

# Introduction

Pour les éditeurs de ce livre, cette parution a sans doute une saveur un peu particulière. Elle représente le point culminant de plusieurs années d'un travail collectif conduit dans le cadre des activités du Centre d'étude des arts contemporains de l'université de Lille (CEAC, ULR 3587)<sup>1</sup>. Cet ouvrage est en effet l'aboutissement de longues périodes de réflexion, de discussions, de réunions de travail, de publications, et de conférences données ensemble ou individuellement. Nous y ajouterions bien volontiers des centaines de courriels et de messages collectifs où l'un·e d'entre nous partageait ses lectures, ses visionnages de films, sa découverte d'une exposition de photographies ou d'art contemporain, son expérience à un festival de films documentaires, ou encore sa participation à une manifestation scientifique. Ces discussions étaient parfois plus directement consacrées à des travaux en cours, ici un livre en préparation, là une thèse en chantier, ou une conférence à présenter et un article à terminer. Tout cela ne nous semble pas anecdotique, parce que cet ouvrage est vraiment, au bout du compte, le résultat du travail d'un groupe de chercheurs plutôt soudé. Point d'orgue de discussions et de partages, ce volume ne scelle pas pour autant les débats animés et nécessaires qui ont fait ce petit groupe de recherche. L'arrivée de nouveaux chercheurs parmi nous, des circonstances de vie ou des choix professionnels nous rappellent qu'il n'y a jamais rien d'immuable dans la constitution ou le fonctionnement d'un collectif de travail et de recherche. Cela montre son dynamisme et le refus d'une stabilité trop rassurante, soporifique même.

Au moment d'écrire cette introduction, les éditeurs de ce livre, rejoints par deux doctorants, Guillaume Colpaert et Luana Thomas, réfléchissent très sérieusement à une recherche collective autour des usages du film de famille, au travers notamment de leur emploi dans des films expérimentaux. L'armature théorique (pour reprendre une expression de Walter Benjamin) de ce nouveau programme de recherche, articulé autour de l'étude de films et de photographies, est forte d'une réflexion collective autour de théoriciens et d'historiens du cinéma, celle qui

a conduit à ce projet éditorial. Ce livre est donc à la fois un aboutissement, celui de travaux conduits individuellement et collectivement depuis près de cinq ans, et un point de départ, celui de recherches futures, où les éditeurs auront le plaisir de se retrouver et de partager leur goût du cinéma et de quelques penseurs du film et de l'histoire, de la philosophie et de la photographie<sup>2</sup>. Cet ouvrage est donc la trace tangible de plusieurs années de travaux et de manifestations scientifiques qui ont contribué à élaborer une réflexion théorique animée par une ambition constante : examiner la portée critique du film à l'aune des théories développées par des penseurs proches de l'École de Francfort dont Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Herbert Marcuse et Theodor W. Adorno.

Sans reprendre par le menu les manifestations, les interventions publiques et les publications qui ont tracé le chemin de cet ouvrage, il nous semble intéressant de relever quelques-uns des jalons d'un parcours riche de rencontres avec des chercheurs d'Europe et d'Amérique du Nord. Si plusieurs thèses de doctorat ont imprimé de belles impulsions à ce programme, ces dernières années ont également été cadencées par les visites régulières à Lille de chercheurs de renom, passionnés et généreux. Ces rencontres ont, à l'évidence, joué un rôle décisif dans la construction d'une pensée théorique dont ce livre, disons-le encore avec insistance, est la trace la plus palpable. Plusieurs journées d'étude ont permis des débats très riches, comme une journée-hommage dédiée à Johan van der Keuken librement conduite par François Albera (université de Lausanne). Nous pensons immédiatement à deux journées d'étude abordant les liens entre ladite Théorie Critique et le cinéma, respectivement intitulées « Théories critiques et "médias photographiques" » et « Théories critiques et "nouveaux médias" » (coorganisée avec Laurent Guido, université Paris 3-Sorbonne nouvelle). Ces deux réunions scientifiques ont permis d'écouter des chercheurs qui, depuis plusieurs années maintenant, ont affirmé leur proximité avec notre recherche collective, comme Serge Cardinal (université de Montréal), Leonardo Quaresima (université d'Udine) et Antonio Somaini (université Paris 3-Sorbonne nouvelle). Nous y ajouterons Dario Marchiori (université Lyon-2) qui a marqué de son empreinte une journée d'étude dédiée à « L'hypothèse du témoin critique, entre cinéma et histoire ». Nous n'oublions pas la générosité de plusieurs cinéastes et de professionnels du cinéma qui ont largement contribué à entretenir l'enthousiasme de notre groupe de recherche, partageant avec nous un regard nécessairement critique sur le monde, une vision peu complaisante de la réalité politique qui traverse leurs films et leurs productions. On pense à Olivier Azam des Mutins de Pangée (qui font un travail fantastique pour entretenir la flamme d'un cinéma politique), et plusieurs cinéastes venus à notre rencontre et à

l'écoute de nos étudiants : Claire Angelini, Henri-François Imbert, Thierry Knauff, Olivier Smolders, Boris Lehman et, récemment, Arnaud des Pallières. Ces journées-rencontres ont été organisées avec Frédéric Pelle, que nous saluons amicalement.

