

Ioan POP-CURȘEU

LA CRITIQUE MARXISTE DU CINÉMA DANS LES ANNÉES '30. BRECHT, BENJAMIN, FONDANE: ICONOCLASME OU ICONOPHOBIE?

Abstract. This paper shows that some principles of the Marxist criticism of cinema in the thirties are very close to the iconoclastic attitude towards images (the one manifested in the 8-9th centuries, or in the protestant countries at the "Renaissance"). The critics chosen to illustrate this phenomenon (Bertolt Brecht, Walter Benjamin, B. Fondane) don't go as far as a perfect iconoclasm would require; they confine themselves to some kind of "iconophobia". Marxist critics show that cinema, submitted to economic imperatives, is incapable of transmitting a "real presence", of keeping the aura of things and people, and of dealing correctly with the representation of reality. Besides, cinema has a traumatic effect on spectators, destroying their revolutionary conscience by amusement and visual pleasure.

Keywords. Marxism, cinema, iconoclasm, iconophobia.

Si le présent article pouvait commencer par une boutade, on pourrait dire qu'il n'y a pas – ou presque pas – de cinéma sans marxisme. En effet, comment imaginer l'évolution du septième art sans les grands cinéastes russes imprégnés de la doctrine officielle de l'Union Soviétique, sans les hérauts de l'école documentariste anglaise, ou sans les néoréalistes italiens et leurs successeurs férus de marxisme? On refoule le marxisme, il réapparaît un peu de partout, dans les films du régime chinois et dans le cinéma «indépendant» américain, dans les productions à grand spectacle de James Cameron ou dans les films sociaux engagés, réalisés à petits budgets, chez Jean-Luc Godard aussi bien que chez Pasolini. Comment oublier que, à côté de la sémiotique¹ et

1 Une belle application au domaine du cinéma d'une méthode interprétative qui conjugue marxisme et sémiotique, dans L. O. Reznikov, *Semiotica e marxismo: I problemi gnoseologici della semiotica*, Milano, Bompiani, 1967.

de la psychanalyse, le marxisme a fourni un des réseaux théoriques importants d'interprétation du cinéma, et que les bibliothèques des cinéphiles seraient extrêmement pauvres sans les livres de Béla Balázs, Kracauer², Aristarco?

Cependant, la relation du marxisme et du film n'a pas toujours été sereine, dépourvue de heurts, de malentendus et de conflits. De grands réalisateurs, tels que Visconti et Antonioni ont plus ou moins renié le marxisme de leur jeunesse, conscients que sa grille de concepts trop rigides les faisait entrer dans une voie sans issue sur le plan de la création. Des critiques réputés, et je pense notamment ici à André Bazin, n'ont jamais perdu leur circonspection quant aux postulats de Marx, tout en admirant des productions cinématographiques irriguées par la pensée du philosophe allemand. Et qui plus est, les premiers théoriciens et critiques marxistes du cinéma – en Occident – ont eu à lutter avec un malaise profond que leur causait l'image cinématographique, ou certains de ses aspects. En parcourant les écrits pratiquement contemporains de Bertolt Brecht, Walter Benjamin et

Benjamin Fondane, on sent que le cinéma les attire et leur fait mal en même temps, qu'il les fascine et attise leur mépris. Cette attitude ambivalente fait signe au chercheur et une des questions qu'on se pose est si elle relève chez les trois penseurs marxistes de l'iconoclasme ou de l'iconophobie, du désir de détruire l'image cinématographique ou – au contraire – d'une peur presque viscérale ressentie dans les salles obscures, devant les écrans où les fictions défilent à la vitesse du rêve? Avant de trancher la question, ou au moins de proposer une hypothèse, rappelons leurs positions respectives sur le film.

2 L'espace restreint de cet article me contraint à laisser de côté Siegfried Kracauer, quoiqu'il ait été en contact étroit avec Brecht et Walter Benjamin et quoique sa théorie du film recoupe en plusieurs points les idées analysées dans cet article (notamment en ce qui concerne le «réalisme» du cinéma); voir Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960.



Figure 1: *L'Opera de quatre sous*, de G.W. Pabst (1931), affiche.

