



© Julien Gregorio, de la série *Neptune – Squats*, Genève, 2002-2012

" Nous pouvons penser avec raison que c'est le photographe lui-même qui est en premier impressionné. Il ne s'agit plus du reflet, mais de la traversée du miroir. Dans ce voyage initiatique plus qu'esthétique, l'important est de regarder le temps passer, non de passer son temps à regarder. Dans cette quête à travers le réel, ma mémoire est mon style. La mémoire est une image, la mémoire est une image du temps. Amoureux du temps, de la mémoire, j'apprécie particulièrement saint Augustin lorsqu'il énonce les trois temps en un : il n'y a qu'un seul temps, le présent du présent – le présent du passé – le présent du futur. "

Pierre de Fenoyl, 1987, in *Chronophotographies*, Lausanne, Musée de l'Elysée / Paris, Centre national des arts plastiques, 1990, p.155

THEORIE DE L'IMAGE AU 20^E SIECLE – PARTIE 1

Cours de Nassim Daghighian - 2005

THEORIE DE L'IMAGE AU 20^E SIECLE

Photographie, cinéma, télévision, vidéo, installation, numérique

PARTIE 1 : S. KRACAUER, W. BENJAMIN, A. BAZIN, R. BARTHES, U. ECO

Support de cours de Nassim Daghighian

Ce dossier vise à accompagner la lecture et l'interprétation des textes suivants...

Quelques essais critiques (par ordre chronologique de publication originale) → voir photocopies

- KRACAUER, Siegfried, "La photographie" [1927 / 1963], in "Les technimages", *Revue d'esthétique*, Paris, Jean-Michel Place, n°25, 1994, p.189-199
- BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie" [1931], in *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.295-321
- BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1935/1939], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316
- BAZIN, André, "Ontologie de l'image photographique" [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. I *Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1958 ; réédition : Paris Cerf, coll. 7^e Art, 1997, p.9-17
- BARTHES, Roland, "Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein", in *Cahiers du cinéma*, n°222, Paris, juillet 1970; réédité in BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p.43-61
- BELLOUR, Raymond, "La double hélice", in *Passages de l'image*, cat.expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p.37-56; réédité in *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999, p.9-41
- DUVE, Thierry de, "Jeff Wall. Peinture et photographie", in *La Confusion des genres en photographie*, PICAUDÉ, Valérie, ARBAÏZAR, Philippe, édés., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p.33-53 [texte original "The Mainstream and the Crooked Path", in *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, p.26-55]
- KRAUSS, Rosalind, "Réinventer la « photographie »", *Le Journal*, Paris, Centre national de la photographie, n°7, juin-août 1999, p.4-11 [texte original "Reinventing Photography", in *The Promise of Photography. The DG Bank Collection*, Munich, Prestel, 1998]
- DUBOIS, Philippe, "La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques", in *Cinéma et dernières technologies*, BEAU, Frank, DUBOIS, Philippe, LEBLANC, Gérard, édés., Bruxelles / Paris, De Boeck Université / INA, coll. Arts et cinéma, 1998, p.189-206

Compléments au dossier (par ordre alphabétique) → voir fichiers numériques

- COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 1998
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Folio, coll. essais, 1992 [voir support de cours "Petite histoire de l'image selon la médiologie"]
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1965 / 1962
- LAMOUREUX, Johanne, "La critique postmoderne et le modèle photographique" [1995], in *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p.109-115 [sur les textes théoriques de Rosalind Krauss]
- LAUZON, Jean, "Contribution au « Photographique » de Rosalind Krauss", *Horizons philosophiques*, vol 9, no 1, automne 1998
- LÉVY, Pierre, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles technologies : coopération culturelle et communication »*, Paris, Odile Jacob / Conseil de l'Europe, 1997
- VIRILIO, Paul, *Cybermonde. La politique du pire. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1996

Siegfried KRACAUER, "La photographie", 1927 / 1963

Frankfurter Zeitung, 28 octobre 1927 ; in "Les technimages", Revue d'esthétique, Paris, Jean-Michel Place, n°25, 1994, p.189-199

Références

- BARNOUW, Dagmar, *Critical realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994
- DESPOIX, Philippe, "Siegfried Kracauer. Essayiste et critique de cinéma", *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n°539, avril 1992, p.298-320
- LEUTRAT, Jean-Louis, "Comme dans un miroir confusément", in *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, DESPOIX, Philippe, PERIVOLAROPOULOU, Nia, éd.s., Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. Philia, 2001, p.233-247
- LINDNER, Burkhardt, "Photo profane. Kracauer et la photographie", in *Culture de masse et modernité, op. cit.*, p.74-95
- LINDNER, Burkhardt, "Les médias, l'art et la crise de la tradition. Pour une théorie de la reproductibilité", conférence, source : <http://www.avinus.de/Lindner.htm>
- LUGON, Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 1997, p.341, 355-356
- MÜLDER-BACH, Inka, "Négativité et retournement. Réflexions sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer", in *Weimar. Le tournant esthétique*, FÜRNKÄS, Josef, RAULET, Gérard, éd.s., Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Anthropos, 1988, p.273-285
- WEEMANS, Michel, "Sur « La photographie » (1927), de Siegfried Kracauer", in "Les technimages", *op. cit.*, 1994, p.187-188



Anonyme, S. Kracauer, 1930
(négatif sur verre endommagé)

Introduction : point de vue sur/de l'auteur

Siegfried Kracauer (1889-1966), a suivi une formation en architecture, en philosophie et en sociologie (auprès de Georg Simmel). Il est déjà auteur, en 1927, d'essais sur la **sociologie** et, en tant que rédacteur du "feuilleton" (rubrique culturelle), il est collaborateur du plus important des quotidiens libéraux de la République de Weimar, la **Frankfurter Zeitung**, à Francfort puis à Berlin dès 1930. De 1921 à 1933¹, il livre à la FZ plus de 1800 compte rendus, essais ou critiques sur les arts, la culture de son époque (la modernité, les mass media) et surtout ses premières critiques de films dès 1924. Il devient ainsi un important théoricien du cinéma et publiera **Theory of film** en 1960². C'est justement dans la *Frankfurter Zeitung* que paraît son essai sur la photographie en 1927, peu avant le "boom" de la photographie moderne des années 1928-1929 (Nouvelle Objectivité et Nouvelle Vision) :

"À rebours de l'euphorie naissante, il y met en doute la capacité du médium photographique à rendre compte convenablement de la vérité de l'objet et de l'instant saisis. Contrairement aux images de la mémoire, toujours actives et signifiantes, les souvenirs photographiques ne seraient rien de plus qu'une accumulation de déchets fragmentaires, incohérents dans le présent et de plus en plus insignifiants avec le passage du temps – une galerie de fantômes niant au fond l'être vivant dont ils seraient censés perpétuer la mémoire." ³ Kracauer a republié son article sur la photographie en 1963 dans son célèbre ouvrage **Das Ornament der Masse**.⁴

