ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 92.

²⁰ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 94.

elles ne le furent pas malgré l'activité de notre conscience²¹. C'est cela que le rêve de Bergson : l'expression d'affects inutiles, tenus loin de l'action présente, selon des trajets détournés. C'est le moment d'éveil d'une mémoire du monde qui dépasse le spectre des souvenirs qui furent seulement, un jour, conscients. Éveil d'une mémoire faite des affects non perçus de mon corps, peuplée de « fantômes invisibles » qui attendent leur heure pour se manifester²².

C'est là que le rêve et la souffrance sont si proches, chacun se comprenant d'abord de par les multiples impossibilités de vivre, penser, agir, dans un espace-temps actuel qui déterminerait définitivement ce qu'il en est de quoi que ce soit, chacun se confrontant nécessairement en chaque cas à l'indétermination d'une perception. Et c'est peut-être pour cela que Bergson aura un mot étrange pour qualifier ce qui arrive dans le rêve : « danse macabre ». Une « danse macabre » retrouvée 60 ans plus tard par Kracauer, après les camps, dans laquelle le corps mortifié est arraché à l'action possible, libérant une foule d'images venues d'outre-tombe. L'affect absolu de la souffrance, absolu car non toujours-déjà relié, médiatisé par l'intellect, la pensée, l'action, tout ce qui permet de le décharger de la sensibilité, donnait voix à des multitudes impensées à panser. Le rêve, d'une manière similaire, par d'autres chemins, donne voix à ces rebuts, ces foules anonymes qui attendent leur nomination, tapies dans l'ombre de la conscience. Bergson écrit, phrase magnifique : « Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre. »²³ La danse macabre, ou cette curieuse expérience dans laquelle il s'agit de donner voix à ces foules peuplant rêves et souffrances. Non pas en les représentant – les rêves et souffrances figurées n'ont aucun problème, ne sont pas dialectiques, prétendent faire voir ce qui ne peut être vu à la lumière du plein jour. Ce n'est que dans la nuit que s'ouvrent les danses macabres. Et le cinéma aménage cette nuit – l'obscurité de sa salle, l'affaiblissement de la conscience, pour ceux qui accepte encore de faire l'expérience du cinéma, c'est-à-dire n'ont pas déjà appris à s'en protéger ; mais aussi, voire surtout, la déterritorialisation fondamentale, entre passivité et activité, conservation et transformation, actualité et représentation, ni tout l'un, ni tout l'autre, de ses images, révélée par quelques expériences objectives de disjonction, situations d'exil perceptif. Bergson disait encore quelque chose qui ressemble à cette proposition : l'image à mi-chemin entre la chose et la représentation. Le rêve, comme la souffrance, nous permettent d'expérimenter ce moment de jonction impossible – moment de l'objectivité qui insiste en nous. Il faut alors beaucoup travailler, comme Kracauer le dira dans son dernier chapitre, pour savoir ce que le rêve peut bien vouloir dire pour l'esprit conscient, c'est-à-dire pour savoir ce que nous sélectionnerons dans ce qui nous a sélectionné, ou, pour le dire avec Didi-Huberman, comment nous remonterons le temps subi.

Et il est certain que Kracauer aura beaucoup travaillé à faire du monde entier le lieu d'un exil. Après les certitudes de la thèse du *Caligari*, les critiques sociales de *L'ornement de la masse*, la *Théorie du film* porte à la dimension cosmique l'indétermination marquant la vie de l'exilé. C'est jusqu'aux films de genre qui feront l'objet d'un traitement d'exilé, chaque film pouvait maintenant être le lieu de passage en contrebande de ce qui échappe aux déterminations spatio-temporelles construites par le montage, même dans ces films hollywoodiens qui ont pleinement répété le pragmatisme perceptif et le continuum entre la sensibilité, la pensée et l'action étudié par Deleuze dans *l'image-mouvement* : « In feature films these small units are elements of plots free to range over all orbits

²¹ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 105.

²² Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 95.

²³ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 96.