Bertolt Brecht n'assume pas un point de vue purement théorique; au contraire, il part de ses expériences concrètes dans le monde du cinéma (en Allemagne et à Hollywood), surtout d'une série d'anecdotes et vicissitudes occasionnées par l'adaptation cinématographique de *L'Opéra de quatre sous* par Georg Wilhelm Pabst (*Die Beule*, 1930)³. Le film, qui se heurte aux enjeux du pari que le «parlant» imposait à l'époque au monde du cinéma, est la transposition à l'écran de la pièce musicale que Brecht et Kurt Weill ont tiré en 1928 de *L'Opéra des Gueux* de John Gay, pour en faire le plus grand succès de scène de la République de Weimar. Écrit par le théoricien Béla Balázs et par Ladislaus Vajda, après la défection de Brecht, qui rompt le contrat, le film est réalisé en deux variantes, une version allemande avec Carola Neher et Rudolf Forster dans les rôles de Polly et de Mackie, et une version française avec Albert Préjean (M.) et Florelle (P.). Pabst crée – principalement à travers la musique – une atmosphère attendrissante,

angoissante, incitante, farcesque et délicate, qui mène à une adaptation authentique et non à du théâtre filmé, loin de la distanciation / défamiliarisation (*Verfremdung*) énoncée par Brecht qui, furieux de voir son principe esthétique fondamental invalidé, fait un procès aux producteurs, mais le perd (les démêlés avec l'industrie cinématographique sont présentés dans l'ensemble de documents *Der Dreigroschenoperprozess*, 1932). Dans ce même ensemble, Brecht souligne que le film parlant est beaucoup moins artistique que le film muet; celui-là est une «commodité» produite dans un monde dominé par les loisirs, et il n'est art que dans la mesure où le rendu artistique de la réalité fait vendre une marchandise aussi dévoyée que les autres.

Pour Brecht, le cinéma reste en tout premier lieu une industrie qui, soumise à des impératifs économiques, en arrive à déformer la réalité et à tromper le public. Cependant, le cinéma peut être aussi autre chose, dès qu'on le fait sortir de cette logique déformatrice: il devient un moyen privilégié pour mettre à jour les processus qui configurent la réalité et pour aiguïser la conscience de soi du prolétariat. Le cinématographe rêvé par Brecht serait «réaliste» au plus haut point parce qu'il s'attacherait à présenter les choses telles qu'elles sont en profondeur, et à leur conférer une signification idéologique précise. Comme Walter Benjamin ou Fondane (voir *infra*), il s'intéresse au cinéma soviétique, notamment aux films d'Eisenstein, qu'il rencontre en 1932. Le cinéma d'URSS réussit à créer,

3 Voir B. Brecht, *Sur le cinéma*, Trad. fr. par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, et aussi *Bertolt Brecht on Film and Radio*, Edited and translated by Marc Silberman, London, Methuen, 2000. Deux études critiques intéressantes sur la question: Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht: Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem film*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975; Dana B. Polan, «Brecht and the Politics of Self-Reflexive Cinema», in *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, n° 1, 1974.

sur une base collectiviste assumée, des films pleins d'individualités puissantes, tandis que le cinéma américain, malgré son individualisme affiché, ne parvient à produire que des êtres sans consistance, à l'exception peut-être de ceux d'Orson Welles⁴. De plus, les films bolcheviques réussissent à allier le réalisme des représentations avec le message révolutionnaire le plus pressant, ce qui n'est pas dépourvu de signification pour les penseurs marxistes, tournés à la fois vers la *theoria* et vers la *praxis*.

Les termes du débat sur le cinéma, présents dans les écrits de Brecht, sont repris et raffinés dans les textes de Walter Benjamin et Benjamin Fondane, penseurs juifs dont le parcours intellectuel a plusieurs choses en commun, notamment le martyre souffert pendant la Guerre, l'admiration pour l'art français, la passion pour la poésie en général et pour Baudelaire en particulier, l'attraction pour le théâtre (quoique W. Benjamin ait été partisan de Brecht⁵, et Fondane d'Artaud), ou bien l'intérêt pour Nietzsche, Proust, Kafka, Valéry,

pour la sociologie «primitive» de Lévy-Bruhl ou pour le sionisme, le hassidisme, et les racines judaïques de la culture européenne⁶. Mais ce qui les rapproche le plus, c'est leur interprétation marxiste du cinéma, leur attitude où se mêlent la fascination et le rejet.