Enfin, il y a eu l'organisation d'un colloque qui s'est déroulé sur trois journées, du 5 au 7 octobre 2021 à l'université de Lille et à la Cinémathèque royale de Belgique. En partenariat avec la CINEMATEK qui nous a reçus pour la journée inaugurale et une soirée de projections, ce colloque international, intitulé « Théories critiques du film. Technique, fantasmagorie, politique », a réuni un ensemble de 13 conférenciers, regroupant des jeunes chercheurs (docteurs ou doctorants) aux côtés d'invités de renommée internationale, partageant tous un même enthousiasme pour notre projet. Ce sont, dans l'ordre des interventions dans ce colloque : Stéphane Pichelin, Théo Esparon, Dario Marchiori, Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou (ces deux derniers ont présenté des films au musée du Cinéma en soirée), Édouard Arnoldy, Aurel Rotival, Maguelone Loublier, Arnaud Widendaële, Antonio Somaini, Sonny Walbrou, Baptiste Maisonnier et Timothée Moreau. À cette occasion, nous avons reçu, au cinéma l'Univers de Lille, Claire Angelini et Philippe Bazin pour une rencontre publique. La journée s'est terminée par la projection d'*Au temps des autres* de Claire Angelini (2020).

## **Théories critiques, films critiques**

Ce volume collectif ne constitue pas les actes de ce colloque. On y retrouve plusieurs communications, parfois dans une version écrite très proche de la conférence, parfois amplement modifiée, mais également des articles d'auteur-es qui n'ont pas participé au symposium. Dans l'esprit du colloque, nous avons choisi d'intégrer à la publication des échanges avec des artistes et des cinéastes, contribuant pleinement à la réflexion théorique qui détermine nos travaux. Cette section réservée à des artistes, qui s'y expriment avec des mots et avec des images, constitue certainement une des singularités de ce projet éditorial. Plus largement, un ouvrage en études cinématographiques entièrement pensé autour d'auteurs de la Théorie Critique et de ses marges n'a pas d'équivalent dans le monde éditorial francophone et même anglo-saxon. Il n'y a sans doute rien de péremptoire d'affirmer ici l'originalité et la singularité de cet ouvrage collectif. Les commentaires de nombreux textes, de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Siegfried Kracauer, Georg Lukács ou encore Herbert Marcuse, sans oublier celui qui est au cœur de leur attention à tous, Karl Marx, occupent une place centrale dans l'ouvrage. Parmi

ces propositions théoriques, *Théorie du film* de Siegfried Kracauer, écrit en 1960 aux États-Unis, traduit et présenté en français un demi-siècle plus tard, constitue sans doute une des pierres angulaires du présent ouvrage. Cet essai n'est pas nécessairement au cœur de toutes les contributions. Pourtant, il est certainement une pièce essentielle d'une réflexion réunissant l'ensemble des textes, sans doute parce que l'ouvrage de l'intellectuel allemand est unique dans l'histoire de la théorie du cinéma. Il propose en effet une méthode d'analyse de films (de séquences, de plans, de moments et de détails parfois fugaces), conjuguée à des propositions historiographiques. Enfin, il soutient une idée du cinéma qui donne la priorité à la dimension critique du film. *Théorie du film* a longtemps été mésestimé, précisément parce qu'il permet expressément la rencontre d'une forme de pensée (une théorie critique) et d'un médium particulier (le film). Si *Théorie du film* est une référence essentielle tout au long de l'ouvrage, d'autres penseurs du film et de l'histoire, du cinéma et de l'esthétique, complètent l'ossature d'une réflexion sur les puissances critiques du film, dont Ernst Bloch et Herbert Marcuse. Walter Benjamin et Theodor Adorno occupent eux aussi une place de choix dans ce cadre.

Walter Benjamin, ami de Siegfried Kracauer, auprès duquel s'élabore cette théorie critique du film dans les années d'exil, est certainement l'autre pilier fondateur de cette réflexion collective. Pour nous aider à penser les images ou les analogies entre l'histoire et le cinéma, sa pensée traverse de part en part le livre. On s'étonnera donc peu que Benjamin et Kracauer se croisent sans cesse au gré des pages qui suivent, au moins parce qu'ils partagent une même façon d'appréhender la dimension potentiellement critique d'une photographie ou d'un film. La théorie critique des « médias photographiques » qui traverse leurs écrits constitue le socle d'une historiographie critique indissociable d'une méthode d'analyse de film, c'est-à-dire très précisément ce qui se construit d'articles en articles dans ce volume. La ligne éditoriale du livre s'accorde assez parfaitement – ce qui ravit plutôt les éditeurs – avec les orientations théoriques des écrits de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. Leurs propositions constituent manifestement une inspiration fondatrice pour la plupart des contributions ici réunies, évaluant toutes la dimension critique de films relevant de projets artistiques, cinématographiques, parfois sans commune mesure.