Siegfried Kracauer est un ami proche de Walter Benjamin et leur point de vue sur l'œuvre d'art menacée par la reproduction photographique est très proche. Plus globalement, ils ont une démarche similaire en prenant la photographie comme un **objet théorique** permettant de penser la situation socio-économique et politique de leur époque. Leur discours **historico-philosophique** se pose dans le cadre d'une **critique de l'industrie culturelle** née de la modernité.⁵

Benjamin et Kracauer sont des intellectuels formés à la philosophie et à la sociologie (le premier s'intéresse particulièrement à la littérature, le second au cinéma). Dans la foulée de nombreux **artistes d'avant-garde**, qui les premiers s'immiscent dans le débat des spécialistes de la photographie, ils se saisissent à leur tour du sujet pour l'encadrer dans un nouveau bagage **théorique**, moins normatif et plus **analytique**, dans de riches réflexions relevant de l'**ontologie** de la photographie. "Contrairement à leurs prédécesseurs, ils s'efforcent alors justement d'extraire la question photographique de considérations purement esthétiques pour l'examiner dans toute sa généralité – son importance historique, ses implications sociales et idéologiques, sa valeur cognitive, sa charge existentielle." ⁶

¹ Comme beaucoup d'intellectuels juifs allemands, dont son ami Walter Benjamin, Siegfried Kracauer fuit le régime nazi en 1933. La ruine du Reichstag incendié le 27 février est la dernière image qu'il a de Berlin, la veille de sa fuite pour Paris où il vivra dans des conditions d'extrême pauvreté et d'insécurité. Après avoir été emprisonné quelques mois et libéré grâce au soutien de ses amis intellectuels français, il s'exile aux Etats-Unis avec son épouse au printemps 1941. Kracauer perd sa mère et sa tante au camp de déportation de Theresienstadt en 1942.

² KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1973 / 1960 [rédigé en anglais]

³ LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.355-356 [le livre contient une version abrégée du texte de Kracauer dans une autre traduction, p.356-365]

⁴ KRACAUER, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963

⁵ Cette critique sera développée par l'Ecole de Francfort, représentée notamment par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, et leur essai : "La production industrielle des biens culturels" écrit en exil à Los Angeles, publié in *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 / 1947 [excepté le dernier essai sur l'antisémitisme, l'ouvrage a été rédigé et achevé aux Etats-Unis en 1944]

⁶ LUGON, Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, *op. cit.*, p.341

Vision synthétique des concepts-clés de l'essai "La photographie" de Siegfried Kracauer

REGARD DIALECTIQUE



TEMPS CHRONOLOGIQUE

inventaire général, spatio-temporel, de la nature



HISTORICISME → continuum temporel



PHOTOGRAPHIE → conserve les déchets de "l'histoire"
TECHNIQUE propose un "réel" sans signification
MODERNE l'image originiaire est décomposée



PHOTOGRAPHIE → continuum spatial d'un instant
→ paraître, ressemblance

TEMPS DE L'EXPÉRIENCE

sélection non-chronologique de vécus importants



MÉMOIRE → monogramme de fragments signifiants



IMAGE-MÉMOIRE ULTIME → véritable "histoire" d'un être
VIE REMÉMORÉE inoubliable, survit au temps
"URBILD" et "active" l'image originiaire



ŒUVRE D'ART → figuration spatiale de la vérité de l'objet
→ être, connaissance

REPRODUCTION → le réel de la photographie



JOURNAUX ILLUSTRÉS → inventaire intégral
juxtaposition d'idées imagées



BOYCOTT → contre la connaissance
l'œuvre d'art reproduite
REPRODUCTIBILITÉ disparaît dans le multiple

SIGNIFICATION → la connaissance de l'original



EXPÉRIENCE → conscience des traits décisifs du vécu
cohérence de l'idée, de la signification



CONNAISSANCE → vérité de l'être voué à la mort
seule l'ultime image-mémoire survit
PROUST temps retrouvé (mémoire involontaire)

PHOTOGRAPHIE D'ART imite l'œuvre d'art
la ph sert le pouvoir social



ORDRE SOCIAL processus capitaliste de production



CRISE DE LA MODERNITÉ éliminerait la conscience



BANCO DE L'HISTOIRE confrontation décisive :
RISQUE DE PERTE DU SENS ou aliénation ou libération
CHANCE INCOMPARABLE de la conscience



HISTORICISME ignore le vrai sens de l'histoire mais
croit le trouver dans l'ordre chronol.



PHOTOGRAPHIE réunit les restes de l'histoire dans
un arrangement provisoire dénué
de signification (ordre naturel perdu)

AVANT-GARDE construit du sens → acte politique
l'art a un potentiel révolutionnaire



LIBÉRATION DE LA CONSCIENCE vis-à-vis de la nature



MUTATION DES REPRÉSENTATIONS, signe de libération



UTOPIE la conscience peut prouver sa force sur la nature
la photographie confronte la conscience à la mort
qui est son fondement naturel inexploré jusqu'alors



JEU DU FILM avec la nature morcelée, tel le rêve, qui
réunit des fragments en d'inhabituelles configurations



CONSCIENCE libérée de la nature a pour rôle de
démontrer que tout arrangement est provisoire car
l'organisation réelle de l'histoire reste une inconnue

Résumé de l'essai "La photographie" : parties 1 à 5

HISTORICISME, PHILOGIE

continuum temporel, photographie du temps
chronologie "**totale**" → sens de la réalité historique

→ inventaire général de la nature (espace-temps)

PHOTOGRAPHIE (TECHNIQUE MODERNE)

"configuration spatiale d'un instant"
représentation du temps (le temps se fait image)

continuum spatial selon la perspective de l'objectif
la **ressemblance** avec l'objet ne sert plus à rien
l'image originaire (*Urbild*) est décomposée à jamais

la ph est indifférente envers le sens des choses
c'est un **amas** se composant en partie de déchets
le "réel" de la ph est dépourvu de signification →
œil aliéné, sans sujet, de l'appareil photographique
ne saisit que le continuum spatial vu de n'importe où

comme la ph ne saisit pas l'image-mémoire,
elle doit être associée au moment de sa propre
genèse (au temps très bref de la prise de vue)
l'histoire d'une personne est enterrée sous sa
photographie comme sous une couche de neige
un **frisson d'horreur** nous saisit devant l'image figée