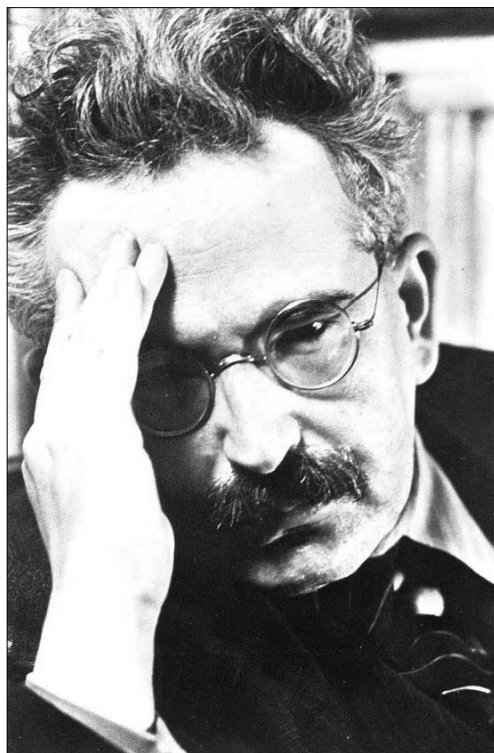


Figure 2: Walter Benjamin.

4 *On Film Music*, in *Bertolt Brecht on Film and Radio*, op. cit., p. 13.

5 Voir Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969, notamment pp. 95-106, sur *Le Roman de Quat' sous*, avec une section intitulée «Marx et la satire». Brecht et Benjamin étaient des amis proches et de nombreux projets les unissaient, comme celui de fonder une revue marxiste, cf. Maurice de Gandillac, «Préface», in Walter Benjamin, *Œuvres I. Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, pp. 15, 24.

Un premier texte de Walter Benjamin significatif pour mon propos, *Petite his-*

6 La philosophie de Chestov est un des rares points sur lesquels les deux penseurs marxistes ne semblent pas d'accord: référence absolue pour Fondane, le philosophe russe a ennuyé W. Benjamin (cf. une lettre de 1939, à Scholem), Maurice de Gandillac, op. cit., p. 25.

toire de la photographie (1931), amène dans l'œuvre du penseur juif le concept d'«aura», qui la structurera en profondeur. Avant de saisir la portée du texte de Benjamin, il faudrait peut-être dire quelques mots sur l'état de la technique et de l'art photographiques au moment où l'essai a été écrit. Benjamin regarde déjà les débuts de la photographie avec l'œil de l'histoire; pour lui, le daguerréotype et le calotype sont des produits de musée. Ce qu'il connaît, ce qu'il voit souvent, c'est la photo sur film celluloïd, inventée vers 1888 par George Eastman, au terme d'une évolution tourmentée de plus d'un demi-siècle, pendant laquelle on changeait de technique presque plus vite que l'on changeait de chemise. L'albumine (procédé inventé par le neveu de Niepce et qui consistait à induire le support de verre avec une couche d'albumine afin d'obtenir des images extrêmement fines) et le collodion (qui donnait une image invariablement négative par transmission et positive par réflexion) avaient eu leur heure de gloire pendant la deuxième moitié du siècle, et l'on avait même pratiqué la photographie sur email.

L'approche de Benjamin, visant aussi bien les aspects esthétiques que les aspects techniques de la photographie, s'inscrit dans la conscience historiciste propre du marxisme. Pour lui, «la période la plus belle» de la photo, marquée par des noms tels que Hill, Cameron, Hugo et Nadar, équivaut aux dix premières années, celles justement qui précèdent l'«industrialisation», l'apparition des studios, et la diffusion du goût pour la photo

dans les masses⁷. Allergique, à l'instar de Brecht ou de Fondane, aux impératifs économiques qui dominent l'évolution des nouveaux médiums, Benjamin s'intéresse aux rapports de la photographie à la peinture et souligne même que la nature profonde du travail photographique a quelque chose à voir avec la manière dont les metteurs en scène soviétiques approchent le cinéma: «On peut même dire que les grandes réalisations de ses metteurs en scène n'étaient possibles que dans un pays où la photographie ne naît pas de l'excitation et de la suggestion, mais de l'expérience et de l'apprentissage.»⁸

Cependant, l'évolution de la photographie, marquée par le génie incompris d'Atget (1856-1927), devait aboutir, à la suite d'un long parcours historique, à la «libération de l'objet par rapport à l'aura»⁹, cette aura que Benjamin définit avec les mots mêmes qu'il reprendra dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, à savoir «une trame singulière d'espace et de temps: unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»¹⁰. Le travail d'Atget assainit et purifie un monde suffoqué par les conventions du portrait photographique, celui de «drôles» et «drôlesses» recrutés dans les rangs de la petite bourgeoisie, que détestait Baudelaire aussi¹¹. À plusieurs

7 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in *Œuvres II. Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, pp. 15 et *passim*.