Dans plusieurs textes, dont notre présentation, les termes de « théories critiques » sont employés à dessein au pluriel, que nous distinguons clairement de *la* Théorie Critique. Auréolée de ses majuscules et au singulier, celle-ci renvoie à l'École de Francfort, à un groupe d'intellectuels constitué au milieu des années 1920 et dominé par une figure tutélaire, Theodor Adorno, lui-même épaulé par son plus

proche collaborateur Max Horkheimer. Loin d'être homogène, aux contours mal définis, la Théorie Critique s'ouvre ici à des penseurs qui se situent aux marges extérieures de cette école de pensée, dont Siegfried Kracauer et Walter Benjamin. Nous préférons dès lors définitivement considérer des pensées critiques, dont les auteurs de *Théorie du film* et de *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* peuvent sans hésitation constituer les figures de proue. Privilégier les théories critiques à la Théorie Critique, c'est donc bien porter attention à des penseurs qui se situent hors du périmètre reconnu de l'Institut de sociologie de Francfort, tout en partageant avec celui-ci une réflexion jamais démentie sur les écrits de Karl Marx et, le plus souvent, une appréhension commune du monde, de l'art, de l'histoire<sup>3</sup>. Ouvrir la Théorie Critique à des théories critiques s'accorde plutôt bien avec l'hétérogénéité qui caractérise les recherches conduites dans le giron de l'École de Francfort. Les centaines de lettres qu'ils échangent mettent souvent en avant des désaccords parfois inconciliables. Ces tensions entre pensées et entre personnes vont traverser l'ensemble du présent ouvrage. Nous espérons ces discussions entre les différents contributeurs. Elles en constituent certainement une des singularités et un des points forts de ce livre car, mis bouts à bouts, ces éléments de réflexion convient le lecteur à une appréhension assez fine des idées de films et de cinéma que les uns et les autres défendent.

Walter Benjamin et Siegfried Kracauer s'accordent plutôt pour ne pas confondre le film (un « objet technique » capable d'interpréter le monde et de se lever contre les injustices sociales) et le cinéma (une industrie aux mains « des vainqueurs de l'histoire »). Tous les deux s'entendent sur les capacités du film à rendre visible ce que nous ne percevons pas naturellement, à dévoiler une réalité dissimulée, en même temps qu'il est un outil puissant de propagande à la disposition des classes dominantes. En ce sens, le cinéma a pour eux toutes les caractéristiques d'une fantasmagorie. Chez eux, l'aveuglement de la distraction va de pair avec la rédemption de la réalité par l'entremise du médium technique (la photographie, le cinéma). Cette vision positive des fantasmagories détermine le rapport qu'ils entretiennent au film : d'un côté, elles sont le produit du capital, des « vainqueurs », et les leviers d'une politique de la distraction qui est autoritaire et oppressive ; de l'autre, elles sont capables de s'engager à contresens du discours commun et de l'idéologie dominante les produisant. Là aussi, plusieurs articles s'articulent autour de cette idée de films promouvant *un cinéma autre*, à contre-courant de la production dominante, politiquement contestataire, en un mot *un film critique*<sup>4</sup>. Sans qu'il y ait un ou plusieurs articles exclusivement consacrés à cette conception de la fantasmagorie, cette idée d'un retournement du film contre le cinéma – dans une entente assez parfaite avec les caractéristiques de la fantasmagorie benjaminienne – va orienter

plusieurs analyses de films qui ponctuent l'ouvrage. Pour autant, en parallèle des contributions universitaires de cet ouvrage, ce concept-clef de la pensée critique des films et de l'histoire est abordé plus frontalement par Bruno Tackels, l'un des plus éminents exégètes de la philosophie benjaminienne, au sein d'un entretien croisé avec le cinéaste Boris Lehman – le premier apparaît dans un essai cinématographique du second : *L'Art de s'égarer ou l'image du bonheur* (2015). *Théories critiques du film* bénéficie incontestablement de la présence du philosophe français. Outre la fantasmagorie, Bruno Tackels y partage quelques considérations autour de la figure du conteur, de l'impossible entente (autour du cinéma prioritairement) entre Adorno et Benjamin, ou encore de l'importance, dans son parcours personnel et intellectuel, de sa rencontre avec deux cinéastes critiques majeurs disparus récemment : Danièle Huillet et Jean-Marie Straub.

Au-delà de questions sur l'intermédialité constitutive du cinéma et la reproductibilité technique de l'art, Kracauer propose bien une théorie du *film*, qu'il ne confond pas avec le *cinéma*. C'est dire qu'il doit s'agir d'aller au-delà d'un cinéma trop strictement associé à une culture de masse, elle-même perçue de façon négative par Adorno et Horkheimer. Plutôt dans la foulée de Benjamin et de Kracauer sur ce point, le présent ouvrage préférera aller au-devant du film, et ne jamais bannir sans autre forme de procès ladite culture de masse. Relançant les débats sur cette idée d'une « culture de masse » (définitivement corrompue pour les uns, potentiellement porteuse d'une force révolutionnaire pour les autres), le livre entend ainsi privilégier non pas l'étude « critique » du cinéma, envisagé comme un tout (plus ou moins homogène), mais bien l'analyse de *la puissance critique* à l'œuvre dans des films particuliers<sup>5</sup>. C'est en ce sens que nous avons toujours privilégié une réflexion autour de films, d'objets qui, *a priori*, n'ont peut-être rien en commun, peu à se dire ou à échanger. Des films sont donc bien au cœur de la plupart des articles qui constituent ce recueil.