TEMPS CHRONOLOGIQUE

présent : le rapport immédiat à l'original est possible;
à l'époque de la prise de vue, la ph a un rôle de
médiateur, de signe optique de **reconnaissance** ;
comme la **mode**, la ph est liée à son époque et ne
rend visible que la configuration spatiale d'un instant
elle détruit l'être original en le reproduisant

passé : la ph périmée est le **résidu** décanté du
monogramme, sa valeur significative s'amointrit car
elle ne saisit que le **reste** dont l'histoire s'est séparée

PHOTOGRAPHIE (PARAÎTRE, RESSEMBLANCE)

la reproduction photographique ne propose
qu'une simple relation de surface, l'**apparence**
extérieure des choses; une ph exacte est
soumise à la "**nécessité naturelle**" d'imiter et
de respecter les lois de l'optique, de la chimie...

dans la photographie, l'apparition spatiale
"naturelle" d'un objet est sa seule signification :
la **ressemblance** se rapporte à l'aspect extérieur
de l'objet (opacité), non à sa signification
la ph est un **miroir exact** doté de mémoire
qui n'enregistre exhaustivement que le **paraître**

la ph ancienne entrepose des éléments épars
dépourvus de sens pour le récepteur présent ;
la **ph d'art** n'est qu'une imitation de l'œuvre d'art
elle nie sa propre essence technique "sans-contenu"
les photographes d'art servent le **pouvoir social**
en se limitant à l'apparence du spirituel
(**idéalisations**) par crainte du véritable esprit

EXPÉRIENCE, MÉMOIRE

sélectionne et ne respecte pas la chronologie
enregistrements spatio-temporels **lacunaires**

→ monogramme

IMAGES-MÉMOIRES (IMAGES MENTALES)

"monogramme de la vie remémorée" signifiante
expériences subjectives (images du vécu)

les images-mémoire ne conservent que ce qui a
une **signification** pour la personne, selon son vécu
l'image-mémoire garde "active" l'image originaire

la signification des images-mémoires est liée à leur
contenu de vérité : transparence de la connaissance
mène à l'âme (opposée à l'opacité des pulsions) →
connaissance de l'original et de la réalité historique,
conscience déliée des pulsions (contrainte naturelle)

toutes les images-mémoires se réduisent à la dernière
la véritable "**histoire**" de quelqu'un réside dans son
ultime image-mémoire inoubliable, qui **survit au temps**
cette "histoire" constituée de fragments est tel un
monogramme (qui condense le nom en un tracé
ayant une signification en tant qu'ornement)

TEMPS DE L'EXPÉRIENCE

l'image-mémoire, tirée de l'observation directe de
l'original, "entre" dans la ph, dépasse la ressemblance
et confère ainsi à la ph quelque **transparence**
l'image-mémoire, par son contenu de vérité,
rend visible la connaissance de l'original; les traits
d'un être sont gardés seulement dans son "histoire"

à l'inverse de la ph, les images-mémoires s'**agrandissent**
en monogramme de la vie remémorée car la **vérité**
de l'original demeure dans son histoire signifiante

ŒUVRE D'ART (ÊTRE, CONNAISSANCE)

l'art a une connaissance profonde des couleurs et
contours, proche de la transparence de la dernière
image-mémoire réunissant les traits de "**l'histoire**";
l'art n'est pas soumis à la "nécessité naturelle",
mais au contraire, il a ses **lois propres** ...

dans l'œuvre d'art, la signification de l'objet (sa vérité)
devient apparition spatiale de l'objet reconnu :
le **transparent** de l'objet est transmis par l'œuvre d'art
(révèle comment l'objet se montre à la connaissance)
l'œuvre ressemble à un **miroir magique** qui ne montre
pas le paraître mais l'**être** de l'objet ou de la personne

l'œuvre d'art, même décomposée par le temps,
renvoie à une signification, désignée par ses ruines ;
l'**avant-garde** (collages, photomontages) a souligné
l'effet de juxtaposition d'apparences propre à la ph ;
le potentiel **révolutionnaire** de l'art (en particulier
le film d'avant-garde) réside dans sa capacité à
"construire" une signification en tant qu'**acte politique**
à partir du réel de la photographie (Brecht)

Résumé de l'essai "La photographie" : parties 6 à 8

REPRODUCTION (BOYCOTT)

le réel de la photographie

JOURNAUX ILLUSTRÉS, INVENTAIRE INTEGRAL

but : la représentation intégrale du monde accessible à l'appareil photographique ; les illustrés identifient le monde à l'essence de la ph ; c'est un des moyens de boycott puissant contre la connaissance (**juxtaposition d'idées imagées**) ;

reproductions = signes pouvant rappeler l'original
MAIS la référence à l'image originale (*Urbild*) n'est pas du tout visée, c'est l'inventaire total du monde **sans** aucune sélection

par leur **accumulation**, les photographies veulent bannir le souvenir de la mort immanent à chaque image-mémoire alors qu'elles livrent le monde à la **mort** : monde devient présent photographiable alors que le présent photographique est pérennisé

l'œuvre d'art reproduite, disparaît dans le **multiple** et continue à vivre comme **photographie d'art** ; ainsi la **ressemblance** avec l'objet prime sur son "histoire" préservée par l'œuvre d'art

HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS ICONIQUES

de la signification naturelle-sensible
... à l'usage figuré, déduit

SYMBOLE

image à signification purement matérielle-physique
PUIS l'image acquiert une signification immatérielle, figurée → symboles utilisés pendant des siècles car l'être humain en a encore besoin, tant que sa conscience n'est pas libérée du **mythe**

ALLEGORIE

image qui signifie une idée ou concept général

MUTATION DES REPRÉSENTATIONS ICONIQUES, SIGNE DU PROCESSUS HISTORIQUE DE LIBÉRATION

la peinture européenne des derniers siècles a de plus en plus représenté une nature débarrassée de significations symboliques et allégoriques

PHOTOGRAPHIE MODERNE ; ORDRE SOCIAL

le fondement naturel **vide** de signification de la ph est sécrété par les lois naturelles de l'économie, par le **processus capitaliste de production**

BANCO DE L'HISTOIRE : CONFRONTATION DÉCISIVE

dans le tournant vers la photographie, l'histoire joue son va-tout ; mais le transparent de l'histoire ne contient pas le continuum temporel inventorié par l'**historicisme** ; dans la reproduction, les archives photographiques réunissent les restes de la nature **aliénée** de toute signification, en un arrangement provisoire, **désordre** de déchets reflétés par la ph (l'arrangement naturel originel est perdu, supprimé) la conscience libérée a pour rôle de démontrer le **provisoire** de toute relation habituelle entre éléments de la nature / de l'histoire