imaginable. They may try to reconstruct the past, indulge in fantasies, champion a belief, or picture an individual conflict, a strange adventure and what not. Consider any element of such a story film. No doubt it is intended to advance the story to which it belongs, but it also affects us strongly, or even primarily, as just a fragmentary moment of visible reality, surrounded, as it were, by a fringe of indeterminate visible meanings. And in this capacity the moment disengages itself from the conflict, the belief, the adventure, toward which the whole of the story converges. A face on the screen may attract us as a singular manifestation of fear or happiness regardless of the events which motivates its expression. A street serving as a background to some quarrel or love affair may rush to the fore and produce an intoxicating effect. »²⁴ L'œil de Kracauer, œil-limite, œil poussant en ses derniers retranchements le processus d'indifférenciation dans lequel l'exilé peut être pris – homme sans peau, sans ombelle contre le chaos – verra toujours le nœud objectif au creux de tout film ; ce qui nous affecte indépendamment de ce qui se pense là pour nous. Ce sont ces moments où le film est comme brisé de l'intérieur, même là où le réalisateur a objectivement surdéterminé ce qui pouvait d'abord vouloir dire tout et n'importe quoi. C'est le moment où le spectateur, dans ce rêve éveillé que lui fait partager le réalisateur, se met à rêver pour son compte, stigmatisé par un motif qui appelle une série de déterminations possibles, des fantômes, profitant de ce moment fuyant, on ne sait trop comment, aux sélections de montage se déroulant sans lui. Quelque chose comme un effet de réel perce le réel de la représentation. C'est là que l'homme rejoint quelque chose qui transcende tous les schémas de reprise par les souvenirs conscients appartenant aux uns et aux autres. C'est le moment qui permet de toucher à une sorte de mémoire partagée par tous les hommes, hantant chacune de leurs représentations conscientes : les éléments affectifs minimaux à partir desquels chacun construit son histoire ici et maintenant. C'est l'universalisme de l'exilé, son substitut d'ombelle. C'est une mémoire en soi du monde partagé, une charge d'affects possibles insistant sous tous les scénarios que chacun, au quotidien, peut monter dans sa propre vie, construisant sa propre mémoire.

Pour conclure

Kracauer aura fini par faire du monde entier sa maison²⁵. Mais une maison vidée de toute domesticité, dans laquelle on demeure en danger, dans laquelle on est sommé de travailler l'indétermination qui nous saisit afin d'en exprimer quelque chose, dans laquelle aucun rêve ne pourra se fixer comme cauchemar. La *Théorie du Film* nous dit : on n'apprendra pas au réel à parler avant d'en être affecté, on n'en fera pas un objet de savoir avant d'en faire la *peira*. Si cette proposition n'est pas une proposition épistémologique abstraite, c'est de par son sous-texte politique permanent, un sous-texte qui ne pouvait que rendre la *Théorie du film* tellement méfiante à tout *a priori* imposant les conditions de l'expérience ou de la pensée. Quand Kracauer exige du cinéaste, mais aussi du spectateur, ainsi que de l'homme moderne, de sélectionner au creux d'une certaine passivité, c'est-à-dire de ne pas faire valoir les sélections majeures, de penser tout processus de formation de signification au creux de ce qui résiste aux produits de ces processus, il s'exprime assurément pour panser cette image virtuelle des camps, image qui hante chacune de ces propositions. Les camps : ces lieux paradoxaux, dont on dirait aussi bien qu'ils sont les non-lieux par excellence, dans lesquels les frontières de la vie et de la mort ne sont plus discernables, dans lesquels les puissances du rêve sont devenues le cauchemar d'une réalité. C'est ce qui arrive si

²⁴ Kracauer, TF, p. 303.

²⁵ « Films tend to explore this texture of everyday life, whose composition varies according to place, people, and time. So they not only help us to appreciate our given material environment but to extend it in all directions. They virtually make the world our home. »²⁵

souvent quand on prétend faire de ses rêves une politique pour l'ici et maintenant – le rêve communiste, le rêve fasciste, le rêve maoïste. Kracauer rend le rêve à son lieu, son lieu paradoxal : parler d'un lieu paradoxal, qui n'est pas encore à proprement parler un lieu, dans lequel les sélections de détermination se font toujours comme surdétermination de sous-détermination. C'est cela libérer les puissances du rêve de cela même qui se donne comme cauchemar : se donner la possibilité de sélectionner encore au creux même de ce qui rendait possible l'impossibilité de toute sélection, de toute affirmation, de toute vie. Et évidemment cela n'invite pas à se sentir bien parmi les fers. Il s'agissait juste de dire, pour parler avec Didi-Huberman, de s'approprier ce cauchemar malgré tout, c'est-à-dire d'en libérer les puissances de rêve. Et, après les camps, c'était le moyen pour Kracauer de panser la catastrophe moderne, de penser ses processus de signification d'un genre nouveau, produisant des lieux, des espaces et de temps inédits. C'est aussi le lieu de l'image cinématographique, d'aucun espace, d'aucun temps, arrachée à la mort qui fut si souvent son fardeau, pour être livrée dès lors à tous les temps, quand les images ne sont plus toujours-déjà l'objet de grandes manipulations, ou quand un œil vient les désarçonner, les relire autrement, y faire voir des virtualités insoupçonnées – en somme, se les approprier, ne jamais être pris dans le rêve d'un autre.