8 *Ibid.*, p. 33 ; voir aussi p. 28

9 *Ibid.*, p. 26.

10 *Ibid.*, p. 27.

11 Voir Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie» / *Salon de 1859*,

reprises, Benjamin parle du «surréalisme» de la vision d'Atget, ce qui n'est pas une qualité évidente, visible – sauf que, à y regarder de près, on découvre dans les décors citadins dépourvus souvent de présence humaine de cet artiste marginal, un mystère inquiétant, un déséquilibre discret de la composition, un message de révolte sociale, qui ne sont pas sans rapport avec les recherches des surréalistes. Le monde des Parisiens pauvres, avec ses chanteurs ambulants, ses prostituées, ses chiffonniers, immortalisé par l'objectif d'Atget avec une compréhension qui frise souvent la compassion la plus pure, rappelle étrangement l'atmosphère du *Spleen de Paris* de Baudelaire. Si Atget reste l'exemple majeur de Benjamin, d'autres noms lui servent à étoffer ses dires: A. Wiertz avec son discours glorieux sur la nouvelle invention (destinée à travailler en collaboration étroite avec la peinture), Blossfeldt avec ses photographies de plantes, David Octavius Hill et les inter-férences qu'il institue entre peinture et photographie, August Sander et ses études anthropo-sociologiques, Moholy-Nagy, auxquels s'ajoutent Kracauer et Tristan Tzara. Benjamin, au fond, entame la première réflexion philosophique sérieuse sur la photographie, qui ne sera pas sans échos dans *La Chambre claire* de Roland Barthes (1980), ouvrage nettement plus subjectif, quoique situé entre les modèles

théoriques fournis par le marxisme, la phénoménologie et la sémiotique.

L'article le plus cité de Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936)¹², se situe dans la continuité évidente de *Petite histoire de la photographie*, sauf que la place du cinéma dans l'argumentation est beaucoup plus grande. Brecht est d'ailleurs cité ici en note deux fois, une des citations faisant explicitement référence à *Der Dreigroschenoperprozess*¹³, ce qui prouve que les idées de Benjamin se situent dans une continuité directe par rapport à celles de son contemporain et ami. L'art a toujours été reproductible, affirme Benjamin, mais la modernité le reproduit par les mêmes moyens qu'elle le produit¹⁴, et, de plus, la reproduction devient elle-même une œuvre d'art à part entière¹⁵. Avec cette mutation, il n'y a plus d'«authenticité», donc plus d'«aura» de l'objet que présente

in *Cœuvres complètes*, vol. II, Édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, pp. 614-619.

12 Des penseurs aussi divers que Horkheimer et Adorno, Guy Debord, Marshall McLuhan et Giorgio Agamben se sont penchés sur cet essai fondamental pour la compréhension de la culture et civilisation des médias.

13 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Poésie et révolution*, op. cit., pp. 184, 188.

14 *Ibid.*, pp. 172, 181 («À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la technique de reproduction n'est pas, pour le film, une simple condition extérieure qui en permettrait la diffusion massive; sa technique de production fonde directement sa technique de reproduction.»).

15 *Ibid.*, p. 174.

l'œuvre d'art, ou plus d' «aura» de l'art en lui-même: «au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura»¹⁶. Celle qui change le statut ontosociologique de l'art, c'est justement la photographie, qui contient en germe le cinéma, tout comme la lithographie contenait en germe la grande presse¹⁷. Quoique la «valeur d'exposition» de l'œuvre d'art devienne prépondérante avec la photographie, la «valeur de culte» ne cède pas aussi facilement et se retranche dans la vénération du visage humain, évidente depuis Daguerre jusqu'aux contemporains de Benjamin¹⁸.