SIGNIFICATION (CONSCIENCE)

la connaissance de l'original

EXPÉRIENCE, MÉMOIRE

but : la connaissance, la conscience des traits décisifs, significatifs d'une "histoire" vécue et contenus dans les images-mémoire
la conscience permet d'acquérir une **cohérence** : l'**idée**, la signification, menacée par le boycott

la mémoire ne conserve que les significations en relation avec le vécu de l'original, l'**image originaire**, elle opère ainsi une **sélection** dans le continuum afin de préserver l'ultime image-mémoire

dans chaque image-mémoire, il y a **connaissance** de la **vérité** de chaque être voué à la mort ; seule l'ultime image-mémoire survit au temps
Proust : temps retrouvé par la mémoire involontaire

l'œuvre d'art, lorsqu'elle est originale (non reproduite), fonctionne comme l'image-mémoire ; elle permet la connaissance de l'**original** par des fragments de son "**histoire**" **signifiante**

RAPPORTS DE L'HOMME À LA NATURE

de la substance, de la matière
... vers le mental et le spirituel

HARMONIE identité originelle Nature / Homme
conscience naïvement enveloppée par la **mythologie**
CONSCIENCE se rend compte d'elle-même, l'homme n'est plus en fusion totale avec la nature, mais dépend encore des conditions naturelles qui déterminent le penser corporel-visible de la conscience
DOMINATION croissante de l'homme sur la nature ; l'homme pense par **concepts** plutôt que par mythes

EXODE DE LA CONSCIENCE, LIBÉRÉE, HORS DE SA DEPENDANCE VIS-À-VIS DE LA NATURE

la conscience libérée s'offre plus purement à son **fondement naturel**, car le signifié ne lui apparaît plus en images, mais son intention va vers et par la nature

CRISE DE LA MODERNITÉ

la société peut succomber à la nature muette, où rien n'est signifié → abstraction
risque : **l'élimination de la conscience**

UTOPIE : LE JEU DU FILM AVEC LA NATURE MORCELÉE

chance : **la conscience libérée peut prouver sa force** sur les contraintes naturelles ; la photographie aurait pour rôle de confronter la conscience à son propre **fondement naturel inexploré : la mort**, montrée alors comme ne dépendant pas de l'homme ; mise face à la **mécanique mise à nu de la société industrielle**, la conscience est aussi face au reflet de la réalité qui lui a échappé, grâce à la technique photographique ; tel le **rêve**, le jeu du cinéma, qui réunit des fragments de la vie en d'**inhabituables configurations**, montre que l'organisation valable de l'histoire est **inconnue**

Siegfried Kracauer et la photographie

"La relation qu'a entretenue Kracauer avec la photographie est **contradictoire**. Si dans un compte rendu de 1930 il constatait qu'elle commençait à devenir "surannée" ⁷, trois ans auparavant il lui avait prédit dans l'essai "La photographie" un énorme travail de déblaiement philosophico-historique. La *Théorie du film*, ouvrage tardif, donne en revanche à la photographie une signification autre, inestimable ⁸ ; le dernier livre resté fragment, *History. The last Things before the Last* ⁹, procède quant à lui d'un recours sceptique à la photographie comme imposture de l'historicisme." ¹⁰

Dans son essai de 1927 sur la photographie, Kracauer poursuit la réflexion développée dans son célèbre essai "**Das Ornament der Masse**" quatre mois plus tôt¹¹. Il ne s'attache pas à la singularité ni à l'historicité de photographies particulières (les livres d'histoire de la photographie d'alors étaient d'ailleurs très partiels et partiaux!) mais aux **effets de standardisation du médium technique**. Le critique s'intéresse moins à la production d'une photographie (d'un point de vue technique) qu'à sa **réception** par chaque individu (phénoménologie du superficiel, voir plus loin). Ainsi, au début de l'essai, il fait immédiatement la distinction entre la **perception** d'une image analogique continue (la diva que voit le lecteur) et son mode de fabrication **technique**, son support matériel (information décomposée en petits points de la trame, ici la reproduction en couverture du magazine). Puis il s'attache à une **psychologie** du spectateur en distinguant la photographie de l'image-mémoire, image du souvenir qui fait partie des images mentales (mémoire et photographie, voir plus loin).

Comme la photographie semble être une **représentation du temps** offrant un **continuum spatial**,¹² Kracauer opère un parallèle avec l'**historicisme**, dont il critique sévèrement les prétentions à réaliser une **photographie du temps** : couvrir la totalité de l'histoire par une approche chronologique systématique aurait la vertu d'expliquer les événements (le continuum temporel serait le reflet des contenus historiques). L'opposition qui est opérée entre photographie et mémoire s'applique donc implicitement aussi à l'historicisme par rapport au souvenir partiel de l'expérience vécue. Mais Kracauer opère une autre opposition majeure, entre **photographie moderne** et **œuvre d'art** car il considère celle-ci comme plus proche de la vérité intime des images de la mémoire. Dans la suite logique de son raisonnement, le critique évoque la **reproduction mécanique** des journaux illustrés qui – comme l'historicisme sur l'axe du temps – prétendent à un inventaire spatial total du monde (visible) par la photographie, alors qu'ils représentent une menace pour la connaissance (boycott).

"Le tournant vers la photographie, c'est le banco de l'histoire."¹³ L'enjeu final de l'essai de Kracauer n'est pas la photographie mais la **libération de la conscience humaine** vis-à-vis des nécessités de la nature. Alors que la mutation des représentations iconiques indique que cette indépendance de la conscience vis-à-vis de la nature est déjà bien avancée, la crise traversée par la **modernité** risque d'amener l'**aliénation** : l'élimination de la conscience en faveur d'une nature dénuée de signification (l'harmonie originelle entre l'homme et la nature étant définitivement perdue). Kracauer pointe le responsable de la crise : l'**ordre social** basé sur le **processus capitaliste de production en masse**, pouvoir socio-économique dont la photographie d'art est la servante idéologique. Le critique voit une chance de dépasser la crise dans le **potentiel révolutionnaire des avant-gardes**, en particulier au cinéma. Le **film** amènerait la conscience à la connaissance de sa nature véritable en confrontant l'être humain à sa **mort**. Par sa nature photographique et son principe de montage, le film peut, à la manière du rêve, réunir des fragments signifiants d'histoire en d'inhabituelles configurations (alors que la photographie amasse les restes dénués de sens rejetés par "l'histoire"). Le film permettrait à la conscience libérée de démontrer que tout ordre est **provisoire** et que celui de l'histoire reste à jamais **inconnu** (contrairement à l'historicisme qui crédite l'ordre chronologique d'un sens).

⁷ Voir le texte "Berlin photographié" cité à la page suivante de ce dossier.