Dans ce cadre théorique particulier, ces études réinvestissent ainsi les débats sur les possibles du film (et peut-être les « impossibles » du cinéma) dans une perspective critique, contestataire et même révolutionnaire. L'étude approfondie de films permet en retour de lire sous un éclairage nouveau quelques-uns des textes fondateurs de l'École de Francfort. Ainsi, si Theodor W. Adorno propose dans son essai sur Wagner une définition de la fantasmagorie assez proche de Benjamin, dans sa dimension potentiellement contestataire, la fantasmagorie décrite par lui ne laisse pas paraître de lueur d'espoir, de rédemption ou de retournement contre elle-même, contre le capitalisme qui l'a engendrée. Adorno écrit : « Par la diffamation du plaisir, qu'elle met elle-même en lumière, la fantasmagorie s'associe dès

l'abord l'élément de son propre déclin. L'illusion implique la désillusion<sup>6</sup>. » À l'inverse de Siegfried Kracauer et Walter Benjamin, Theodor Adorno et Max Horkheimer n'ont cessé de fustiger le cinéma, qu'ils associent négativement à la culture de masse, au capitalisme victorieux, à la défaite ultime de l'art moyen. Le cinéma ne trouvant aucune grâce à leurs yeux, ou si peu, ils ne semblent pas juger nécessaire de s'arrêter sur des films, et de considérer les qualités critiques de certains d'entre eux (exception faite peut-être de rares Charlot). Car, dès qu'il s'agit de parler du cinéma, les propos sont sans ambages. Adorno perçoit le cinéma comme « la mésalliance entre la photographie et le roman » et « une pseudo-poésie intégrale ». Il est, selon lui, à la proue de l'industrie culturelle « qui traite de conflit mais qui dans les faits procède sans conflit », et une forme de « représentation de la réalité vivante » qui « devient une technique pour suspendre son développement<sup>7</sup> ». Les mots ne sont jamais assez violents pour parler de cinéma, même si un mince filet d'espoir subsiste lorsqu'Adorno écrit en 1966, très tardivement, que « le cinéma peut devenir un art ». Le philosophe s'autorise cet écart, à propos d'une expérience particulière à la croisée du cinéma et de la télévision réalisée par le compositeur Mauricio Kagel, *Antithèse*. Cet essai expérimental l'invite à dire que « le potentiel le plus prometteur du cinéma réside dans son interaction avec d'autres médias, émergeant eux-mêmes du cinéma<sup>8</sup> ». De même, ses derniers échanges épistolaires avec Kracauer en septembre et octobre 1966 laissent entendre qu'un film d'Alexander Kluge, *Abschied von gestern* (Anita G.), va peut-être le réconcilier avec le cinéma. Cette note plus optimiste reconduit Adorno sur les traces de Kracauer qui, posant les fondations de toute réflexion sur la « Culture de masse » dans les années 1920-1930, échafaude une théorie du film sans cesse en lien avec les médiums l'entourant. Ce débat, le livre y revient vers la fin, comme pour dire que ces tensions entre « adorniens » et « kracaueriens » ou « benjaminien » n'ont pas fini d'alimenter les discussions des chercheurs et des cinéastes s'interrogeant sur les valeurs et les capacités de films à porter un discours critique<sup>9</sup>.

Fort du constat de la diversité de la Théorie Critique, le livre ne pouvait se contenter d'un bilan, forcément éclaté et vague, sur les liens au cinéma chaque fois différents selon les auteurs, membres affiliés ou sympathisants de l'École de Francfort. Son objet n'est donc pas d'approcher le cinéma comme un phénomène large qui, hier ou aujourd'hui, à des degrés divers, doit concerner les membres de l'Institut für Sozialforschung (Institut de recherches sociales), de Walter Benjamin à Oskar Negt, de Siegfried Kracauer à Alexander Kluge<sup>10</sup>. Principalement sur base des propositions de Benjamin et de Kracauer, sans négliger pour autant celles d'Adorno, toutes portées par des perspectives variées (esthétique, histoire,

anthropologie) et prioritairement concentrées sur des écrits reposant sur des études de films (documentaires, fictions, expérimentaux – indistinctement et sans prévalence), l'ensemble a pour souci de réfléchir à l'apport méthodologique des théories critiques, appréhendées dans leur diversité, à l'écriture de l'histoire du cinéma et à l'analyse de film. Au regard d'études plutôt ancrées dans des domaines comme la philosophie et les études littéraires, qui ont déjà largement contribué à percevoir la complexité des contours idéologiques et philosophiques de la Théorie Critique, l'inscription de cet ouvrage dans le champ particulier des études cinématographiques constitue sa particularité, et une expérience inédite sur cette voie. Qu'il s'agisse d'une recherche à vocation plutôt historique, anthropologique ou en esthétique, la dimension critique de la perspective privilégiée est chaque fois mise en relief, avec des ouvertures pour des objets passés ou contemporains (photographie, film, jeu vidéo, vidéo, série télévisée, websérie, etc.). Sensible à des disciplines comme la philosophie, l'histoire, l'histoire de l'art et les études littéraires et à des domaines comme les arts plastiques et les médias, proches du cinéma, l'épicentre du livre reste l'étude de films et de discours au cœur de l'histoire du cinéma. En ce sens, son ambition et sa particularité sont bien d'inscrire durablement et profondément une réflexion reposant sur un « socle critique » (au sens de Francfort et de sa périphérie, plus ou moins étendue) au cœur même du champ particulier des études cinématographiques. Si de très nombreuses pistes de recherche restent en suspens, cet ouvrage n'en est pas moins à considérer comme une première exploration, déjà très riche, d'expériences cinématographiques, de films, de textes parfois très denses, questionnant tous les puissances critiques du film.