La photographie a changé le caractère même de l'art, les thèmes, les discours, les modes de perception, les assises sociales de la pratique artistique, c'est pourquoi – après l'expérience photographique – on ne peut plus se permettre de parler du cinéma en termes «cultuels», en termes de prière (comme le font Abel Gance, Séverin-Mars, Alexandre Arnoux). À la différence de la peinture, dont la consommation exige de la part du spectateur un «recueillement», le cinéma réclame un autre mode de perception, ouvert au défilement rapide des images:

Effectivement, la succession des images interdit toute association dans l'esprit du spectateur. C'est de là que vient leur influence traumatisante; comme tout ce qui choque, le film ne peut être

saisi que grâce à un effort plus soutenu d'attention.¹⁹

Le spectateur est donc «traumatisé» par l'image cinématographique. La réflexion politique sur ce qu'il est en train de voir lui est interdite, et la jouissance bête l'éloigne de la formation d'une conscience révolutionnaire. À peine arrive-t-il parfois à jeter un regard critique sur le film, et seulement parce que la «critique» et la «jouissance» sont rarement séparées dans la consommation du produit cinématographique²⁰. Avec cela, il faut souligner que – à la différence d'autres penseurs marxistes – Benjamin ne critique pas la «jouissance» de l'image sans en souligner les quelques côtés positifs. Le terme de comparaison qu'il choisit est encore une fois le «recueillement». Si, dans le cas du «recueillement» qu'exige par exemple une peinture, c'est le spectateur qui plonge au cœur de l'image en épousant la perspective sur la vie que lui impose l'artiste, dans le cas du «divertissement» c'est – au contraire – l'œuvre d'art qui pénètre dans la masse, en en modifiant les structures et la conscience historique.

Le point faible du cinéma, à l'instar de la photographie, est sa soumission aux impératifs du marché libre capitaliste: le nouvel art doit vendre une marchandise humaine de manière plus efficace que ne

16 *Ibid.*, p. 176, et plus largement pp. 174-177.

17 *Ibid.*, pp. 174, 186.

18 *Ibid.*, pp. 184-185.

19 *Ibid.*, p. 204. Le même genre de considérations, p. 185 : « le film, où l'on ne peut saisir, semble-t-il, aucune image isolée sans considérer la succession de toutes celles qui précèdent ».

20 *Ibid.*, pp. 197-198.

le fait le théâtre, par exemple. Ce besoin de bien «vendre» le corps de l'acteur dans l'ensemble, avec ses ongles, ses cheveux, ses lèvres, ses organes génitaux, amène des différences importantes au niveau du jeu: celui qui joue dans un film agit devant la caméra sans l'«aura» qui l'accompagnerait s'il jouait le même rôle sur une scène (disons, avec Benjamin, Macbeth). Au théâtre, le public peut sentir l'«aura», tandis qu'au cinéma la médiation mécanique de l'objectif la fait disparaître sur le champ²¹. À mesure qu'elle restreint la présence de l'«aura», l'industrie cinématographique bâtit de manière artificielle, hors des studios, ce qu'on convient d'appeler la «personnalité» de l'acteur: «le culte de la vedette, que favorise le capitalisme des producteurs de film, protège cette magie de la personnalité, qui, depuis longtemps déjà, se réduit au charme faisandé de sa valeur marchande»²².

L'illusion cinématographique s'avère donc, dans l'horizon de l'analyse de Benjamin, différente de l'illusion théâtrale: la première ne peut impliquer le spectateur qu'à un deuxième degré, une fois que l'on a procédé au montage des séquences. Cette contrainte technique amène de la part du philosophe un regard particulier sur la question de la représentation de la réalité. Si Brecht pense que le cinéma peut devenir hautement réaliste une fois

qu'on le sort du système de l'industrie capitaliste et qu'on l'assigne à ses buts idéologiques propres, Benjamin montre que la technique – sans laquelle le cinéma serait unimaginable – évacue la question du réalisme:

Le film ne peut faire illusion qu'au second degré, une fois qu'on a procédé au montage des séquences. En d'autres termes: l'appareil, au studio, a pénétré si profondément dans la réalité elle-même que, pour lui rendre sa pureté, pour la dépouiller de ce corps étranger que constitue en elle cet appareil, il faut recourir à un ensemble de procédés particuliers: variation des angles de prise de vue, montage réunissant plusieurs suites d'images du même type. Dépouillée de ce qu'y ajoute l'appareil, la réalité est devenue ici la plus artificielle de toutes et, au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur bleue.²³

Malgré les problèmes qu'il soulève, le cinéma est quand même, aux yeux de Benjamin, extraordinaire et libérateur. Il permet à l'imagination de se lancer dans de longs voyages, élargit l'espace et change la perception du mouvement, rend plus claires des choses qui sans lui seraient restées confuses et permet l'émergence de nouvelles formes aux côtés des formes naturelles²⁴. Mais ce que le cinéma apporte de plus important dans le champ des arts, c'est «son aspect destructif, son aspect cathartique: la liquidation de

21 Pour la différence entre acteur de théâtre / acteur de cinéma, ainsi que sur la perte de l'«aura» de celui qui joue, voir pp. 187 et sqq.