⁸ Le chapitre 1, intitulé "Photographie", démontre que la nature de la photographie – enregistrer la réalité physique – détermine la nature du film, donc les propriétés de base du médium cinématographique ; KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., 1960, p.3-23 et p.27-28

⁹ KRACAUER, Siegfried, *History. The last Things before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969 ; Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995² [publication posthume en anglais, le titre pourrait être traduit par : *L'Histoire. De ce qui précède les choses dernières*]

¹⁰ LINDNER, Burkhardt, "Photo profane. Kracauer et la photographie", op. cit., p.75

¹¹ KRACAUER, Siegfried, "Das Ornament der Masse", *Frankfurter Zeitung*, 9 et 10 juin 1927 [article qui a donné son titre à l'ouvrage de 1963], réédité en français in KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, DESPOIX, Philippe, éd., Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p.69-80 [cf. la partie "Phénoménologie du superficiel" en fin de ce dossier].

¹² KRACAUER, Siegfried, "La photographie", in "Les technimages", op. cit. : "[...] la photographie elle-même, leur semble-t-il, est une représentation du temps.", § 1, p.190 ; "[...] si la photographie est une fonction du temps qui coule [...]" , § 5, p.193 ; "La photographie offre un continuum spatial ; l'historicisme voudrait accomplir le continuum temporel" [...] "L'historicisme prétend à la photographie du temps.", § 2, p.190

¹³ KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse*, op. cit., p.55 [fin de la partie 7 de l'essai "La photographie" selon une traduction plus proche du texte original : "Die Wendung zur Fotografie ist das Vabanque-Spiel der Geschichte"] ; selon LINDNER, Burkhardt, "Photo profane", op. cit., p.78 : "L'histoire joue banco toutes les réserves accumulées jusqu'alors. Avec cette mise, elle veut faire sauter la banque qui jusqu'ici a été dirigée comme une firme sous le nom de *Nature & Esprit*. Le gain serait une conscience humaine libérée pour la première fois de toute apparence naturelle, une pure "violence" de l'esprit souverain."

La photographie sur le seuil d'hier

KRACAUER, Siegfried, "Berlin photographié", *Frankfurter Zeitung*, 15 décembre 1930

"Dans la cour intérieure du Musée des arts décoratifs, sont exposées 1000 vues de Berlin, qui ont été photographiées par A.Vennemann. Elles sont collées sur de braves cartons blancs et donnent à voir tous les détails possibles de la vie berlinoise tournée vers le public. Qu'elles aient l'air un peu figées, comme si on les avaient laissées plantées là, cela s'explique sans nul doute par notre **manière de voir, modifiée par le cinéma**. Le cinéma nous a habitués à ne plus considérer les objets depuis un point fixe, mais, en glissant pour les contourner, à avoir le libre choix de nos perspectives. **Ce que peut le cinéma, fixer des objets en mouvement, est interdit à la photographie**. C'est pourquoi elle apparaît, là où elle prétend encore à l'autonomie, comme une forme qui commence à appartenir à l'histoire. Elle se détache lentement du présent et prend déjà un air **suranné**. Elle ressemble en cela au *chemin de fer* qui est à l'avion ce qu'est la photographie à la bande-film. **Chemin de fer et photographie** : tous deux sont contemporains, et apparentés entre eux en ceci que leurs formes sont achevées et constituent depuis longtemps le premier stade de formes nouvelles. Aujourd'hui, nous nous sommes détachés des rails, de la même façon que de la position fixe, autrefois indispensable à la caméra. Et si la photographie appartient encore tout à fait à notre aujourd'hui, déjà se projettent en elle ces ombres qui enveloppent toute possession ayant atteint son achèvement.

[...]

Toutes les photographies ne font en réalité que nous remettre en mémoire les éléments optiques qui se sont incorporés à notre existence. Rien de plus normal que le fait qu'elles nous rendent présent justement le monde que nous possédons. Car c'est ce monde-là, et non un monde nouveau restant encore à conquérir, qui est l'objet de la photographie. Une image photographique ne peut effectivement pas donner une idée complète de tel ou tel objet que celui qui regarde l'image n'a pas encore vu. **L'original d'une photo ne se laisse jamais déduire à partir de celle-ci**, et les innombrables reproductions photographiques d'œuvres d'art ne répandent pas la connaissance des œuvres : elles démontrent seulement que **l'art, reproduit, a perdu son effet saisissant**. Une carte postale insuffisante, rapportée d'un voyage, remplit bien mieux la fonction qui revient à la photo que la photographie somptueuse de régions où l'on n'est pas allé. Il serait utile d'étudier un jour de plus près jusqu'à quel point les prises de vues que charrient les journaux illustrés étouffent dans le public la capacité de prise en compte du monde visible. **La photographie ne fournit pas les significations, dont il nous faut faire l'expérience pour qu'un objet devienne notre objet – elle ne fait que refléter cet objet arraché à tout contexte d'expérience**. Ce qui entre dans l'image photographique, ce n'est pas l'extérieur de l'objet, mais une abstraction de celui-ci, qui n'engage à rien. Donc, la photographie ne représente pas un objet, mais elle est tributaire de l'objet déjà représenté rien que pour pouvoir le montrer. Son champ principal est le **connu englouti**. Et en effet, dans l'exposition, elle sert réellement de *Guide à travers le souvenir*. En nous aidant à faire une masse étonnante de **retrouvailles**, elle nous procure enfin **le pouvoir de disposer des choses**, des figures avec lesquelles nous vivons **inconsciemment**.

Particulièrement réussies sont des images du *Tiergarten*. [...ce parc artificiel...] **Coupé du présent, il semble déjà être entré dans le passé**. Il fait l'effet d'un symbole de la photographie elle-même, et peut-être celle-ci ne l'imite-t-elle si facilement que parce qu'elle aussi se tient **sur le seuil d'hier**." ¹⁴

¹⁴ KRACAUER, Siegfried, "Photographiertes Berlin", *Frankfurter Zeitung*, 15 décembre 1930 ; "Berlin photographié" in KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, DESPOIX, Philippe, éd., Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p.146-147 [compte rendu de l'exposition "1000 vues de Berlin" par A.Vennemann au Kunstgewerbe Museum (Musée des arts décoratifs) à Berlin]

Photographie, mémoire et écriture : Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*

"La photographie reprend en fait implicitement, et varie sur une scène de la Recherche proustienne : le portrait-photo de la grand-mère. Le diagnostic de Kracauer est en accord avec l'ambivalente réserve qui caractérise la position implicite de Proust : la photographie est le signe terrible d'une humanité en voie de perdre toute mémoire qui soit de l'ordre de la tradition, c'est-à-dire du langage."¹⁵

C'est dans ses derniers livres, *Theory of Film* et *History. The last Things before the Last*, que Kracauer cite le passage de la Recherche déterminant pour comprendre le rapport entre photographie et mémoire chez Proust, dont les idées sont reprises par le critique dès son essai de 1927 sur la photographie. L'ensemble du développement sur le thème de la mémoire est ainsi marqué par la lecture de Proust, fondamentale pour Kracauer, comme pour son ami Walter Benjamin.¹⁶ Le même **rapport ambigu à la photographie** se trouve chez Proust et chez Kracauer en 1927 : soit elle sert de contre-modèle et subit de vives critiques, soit elle devient modèle et fait l'objet d'une valorisation.