## **De la puissance critique des films (technique, fantasmagorie, politique)**

Cette étude sur la puissance critique des films à l'épreuve de la théorie du cinéma se divise en trois sections : une première partie « Théories critiques, films politiques », une deuxième intitulée « Pensées et arts critiques : rencontres », une troisième et dernière consacrée aux « Technique, fantasmagorie, archéologie des médias photographiques ». Cette division, en particulier concernant les textes d'universitaires, ne respecte pas celle initialement projetée. D'abord pensée autour des axes « Techniques », « Fantasmagorie », et « Politique », l'organisation des contributions s'est finalement adaptée à la variété des propositions. Néanmoins, ces axes posés en amont de l'élaboration de l'ouvrage constituent bien des aspects



transversaux des textes ici réunis. Chacun à sa manière s’empare soit des données et des implications techniques du cinéma et du film dans son rapport au monde environnant, soit des ambiguïtés du cinéma et de la capacité des films à se saisir à leur tour de celles du capitalisme, soit encore des enjeux politiques qui entourent des films particuliers et contre lesquels ils s’inscrivent. Au fond, la séparation de ces trois termes contredisait l’exigence initiale de la Théorie critique de les penser ensemble, ne détachant jamais par exemple la question technique des illusions et masques d’une société qu’alimentent des contextes politiques et idéologiques spécifiques. La division retenue s’attache donc davantage à la place et au rôle qu’occupent les films comme moteurs ou objets de la critique. En ce sens, si la première partie (« Théories critiques, films politiques »), résolument inscrite dans le giron de la pensée de Kracauer, cherche à déterminer les spécificités du film critique, la troisième (« Technique, fantasmagorie, archéologie des médias photographiques ») s’attarde quant à elle sur des ambiguïtés plus marquées qui concernent tant les films que les théoriciens. Il vaut en ce sens de rappeler que l’exercice d’une pensée critique se définit et s’établit nécessairement tout contre l’objet ou les phénomènes considérés, à un point tel qu’il n’est pas d’évidence critique possible, mais plutôt un incessant travail d’aller et retour qui vise à déterminer des points de bascule ou de retournement. C’est à un tel travail, qui est aussi une affaire de regard, celui des films, des théoriciens, mais aussi des contributeurs, que l’organisation de l’ouvrage rend hommage, prenant le soin d’une remise en perspective des films et, surtout, de l’exercice de les penser.

Comment ne pas entrer dans le cœur du présent ouvrage sans rendre au préalable hommage à Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix dont la connaissance des théoriciens allemands abordés dans ces pages semble infinie, à l’image de leur générosité ? Les deux auteurs ouvrent la première partie du livre, « Théories critiques, films politiques ». Ils proposent une synthèse magistrale de quelques-unes des principales propositions théoriques d’un auteur que le monde francophone a (re)découvert grâce à eux<sup>11</sup>. Dans un texte ici écrit à quatre mains, Perivolaropoulou et Despoix reviennent sur les enjeux critiques de la théorie du film de Siegfried Kracauer. En saisissant au plus près du texte les rapports de confrontation ou de proximité établis par l’auteur entre des films et des réalisateurs différents, ils invitent à une relecture fine de la pensée de Kracauer et nous entraînent justement à rebours des réductions ontologiques dont elle a pu faire l’objet. Car c’est bien à partir de films particuliers que la théorie s’élabore chez l’auteur allemand, jusque dans le détail, souvent, et avec le souci, toujours, d’arrimer la théorie à l’hétérogénéité des exemples concrets. S’y dévoile une pensée

des aspérités critiques du cinéma comme médium photographique, que les films exploitent à des degrés divers. En effet, en tant que médium, le cinéma détermine un renouvellement du champ d'appréhension de la réalité qui, des usages du gros plan à la construction de l'espace sonore, révèle au public des aspects du monde qu'il ne pouvait jusqu'alors percevoir lui-même. C'est justement dans l'intervalle qu'il établit entre la réalité dont il dépend et qu'il retravaille pourtant que le film élabore des expériences d'*estrangement* en fonction desquelles le monde connu peut apparaître sous un jour nouveau. Cette puissance concrète du cinéma est à la hauteur d'une critique urgente des abstractions qui gouvernent le monde moderne. C'est, en effet, d'en bas, c'est-à-dire des phénomènes concrets et de la réalité matérielle, que part le cinéma pour nous rendre le monde potentiellement autre et paradoxalement plus proche.