22 *Ibid.*, p. 192.

23 *Ibid.*, p. 196.

24 *Ibid.*, p. 201.

l'élément traditionnel dans l'héritage culturel»²⁵. Une question, légitime, qui peut se poser ici est si Benjamin pense, en utilisant des termes tels que «destruction», «liquidation», «catharsis», à une possible nature iconoclaste du cinéma, si paradoxal que cet accouplement de mots et d'idées puisse sembler. La nature iconoclaste du cinéma permettrait, même au cœur de la société capitaliste la plus avilie, d'envisager l'emploi du nouvel art à l'appui de la Révolution:

Aussi longtemps que le capitalisme mènera le jeu, le seul service qu'on doit attendre du cinéma en faveur de la Révolution est qu'il permette une critique révolutionnaire des anciennes conceptions de l'art. Nous ne contestons point pour autant que, dans certains cas particuliers, il puisse aller plus loin encore et favoriser une critique révolutionnaire des rapports sociaux, voire du statut même de la propriété.²⁶

Benjamin Fondane, un peu comme Brecht mais à la différence de Walter Benjamin, est un praticien à la fois de la photo et du cinéma. De lui survivent de



Figure 3: Benjamin Fondane (en bas), au milieu de l'équipe du film *Tararira* (1936).

très belles photographies, dans la manière de Man Ray, avec lequel Fondane était très lié²⁷. Le poète Fondane applique la technique du scénario dans un recueil de trois cinépoèmes, paru en 1928 à Bruxelles, avec une photographie et un doublé portrait anamorphosé par Man Ray²⁸. En dehors de cela, Fondane travaille comme scénariste aux studios Paramount de Joinville, à partir de 1930, adapte pour l'écran une nouvelle de Ramuz, qui donnera le film *Rapt* (1934), réalisé par Dimitri Kirsanoff, ou bien il tourne lui-même un film d'avant-garde en Argentine, *Tararira* (1936), sans oublier deux brefs scénarios qu'il dépose en 1938 auprès de l'Association des Auteurs de Films²⁹. En

25 *Ibid.*, p. 177.

26 *Ibid.*, p. 192. Sur l'interprétation que Benjamin donne du cinéma, voir aussi Rocco Gangle, «Messianic Media: Benjamin's Cinema, Badiou's Matheme, Negri's Multitude», in *Journal for Cultural and Religious Theory*, Vol. 10, n° 1, Winter 2009, pp. 26-41; Olaf Berg, «When Benjamin meets Deleuze at the Cinema: Thinking History in a Filmic Mode», 2008, <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/benjamin-meets-deleuze-v2.3.pdf>

27 Voir le catalogue de l'exposition *Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944*, Paris, octobre 2009-janvier 2010, Non Lieu, Mémorial de la Shoah, pp. 42-47.

28 *Ibid.*, pp. 40-41.

29 *Ibid.*, pp. 63-71. Voir aussi sur la pratique du cinéma chez Fondane, Alain Virmaux, «Écrits et travaux de cinéma. Notes sur

outre, Fondane joue un rôle majeur dans la promotion internationale des films de l'avant-garde française, pour lesquels il organise des présentations publiques à Buenos Aires en 1929, ou à Bucarest vers la même époque, cette projection-ci n'ayant jamais eu lieu³⁰. La sélection de Fondane comprend *Entracte* de René Clair (1924), *L'Étoile de mer* de Man Ray sur un poème de Robert Desnos (1928), *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac (1928), ou *Un Chien andalou* de Buñuel et Dali (1928)³¹, «films purs», c'est-à-dire détachés d'une tradition de l'image à valeur «culturuelle», pour reprendre un terme de Walter Benjamin³².