Dans l'ensemble de *À la recherche du temps perdu*, Proust fait souvent appel à la photographie comme **métaphore** de l'écriture ou de la mémoire (de l'image latente, révélée par le souvenir, aux impressions éveillées par la mémoire involontaire).¹⁷ Les métaphores de la mémoire en chambre noire et des souvenirs en instantanés sont des lieux communs de la littérature à la fin du 19^e siècle. Fréquente chez Proust, la référence à la métaphore photographique n'est donc pas sans ambivalence.

"Notre tort est de présenter les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile. Mais en réalité ce n'est pas du tout cela que nous percevons d'habitude."¹⁸

Dans l'opposition fondamentale chez Proust entre mémoire volontaire et mémoire involontaire, la photographie apparaît comme un **contre-modèle** du fonctionnement de l'esprit. L'**image figée** de la photographie qui désigne le référent (phénomène optico-chimique) ne ressemble qu'au souvenir **immobile** évoqué par la **mémoire volontaire**. La peinture serait au contraire un modèle car elle renvoie à de multiples références personnelles (phénomène psychologique plutôt qu'optique). L'**image intérieure**, sans cesse **changeante**, née de la contemplation d'une peinture est selon Proust très proche de la rêverie et de la **mémoire involontaire** constituée de sensations latentes et mystérieuses accumulées inconsciemment au fond de la mémoire au cours de l'existence, et qui ressurgissent tout aussi involontairement. Par contre, la photographie devient **modèle esthétique** lorsqu'il s'agit de comprendre la démarche de l'**écrivain** qui revient sur des moments vécus pour nourrir sa **création littéraire**. En effet, Proust compare la remémoration au processus de développement en chambre noire, qui peut avoir lieu bien après le moment vécu, l'instant de la prise de vue.

"Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est « condamnée » tant qu'on voit du monde."¹⁹

"On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence."²⁰

"La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés »."²¹

¹⁵ DESPOIX, Philippe, "Siegfried Kracauer. Essayiste et critique de cinéma", op. cit., p.314 ; cf. le passage de Proust en page suivante de ce dossier.

¹⁶ Walter Benjamin a d'ailleurs traduit en allemand "Le Côté de Guermantes" qui contient le passage en question sur la grand-mère de Marcel, le narrateur de la Recherche.

¹⁷ Sur le rapport de Proust à la photographie, voir les ouvrages suivants :

- BRASSAÏ, Marcel Proust sous l'emprise de la photographie, Paris, Gallimard, 1997

- CHEVRIER, Jean-François, Proust et la photographie. Avec des photographies de Pierre de Fenoyl et Holger Trülzsch, Paris, Etoile, coll. Ecrit sur l'image, 1982

- GROJNOWSKI, Daniel, Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories, Paris, José Corti, 2002, p.286-287

- Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo, CLÉDER, Jean, MONTIER, Jean-Pierre, eds., Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2003, p.69-183 [excellents articles avec notamment des références à Bergson et à Barthes]

- ORTEL, Philippe, La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 2002, p.310-313

- THÉLOT, Jérôme, Les inventions littéraires de la photographie, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 2003, p.183-214 [chapitre VIII : "La chambre obscure de la littérature : Proust"].

¹⁸ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. IV, 1989, p.153

¹⁹ PROUST, Marcel, "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. II, 1988, p.227.

²⁰ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. IV, 1989, p.474

²¹ *Ibidem*, p.474

Le regard photographique de Marcel sur sa grand-mère

Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*

"J'étais désolé de ne pas avoir dit adieu à Saint-Loup, mais je partis tout de même car mon seul souci était de retourner auprès de ma grand-mère : jusqu'à ce jour, dans cette petite ville, quand je pensais à ce que ma grand-mère faisait seule, je me la représentais telle qu'elle était avec moi, mais en me supprimant, sans tenir compte des effets sur elle de cette suppression ; maintenant j'avais à me délivrer au plus vite, dans ses bras, du **fantôme**, insoupçonné jusqu'alors et soudain évoqué par sa voix [entendue pour la première fois au téléphone], d'**une grand-mère réellement séparée de moi**, résignée, ayant, ce que je ne lui avais encore jamais connu, un âge, et qui venait de recevoir une lettre de moi dans l'appartement vide où j'avais déjà imaginé Maman quand j'étais parti pour Balbec.

Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. **J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là** puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'**étranger** qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. **Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie.** Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle. Comment, puisque le front, les joues de ma grand-mère, je leur faisais signifier ce qu'il y avait de plus délicat et de plus permanent dans son esprit, comment, puisque **tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime, le miroir du passé**, comment n'en eussé-je pas omis ce qui en elle avait pu s'alourdir et changer, alors que, même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but ? Mais qu'au lieu de notre œil, ce soit **un objectif purement matériel, une plaque photographique**, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas. Il en est de même quand quelque cruelle ruse du hasard empêche notre intelligente et pieuse tendresse d'accourir à temps pour cacher à **nos regards** ce qu'ils ne doivent jamais contempler, quand elle est devancée par eux qui, arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes **fonctionnent mécaniquement à la façon de pellicules**, et nous montrent, au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle n'avait jamais voulu que **la mort nous fût révélée**, l'être nouveau que cent fois par jour elle revêtait d'une chère et menteuse ressemblance. Et, comme un malade qui, ne s'étant pas regardé depuis longtemps et composant à tout moment le visage qu'il ne voit pas d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pensée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Egypte, moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un **monde nouveau, celui du Temps**, celui où vivent les étrangers dont on dit « il vieillit bien », pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas." ²²

²² PROUST, Marcel, "Le Côté de Guermantes", in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, vol. I, 1988, p.132-134 ; Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1988, p.438-439 ["Le Côté des Guermantes" est conçu dès 1908-1909 et publié en 1920]