Dans son article, Marie-Ève Loyez confronte Philippe, la figure centrale du documentaire *Le Masque* (1989) de Johan van der Keuken, à l'héroïne de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) incarnée par Barbara Stanwyck. Tandis que Philippe est sans emploi ni domicile et manifeste son désir de paraître et de se conformer aux normes des patrons, de la publicité et de la consommation, Stella se détourne résolument de toute tentation du conformisme. L'article s'appuie sur les travaux de Stanley Cavell et de Siegfried Kracauer, en particulier leur conceptualisation de la collection comme affirmation de soi ou comme résistance opposée à la distraction, en vue d'exposer les puissances critiques d'un faire-collection repensé par le film. Chercheur en philosophie, Timothée Moreau a choisi quant à lui d'aborder *Théorie du film* à rebrousse-poil, en considérant que son épilogue entre en contradiction directe avec les propres développements de Siegfried Kracauer. En rappelant que cette conclusion n'est pas celle que Kracauer avait envisagée dans ses premières ébauches du livre en 1940 (notamment au cours de discussions avec Walter Benjamin) et en relevant chez le théoricien un fort écho des problématiques carnalesques, Timothée Moreau croise cet épilogue avec *L'Œuvre de François Rabelais*, où Mikhaïl Bakhtine développe le concept de grotesque. Dans le texte suivant, Cécile De Coninck propose une analyse entièrement dédiée à *Fête chez les Hamba* (1954) de Luc de Heusch. Elle y compare la version « originale » de 1954 et la copie restaurée en 1997. Cette analyse comparative met l'accent sur le geste critique, à la fois épistémologique et esthétique, du montage opérant une rédemption de la réalité matérielle par le médium-film telle que Kracauer l'envisageait pour lutter contre une tendance à l'abstraction des sciences sociales. La contextualisation de ce film ethnographique atteste de l'influence de *L'Essai sur le don* (1924) de Marcel Mauss et de l'importance de Robert Flaherty pour le choix d'une esthétique réaliste

par Luc de Heusch. Enfin, Édouard Arnoldy, dont la contribution vient clôturer la première partie de l'ouvrage, tente de cerner les contours du « film critique », dans un premier temps à partir des propositions théoriques de Siegfried Kracauer, Walter Benjamin et Ernst Bloch. Ensuite, sa réflexion repose sur des films et des écrits de cinéastes comme Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini ou encore Éric Pauwels. Par « film critique », Édouard Arnoldy entend une œuvre qui conjugue impérativement deux qualités : la mise à l'épreuve des formes cinématographiques et l'importance déterminante accordée à la dimension sociale du cinéma. Le film critique serait, selon lui, frappé du sceau d'une dimension politique forte, qui ne caractérise peut-être pas nécessairement tout « film-essai ».

Tous les ans, les enseignants de la filière études cinématographiques de l'université de Lille invitent des cinéastes, des photographes, des historiens de l'art, des éditeurs et des programmeurs, à l'occasion de rencontres avec les étudiants du département Arts. C'est au sein du Kino-Ciné, salle classée Art et Essai située dans les murs de cette même université, que Vincent Dieutre, Henri-François Imbert, Olivier Azam, Federico Rossin ou encore Olivier Smolders ont pu échanger avec les promotions successives (licence, master), projetant en parallèle des discussions des extraits de films, parfois des œuvres entières. C'est dans ce dispositif que Claire Angelini, Philippe Bazin, Boris Lehman et Arnaud des Pallières ont présenté leurs travaux et partagé une conception du cinéma et de la photographie défendue, parfois, depuis plusieurs décennies. Ces quatre artistes, cinéastes et/ou photographes nous ont fait l'amitié de participer à cet ouvrage, dont leurs contributions constituent la deuxième partie. Ce segment est introduit par un texte de Matthieu Péchenet consacré à l'« attitude critique » dans les médias photographiques. Partant de la mise en valeur de cette formule dans un texte-clef de la première Théorie Critique (« Théorie traditionnelle et théorie critique » de Max Horkheimer), Matthieu Péchenet en mesure les échos possibles dans des écrits d'intellectuels et artistes, de Siegfried Kracauer à Philippe Bazin, ce dernier ouvrant la partie consacrée aux quatre photographes et/ou cinéastes. Celle-ci prend des formes variées : un carnet photographique agrémenté d'un texte exposant certains enjeux associés à l'art critique (Philippe Bazin), un essai insistant sur la tension auteur/producteur et la nécessité pour le premier d'être aussi dans la position du second (Claire Angelini) ; et deux entretiens, le premier, déjà mentionné plus haut, croisant les propos du philosophe Bruno Tackels avec ceux du cinéaste Boris Lehman, le second résultant d'un échange avec Arnaud des Pallières, lequel témoigne de l'indissociabilité de sa pratique et de la philosophie benjaminienne, depuis ses débuts dans les années 1980. En faisant le choix de publier ces témoignages

d'artistes, nous souhaitons mesurer l'actualité de la *Théorie Critique* dans quelques pratiques artistiques. En effet, ces quatre auteurs, sans se présenter en spécialistes des réflexions critiques élaborées par les penseurs de l'École de Francfort, sont non seulement familiers de leurs textes mais les intègrent de façon plus ou moins systématique à leur programme esthétique, dont l'assise se veut résolument politique. Toutefois, il faut dire ici que cette partie « Artistes » ne délaisse pas les considérations théoriques parfois profondes. D'une part, ces auteurs apparaissent comme des lecteurs consciencieux de penseurs critiques, proches de Francfort ou non (Benjamin, Adorno, Brecht, Foucault). En parallèle de leurs créations, leurs discours apparaissent parfois dans le cadre de revues et d'ouvrages universitaires<sup>12</sup>. D'autre part, si la présence dans cette section de Bruno Tackels témoigne d'une association féconde entre discours d'artiste et d'intellectuel, il faut également dire que Philippe Bazin conjugue ces deux aspects dans son parcours. En parallèle d'une pratique de photographe dont la réputation ne souffre aucun doute (prix Niepce, réception critique de son œuvre dans les travaux de Georges Didi-Huberman par exemple), l'artiste a obtenu en 2013 une habilitation à diriger des recherches, grade indissociable de la publication d'un ouvrage important consacré à la photographie documentaire critique<sup>13</sup>.

La troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Technique, fantasmagorie, archéologie des médias photographiques », s'ouvre par un texte de Sonny Walbrou. Dans son article, il s'attache à une reprise du concept d'innervation et des enjeux critiques liés à la technique chez Benjamin. C'est la présence de Marx qui est soulignée par l'auteur, y compris au titre du travail d'historicisation de la perception pour lequel est communément reconnue l'importance de Benjamin. Relire ensemble l'auteur de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et celui du *Capital*, penser ensemble Benjamin et Marx – sans exclure d'autres filiations possibles – permet de préciser la portée critique et politique de la pensée benjaminienne, notamment au sujet du cinéma. De même, cela permet de saisir ce qui tout à la fois rapproche et distingue Benjamin des autres penseurs de l'École de Francfort. Dans le deuxième article de cette troisième partie, Mathilde Lejeune s'attarde sur le cinéma de Charles Dekeukeleire (1905-1971), une figure célèbre du cinéma belge dont on évoque souvent le rôle pionnier dans l'esthétique de la cinématographie nationale. Mathilde Lejeune revient sur l'analyse de discours sur le cinéma de Dekeukeleire, qui le positionnent principalement dans le champ des avant-gardes. Dans sa contribution, elle reprend, en contrepoint de ces discours, les archives du cinéaste qui démontrent toute la complexité de son parcours, plus difficilement catégorisable qu'il n'y paraît. Cet article propose une analyse des écrits sur Dekeukeleire au

regard de ses archives afin de mesurer l'importance d'un retour aux sources archivistiques, sans lesquelles l'historiographie prend le risque de l'apologie et s'éloigne de la pensée critique. Dans le texte qui suit, Baptiste Maisonnier s'attache quant à lui à l'étude d'un motif : le *glitch*. Manifestation audiovisuelle d'un dysfonctionnement, le *glitch* fonde *a priori* l'enjeu d'une critique de la représentation par la mise au jour de l'élément matériel et/ou logiciel de l'image. Agrémentant le vocabulaire des produits de l'industrie culturelle, il en devient un motif plus ambigu qu'en apparence. Baptiste Maisonnier s'attarde sur un documentaire estampillé Netflix, *The Social Dilemma* (Jeff Orlowski, 2020). Le concept de réification intervient pour retrouver, depuis le *glitch*, les assises théorico-pratiques du dévoilement. Ensuite, Arnaud Widendaële analyse le travail du collectif d'artistes *Everything is Terrible!* en s'appuyant sur des concepts dus à Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, afin d'interroger la productivité de la théorie critique à l'ère numérique. L'occupation principale du collectif consiste à glaner des cassettes vidéo préenregistrées choisies pour leur drôlerie involontaire, et à en prélever de courts extraits qui sont ensuite retravaillés à la manière d'un *mashup*. À l'heure de la digitalisation triomphante, la collecte de ces rebuts analogiques fait écho à la tâche du chiffonnier benjaminien, ramassant les déchets laissés derrière elle par la modernité. En outre, *Everything is Terrible!* opère des sélections thématiques et compose des montages porteurs de virtualités critiques, mettant en jeu à différents niveaux un phénomène d'*estrangement*. Dans sa contribution, Dario Marchiori propose une élaboration théorique qui s'appuie sur une analyse approfondie d'œuvres cinématographiques réalisées par Mauricio Kagel, surtout connu pour ses compositions musicales. Formulant l'hypothèse d'un « cinéma informel » sur base des réflexions d'Adorno, le théoricien invite à penser le film critique avec le philosophe allemand. En partant du modèle musical pour ses analyses d'*Antithèse* (1965) et *Ludwig van* (1970), ce texte met en lumière les très fortes correspondances qui relient les propositions filmiques de Kagel et l'idée de l'art défendue par Adorno : négativité, distance radicale avec toute entreprise de totalisation, proximité avec le concept d'« effrangement », élément-clef de la philosophie adornienne, qui pense les points de jonction d'arts aux limites devenues particulièrement poreuses. Cet article clôt l'ouvrage qui, on le mesure à la lecture de cette présentation, nous invite à appréhender « le film critique » selon des points de vue variés et à partir d'objets très différents.

La diversité de ces approches, mais également les premières conclusions qui en résultent, nous invitent à considérer la richesse de cet objet de recherche. Toutefois, si d'hier à aujourd'hui les fonctions critiques du film n'ont cessé d'être réactualisées, il nous semble que les interférences entre cinéma et théories critiques demeurent

quant à elles marginales dans le champ universitaire. Le présent ouvrage constitue certainement le jalon déterminant d'une recherche collective sur lequel toute réflexion future sur « le film critique », loin d'être tarie, pourra désormais s'appuyer. *In fine*, ce que ce volume entend interroger, et par là même ouvrir, c'est l'actualité des théories critiques et leurs implications dans le champ des études sur le cinéma et les médias. Celles-ci trouvent des échos dans des revues comme *Variations*, les *Cahiers du GRM* ou encore *Prismes*, qui inscrivent pour le temps présent la pertinence des pensées critiques dans leurs liens avec la Théorie Critique. C'est bien que les phénomènes considérés ne sont jamais vraiment déconnectés des contextes qui les ont vus naître à l'époque, que les mutations du capitalisme d'hier à aujourd'hui ne bouleversent pas absolument le cadre des concepts et des notions posés alors. Qu'il s'agisse des concepts d'industrie culturelle, de réification, de fantasmagorie et de fétichisme de la marchandise, d'aliénation, de celui d'idéologie ou plus largement encore de celui de matérialisme, les approches qu'ils sous-tendent, la portée critique qu'ils impliquent, les questions qu'ils soulèvent et les déplacements qu'ils induisent ne nous apparaissent en rien épuisés par le présent.