Au-delà de la pratique du cinéma, Fondane écrit, entre 1925 et 1933, une série d'articles lui assurant une place de choix aux rangs des penseurs marxistes qui interrogent l'évolution historique du nouveau médium. Un des principes majeurs de critique du cinéma chez

Fondane est, comme chez Brecht et Walter Benjamin, le parlant, qui ruine tout le système esthétique du muet. Avant d'en venir aux différences entre le muet et le parlant, il faut souligner que Fondane décrit l'art cinématographique en des termes sans équivoque: il est «bourgeois», «capitaliste», «impérialiste», c'est-à-dire «sentimental», immonde et avide. Le monde du cinéma se voit régi par la finance et les financiers, qui lui impriment leur mentalité «mécanique» et limitent la liberté de création des réalisateurs, qui vendent les «stars» comme une marchandise abjecte et stimulent l'appétit sexuel des spectateurs plutôt que leur conscience révolutionnaire.

Si Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, tout comme Brecht, s'intéresse aux raisons économiques qui ont conduit à l'invention du parlant³³, Fondane, lui, place le débat sur

une évolution en risque d'être méjugée», in *Europe* (n° spécial Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 161-169; Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus, coll. «Les Roumains de Paris», 2004, pp. 47-58, 135-141.

30 Alain Virmaux, *art. cit.*, pp. 163-165

31 *Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944, op. cit.* p. 64.

32 Voir «Présentation de films purs», in *Benjamin Fondane. Le voyageur n'a pas fini de voyager*, Textes et documents réunis et présentés par Patrice Beray et Michel Carassou, Paris, Méditerranée, Toulouse, L'Éther Vague – Patrice Thierry, 1996, p. 48.

33 *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, op. cit.*, p. 181: «Des calculs ont montré qu'en 1927 l'amortissement d'un grand film exigeait qu'il fût présenté à neuf millions de spectateurs. Au début, il est vrai, l'invention du parlant a diminué provisoirement la diffusion des films en raison de la frontière linguistique, dans le temps même où le fascisme insistait sur les intérêts nationaux. Cette récession, vite atténuée, par l'usage de la post-synchronisation, doit moins nous retenir que son rapport avec le fascisme. Les deux phénomènes sont simultanés parce qu'ils sont liés à la crise économique. Les mêmes perturbations qui, en gros, ont conduit à chercher les moyens de sauvegarder par la force le statut de la propriété, ont hâté chez

un terrain plus spécifiquement esthétique. Le parlant, aux yeux de Fondane, apparaît en même temps pour satisfaire la rapacité des marchands de films et parce que l'évolution vers la synchronisation du son et de l'image était inscrite au cœur même de la narration cinématographique. Le critique va même plus loin, en montrant que la couleur va s'imposer au cinéma parce que la vie – paraît-il – est «colorée», ou même que l'on cherchera à donner la sensation du «relief» (et le cinéma 3D ne fait aujourd'hui que confirmer les prédictions de Fondane). Le film muet permettait un décodage universel, n'étant que suite d'images, mais il produisait aussi une incompréhension fertile, en ménageant autour de soi une frange de réaction violente et en permettant la création – par l'imagination du spectateur – d'une sorte de «cinépoème». Il relevait de la «magie», véhiculait d'«obscurités superstitionnelles érotiques» et s'ouvrait aux gestes les plus radicaux de réalisateurs tels que ceux retenus pour les projections de «films purs» à Buenos Aires et Bucarest. Il était essentiellement «photogénique» et «dynamique», deux qualités qui fondent

les capitalistes du cinéma la mise au point du parlant. Cette découverte leur apportait un soulagement passager en contribuant à rendre aux masses le goût du cinéma, mais surtout en liant aux capitaux de cette industrie de nouveaux capitaux venus de l'industrie électrique. Ainsi, vu du dehors, le parlant a favorisé des intérêts nationaux, mais, vu de l'intérieur, il a provoqué une plus grande internationalisation des intérêts.»

la spécificité du cinéma par rapport à d'autres arts et d'autres types d'images. Le film parlant au contraire, ou le «bavard» comme l'appelle Fondane, devient – d'universel qu'il était à l'époque du muet – «national», c'est-à-dire «fasciste» dans les termes de Walter Benjamin³⁴.