Proust et la photographie selon Kracauer

Aussi ambivalent que Proust, Kracauer considère en 1927, d'une part que la photographie a une fonction **positive**, qui est de révéler la nature profonde de toute existence humaine : la mort, et d'autre part que la photographie, en tant que reproduction mécanique permettant l'inventaire complet du monde dans les illustrés, a une fonction **négative** d'aliénation de la conscience humaine. Dans la scène de la *Recherche*, ce processus d'aliénation est décrit très précisément : tel un étranger, Marcel observe, avec un regard photographique, mécanique et dépourvu de tendresse, sa grand-mère telle qu'elle est "vraiment" en son absence et sans le regard de l'amour et du souvenir qui transforme fondamentalement la perception ; ici la confrontation à la mort est d'autant plus violente que la grand-mère est gravement malade (elle a d'ailleurs tenu à se faire photographier par Saint-Loup pour laisser à Marcel un dernier portrait d'elle qui ne porterait pas les traces de la maladie). Voici le commentaire de Kracauer :

"Le photographe idéal [de Proust] est le contraire de celui qui est aveuglé par l'amour. Il ressemble à un miroir qui ne fait aucune différence ; il est identique à l'objectif de l'appareil. La photographie est, selon Proust, le produit d'une aliénation totale."²³

Il est fondamental de comprendre l'ambivalence de Kracauer vis-à-vis de la photographie en 1927 et le changement de point de vue opéré en 1960 dans *Theory of film*, beaucoup plus positif :

"Inka Mülder a souligné le fait que dès l'essai sur la photographie de 1927, bien qu'il n'y soit pas mentionné, ce passage de la *Recherche* aurait été pour ainsi dire le **moment déclencheur**.²⁴ En effet, les réflexions de Proust imprègnent complètement l'opposition que l'on y trouve entre la photographie et l'image-souvenir. Il y est explicitement question de la couche « transparente » de souvenirs, entassés les uns sur les autres, mise en opposition avec la spatialisation du moment, « pour la première fois et seulement pour un instant ». Le recours désormais inverse à ce passage en devient d'autant plus étonnant et intéressant.

Car dans la *Théorie du film* Kracauer ne s'alarme plus du regard médusant de l'appareil photo et il n'en fait plus le banc du processus historique. Dans l'essai [de 1927], il avait effacé la grand-mère proustienne et l'avait répartie entre les deux extrêmes d'une photo devenue complètement étrangère, datant de l'époque des grands-parents [le portrait d'une grand-mère alors âgée de 24 ans], et d'une photo immédiatement reconnaissable, celle de la star de cinéma [aussi âgée de 24 ans]. Cette répartition visait à révéler un phénomène d'**évidemment fantomatique**. Ici [dans la *Théorie du film*] la photo-choc de la grand-mère adorée de Proust devient elle-même un extrême dont la **réconciliation avec le travail d'aliénation de la photographie devient nécessaire**. Alors que dans l'essai [de 1927], la photographie est présentée comme le moyen d'un inventaire social du substrat naturel le plus extérieur et le plus hostile à l'esprit, elle est définie dans la *Théorie du film* comme le médium d'une attention mimétique, presque tendre, vis-à-vis de la plénitude de la visibilité empirico-naturelle. C'est à partir de là que se déduisent les **quatre "affinités" de la photographie** : avec la nature non mise en scène, avec le fortuit, avec le fragmentaire, avec l'indéterminable.²⁵

Dans ces quatre affinités se trouve déjà décrit ce que le dernier Kracauer désigne [en 1960] par **« physical reality »** : non pas le fondement sans signification d'une nature impitoyablement désenchantée par la technique que l'on avait dans l'essai sur "La photographie", mais une nature qui « se dérobe à notre saisie ». ²⁶ On voit se dessiner ici, peut-être sans la précision conceptuelle souhaitable, une conception esthétique qui a été mécomprise et assimilée à une prise de position en faveur d'un documentarisme photographique naturaliste.

[... Kracauer se défend] énergiquement contre une conception de la technique photographique qui trouverait son but dans une réalité redoublée par une copie parfaite. C'est précisément pour cette raison qu'il a également persisté à soupçonner la photographie d'art et la photographie expérimentale de verrouiller toute expérience de la réalité au lieu de la favoriser. La copie parfaite, il faut bien concéder ceci à Kracauer, est garantie par l'**effet socio-psychique de reconnaissance** et non uniquement par l'exactitude technique. C'est pour cela que le médium techniquement autonome qu'est **la photographie réalise le paradoxe de rendre pour la première fois visible ce qui est techniquement non-maîtrisable** [...le souvenir, la mort]²⁷

²³ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., p.15; texte cité en français in LINDNER, Burkhardt, "Photo profane", op. cit., p.86

²⁴ MÜLDER, Inka, *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart, Metzler, 1985, p.74

²⁵ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., p.18-20

²⁶ "nature as it exists independently of us", *Ibidem*, p.18 [pour rappel, le titre complet du livre est *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]

²⁷ LINDNER, Burkhardt, "Photo profane. Kracauer et la photographie", op. cit., p.86-88

Proust et le regard du photographe selon Kracauer

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 1960

"Proust starts from the premise that love blinds us to the changes which the beloved object is undergoing in the course of time. It is therefore logical that he should emphasize emotional detachment as the photographer's foremost virtue. He drives home this point by comparing the photographer with the witness, the observer, the stranger – three types supposed not to be entangled in the events they happen to watch. They may perceive anything because nothing they see is pregnant with memories that would captivate them and thus limit their vision. The ideal photographer is the opposite of the unseeing lover. He resembles the indiscriminating mirror; he is identical with the camera lens. Photography, Proust has it, is the product of complete alienation.

The onesidedness of this definition is obvious. Yet the whole context suggests that Proust was primarily concerned with the depiction of a state of mind in which the impact of involuntary memories blurs the external phenomena touching them off. And the desire to contrast, in the interest of clarity, this state of mind with the photographer's may have led him to adopt the credo of the extreme nineteenth-century realists, according to which the photographer – any artist, for that matter – holds a mirror up to nature.

Actually there is no mirror at all. Photographs do not just copy nature but metamorphose it by transferring three-dimensional phenomena to the plane, severing their ties with the surroundings, and substituting black, gray, and white for the given color schemes. Yet if anything defies the idea of a mirror, it is not so much these unavoidable transformations – which may be discounted because in spite of them photographs still preserve the character of compulsory reproductions – as **the way in which we take cognizance of visible reality**. Even Proust's alienated photographer spontaneously structures the inflowing impressions; the simultaneous perceptions of his other senses, certain perceptual form categories inherent in his nervous system, and not least his general dispositions prompt him to organize the visual raw material in the act of seeing.²⁸ And the activities in which he thus unconsciously engages are bound to condition the pictures he is taking. [...]