# Notes

1. Ce travail constitue un axe nommé « Théories critiques et cinéma », lequel fait partie du programme de recherche « Imaginaires théoriques, le rôle de l'imagination dans les discours sur l'image » créé en 2017 sous la responsabilité de Mélissa Gignac, Joséphine Jibokji et Jessie Martin, maîtres de conférences en études cinématographiques à l'université de Lille et membres du CEAC. Les activités du groupe de recherche initialement articulées autour des théories critiques ont donné lieu, à partir de 2024, à la formation d'un nouveau programme, intitulé ICAR (Images oubliées : usages critiques des archives photographiques et cinématographiques).
2. Parmi les manifestations et les publications individuelles et collectives qui nous ont réunis, nous mentionnerons une conférence à plusieurs voix conduite à Udine en mars 2018, intitulée « Histoire du cinéma et théories critiques : film, fantasmagorie, exposition ». Cette communication a été effectuée dans le cadre de la 25<sup>e</sup> édition du cycle de l'« Udine-Gorizia International Film Studies Conference » (*Exposing the Moving Image: the Cinematic Medium across World Fairs, Art Museums and Cultural Exhibitions*).
3. ARNOLDY Édouard, *De la nécessité du film. Notes sur les exclus de l'histoire du cinéma*, Paris, Milan, Mimesis, coll. « Images, médiums », 2021, p. 43.
4. Outre les écrits de Walter Benjamin auxquels nous renvoyons directement, nous invitons le lecteur à consulter quelques textes permettant de cerner les contours de la fantasmagorie, notamment dans le sens où la comprend l'auteur du *Livre des passages* : ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966 ; ARNOLDY Édouard, *Fissures. Théorie critique de l'histoire et du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Milan, Mimesis, coll. « Images, médiums », 2018 ; BERDET Marc, *Le Chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2015 ; TACKELS Bruno, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
5. C'est bien sur cette voie que conduisaient les trois « entrées » proposées dans l'appel à communication du colloque en vue de l'étude du film : Technique – fantasmagorie – politique. Ce sont là autant d'ouvertures, intimement liées, en vue de l'étude de la complicité potentielle du film et d'une posture critique.
6. ADORNO Theodor W., op. cit., p. 125. Voir également ADORNO Theodor W. et BENJAMIN Walter, *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.
7. ADORNO Theodor W., « The Schema of Mass Culture » (1942), in *The Culture Industry*, Londres/New York, Routledge, 1991, p. 63 et 71, cité in Nicole BRENEZ, « T. W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout », *Trafic*, n° 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 289 et 290.
8. ADORNO Theodor W., « Filmtransparente » (1966), in Nicole BRENEZ, art. cité, p. 293.
9. Lire à ce sujet TRAVERSO Enzo, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *Communications*, n° 92, 2012, p. 51-63.
10. Voir la revue en ligne *Variations*, en particulier l'article récemment publié par BAUMANN Stefanie, « Critique du documentaire », *Variations*, 26|2023, [<http://journals.openedition.org/variations/2365>] ; [DOI : <https://doi.org/10.4000/variations.2365>], consulté le 29 octobre 2023.
11. On leur doit de nombreux textes, tous passionnants, sur Siegfried Kracauer. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix sont à l'origine des éditions ou des rééditions de plusieurs essais de Siegfried Kracauer, dont *Théorie du film et l'Histoire. Des avant-dernières choses* (sans oublier des textes méconnus ou même oubliés sur la photographie et la ville, plus largement encore sur le sujet qui détermine l'œuvre de l'Allemand, la Modernité). KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (1969), trad. Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006 ; *L'Ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille, préface d'Olivier Agard, éd. Olivier Agard et Philippe Despoix, Paris, La Découverte, 2008 ; *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, éd. Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, Paris, Flammarion, 2010 (1960). Pour les autres références des ouvrages de Siegfried Kracauer, voir la bibliographie en fin d'ouvrage.
12. C'est tout particulièrement le cas pour Claire Angelini et Arnaud des Pallières. Pour la première, voir par exemple « M le maudit de Fritz Lang, en son temps et dans le nôtre », *Les Temps modernes*, n° 679, 2014 ; « Chronique du tiers-exclus. Une fiction politique en hôpital psychiatrique », *Chimères*, n° 89, 2016, ou encore « Traces de mémoires, mémoires de traces », in Michel CADÉ (dir.), *Chemins d'exils, chemins des camps*, Perpignan, Trabucaire/Institut Jean Vigo, 2015. Pour le second, on retiendra tout particulièrement sa collaboration, à travers deux entretiens, avec l'historienne Sylvie LINDEPERG à l'occasion de la publication de *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
13. BAZIN Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017.