Là n'est pas cependant le seul point de contact entre les deux critiques marxistes. La reproductibilité du cinéma est analysée par le penseur franco-roumain dans un paragraphe de *Cinéma 33*, anticipateur de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. La poésie est libre, selon Fondane, tandis que le cinéma est esclave. À peine conçu, le poème est déjà fini, le langage libère et se libère, et la pression sociale ne peut être qu'impondérable. Au contraire, le film, avant d'être établi, conçu, avant même d'avoir sollicité l'esprit d'une manière ou d'une autre, lutte avec les obstacles de sa propre «reproduction»; il est donc «produit» dans la même logique dans laquelle il est «reproduit», et c'est

34 Pour la critique du parlant chez Fondane, voir notamment *Cinéma 33*, article paru dans *Cahiers jaunes* en 1933, que nous avons consulté dans une traduction roumaine in *Scriitorul în fața revoluției*, Traducere din limba franceză de Ion Pop, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, pp. 85-98. Les thèses de cet article, que j'ai citées dans les deux paragraphes précédents, sont anticipées dans *Du muet au parlant, grandeur et décadence du cinéma*, paru dans *Bifur* en avril 1930 et reproduit partiellement dans *Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944, op. cit.* p. 67.

justement au niveau de la «reproduction» que les mécanismes économiques jouent leur jeu le plus sale³⁵.

Cependant, comme pour Brecht et Walter Benjamin, le cinéma n'est pas sans espoir pour Fondane. Mais quel cinéma? Il y aurait d'un côté le cinéma «pur», lyrique, absurde, celui des avant-gardes dans les rangs desquelles Fondane était plus ou moins enrégimenté. D'un autre côté, malgré ses défaillances, il y aurait le grand cinéma soviétique, celui d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenco, Vertov. Les films de ces réalisateurs ne sont pas les esclaves de la finance mais ils sont soumis aux impératifs de propagande du Parti unique. Cette soumission du cinéma à la propagande constitue une erreur, car l'homme est à la fois un animal social et un animal misanthrope, un être raisonnable et un être absurde, un citoyen et un individu à vocation anarchique, donc absolument libre³⁶.

Un grief économique, mis en avant par Brecht, Benjamin et Fondane (le cinéma parlant véhicule une idéologie pernicieuse, celle du capitalisme ou du fascisme) se combine avec un grief plus spécifiquement esthétique, et même avec des blâmes de type théologique, même si les marxistes ont la prétention de bannir tout soupçon de théologie du débat épineux sur les images. Les principes

d'une critique marxiste du cinéma recourent étrangement les grands thèmes des débats éternels entre iconophiles et iconoclastes, tels que l'histoire a pu les fixer dans le monde byzantin ou à la Renaissance. L'image cinématographique est le fruit d'une élaboration technique qui fait perdre aux choses et aux êtres humains leur «aura», c'est-à-dire elle vide l'image de toute «présence réelle»; elle ne laisse pas au spectateur le loisir de la réflexion révolutionnaire en le «traumatisant» (Benjamin), c'est-à-dire elle ne lui permet plus de «prier» en sentant l'action directe du sacré à travers ce qu'elle figure; elle mise sur une hybridité qui est capable de distraire le prolétariat des impératifs pressants de sa lutte historique (Fondane), c'est-à-dire elle rend sensible le croyant aux formes plastiques plutôt qu'à la parole divine, seule garantie de la grâce active. L'image cinématographique s'éloigne de la réalité ou a du mal à la saisir, elle la trahit et la transforme en une suite d'illusions (Brecht, Benjamin, Fondane), tout comme l'icône ne peut avoir la prétention de rendre présents et réels les saints qu'elle dépeint. Et qui plus est, la jouissance de l'image est une pratique bourgeoise, réactionnaire entre toutes, ce qui, sans amener immédiatement des gestes iconoclastes, les suppose et crée le contexte de leur émergence! Qu'il suffise ici de rappeler les images brûlées ou détruites par la Révolution d'octobre et par les autres «révolutions» communistes: le film d'Eisenstein, *Octobre* (1927), vu à rebours, offre aujourd'hui un troublant témoignage de la manière dont

35 *Cinema 33*, éd. cit., pp. 86-87.

36 *Ibid.*, pp. 96-97. On a ici quelques échos de la pensée existentialiste, qui complétait et nuancait chez Fondane l'arsenal de concepts empruntés au marxisme.

l'iconophobie marxiste peut dégénérer en vandalisme iconoclaste. La statue du tsar autocrate Alexandre III, symbole d'un monde d'oppression, est démembrée dès

l'ouverture du film, dans une sorte de festin iconocannibale qui apaise la peur prolétaire des images somptueuses.