[Ainsi, les deux tendances de la photographie, la formaliste et la réaliste ne s'opposent pas :]

The formative tendency, then, does not have to conflict with the realistic tendency. Quite the contrary, it may help substantiate and fulfill it – an interaction of which the nineteenth-century realists could not possibly be aware. Contrary to what Proust says, the photographer sees things in his "own soul".

And yet Proust is right in relating the photographic approach to a state of alienation. Even though the photographer who acknowledges the properties of his medium rarely, if ever, shows the **emotional detachment** which Proust ascribes to him, he cannot freely **externalize his inner vision** either. What counts is the "right" mixture of his realist loyalties and formative endeavors – a mixture, that is, in which the **latter**, however strongly developed, surrender their independence to the former. As Lewis Mumford puts it: the photographer's "inner impulse, instead of spreading itself in subjective fantasy, must always be in key with outer circumstances."²⁹ [...]

[...] Like a reader, the photographer is steeped in the book of nature. His "intensity of vision", claims Paul Strand, should be rooted in a "real respect for the thing in front of him."³⁰ Or in Weston's words, the camera "provides the photographer with a means of looking deeply into the nature of things, and presenting his subjects in terms of their basic reality".³¹ Due to the **revealing power** of the camera, there is also something of an explorer about him ; insatiable curiosity stirs him to roam yet unconquered expanses and capture the strange patterns in them. The photographer summons up his being, not to discharge it in autonomous creations but to dissolve it into the substances of the objects that close in on him. Once again, Proust is right: **selectivity within this medium is inseparable from processes of alienation.**"³²

²⁸ Sherif and Cantil, *The Psychology of Ego-Involvements, passim* ; e.g. pp.30, 33, 34. Arnhem, "Perceptual Abstraction and Art", *Psychological Review*, March 1947, vol. 54, n°2. [note de Kracauer]

²⁹ Mumford, *Technics and Civilization*, p.339 [note de Kracauer]

³⁰ Newhall, *The History of Photography*, p.150 [note de Kracauer]

³¹ Weston, "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, 1943, vol.9, issue 49 : 3205 [note de Kracauer]

³² KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1973 / 1960, p.14-16 [il s'agit du commentaire de Kracauer après citation du passage de Proust traitant du regard photographique de Marcel sur sa grand-mère]

Mélancolie et self-estranement : le flâneur urbain, l'exilé et l'historien

Dans sa *Theory of film*, la référence à la scène du regard de Marcel sur sa grand-mère permet à Kracauer de mentionner la **mélancolie** propre à la photographie. "Kracauer mentionne les rues parisiennes des photographes Marville et Atget comme porteuses de mélancolie : or la mélancolie favorise le **self-estranement** : « L'individu découragé est susceptible de se perdre lui-même parmi les configurations accidentelles de son environnement, les absorbant avec une intensité indifférente. [...] Sa réceptivité est du type de celle du photographe proustien projeté dans le rôle de l'**étranger**. »³³ Il mentionne alors, comme application de cette constatation au cinéma, toutes les séquences de films montrant un personnage déambulant dans des rues avec des **juxtapositions kaléidoscopiques des plans**. Dans le livre sur l'Histoire,³⁴ Kracauer reprend le passage de la photo de la grand-mère et l'analyse de l'expérience du narrateur dont l'esprit devient un **palimpseste** où les observations de l'étranger se surimposent à l'inscription temporairement effacée de celui qui aime. Puis Kracauer glisse à des considérations sur la condition de l'exilé pour conclure que **l'historien doit adopter par rapport à son objet d'étude le même estrangement que vit l'exilé.**"³⁵ "Le vrai mode d'existence de l'exilé est celui d'un étranger" "[...] dans le vide presque total de l'**exterritorialité**"³⁶

"Kracauer cherche à renouer les liens entre son **enfance** et l'**exil** dans lequel il vit : Proust, la photographie et l'image de la flaque d'eau [voir ci-dessous] l'aident à la faire. La photographie le renvoie à l'exil. L'image de l'**exilé** qui est celle du **flâneur urbain** comme du **photographe-cinéaste** lui est très certainement chère pour des raisons biographiques évidentes. [...] Dans *History*,] il utilise une autre image, empruntée cette fois à la mythologie grecque. Il s'agit de l'histoire d'**Orphée** qui descend aux Enfers pour ramener à la vie Eurydice. L'**historien** doit lui aussi effectuer cette descente (l'épisode des trois arbres dans *À la recherche du temps perdu* qui, comme des fantômes demandent à être rappelé à la vie, est cité juste avant). Lorsque les morts qui ont répondu à son appel arrivent à la lumière du présent et qu'il se retourne de crainte de les avoir perdus, il les perd vraiment. Mais « ne prend-il pas possession d'eux pour la première fois à ce moment même – ce moment où ils disparaissent à jamais, s'évanouissant dans une histoire de sa fabrication ? »³⁷ La fin des temps et les fantômes."³⁸

Histoire d'une vocation d'écrivain : l'image-matrice de Siegfried Kracauer

"J'étais encore tout jeune lorsque je vis mon premier film. L'impression qu'il fit sur moi dut être enivrante puisque je décidai sur place et dans l'instant même de confier mon expérience au papier. Si je me souviens bien, ce fut mon premier projet littéraire. J'ai oublié si je l'ai jamais réalisé. Mais je n'ai pas oublié le titre compliqué que, de retour du cinéma, je notai immédiatement sur un bout de papier : "Le film en tant qu'explorateur des merveilles de la vie quotidienne". Et je me souviens, comme si c'était aujourd'hui, des merveilles elles-mêmes. Ce qui m'avait profondément remué [dans ce film] était une ordinaire rue de banlieue, avec ses lumières et ses ombres qui la transfiguraient. Il y avait quelques arbres et, au premier plan, une flaque dans laquelle se reflétaient les façades de maisons invisibles ainsi qu'un morceau de ciel. C'est alors que le vent fit bouger les ombres, et les façades avec le ciel en dessous commencèrent à onduler. Le monde d'en haut tremblant dans la flaque sale – cette image ne m'a jamais quitté."³⁹

Le **choc cinématographique** vécu par Kracauer, qui aurait été à l'origine de sa carrière d'écrivain, est provoqué par ce que l'on pourrait qualifier l'**image-matrice du reflet, à fonction heuristique** : la découverte d'une vocation. Cette description ressemble très fortement à la scène des clochers de Martinville, la première expérience littéraire du narrateur de la *Recherche* de Proust.⁴⁰ De même que Proust prend souvent la photographie comme modèle esthétique de l'écriture, Kracauer voit dans le cinéma et dans l'image-matrice du reflet troublé d'une rue, des éléments de modernité qui auront valeur de **modèle esthétique** dans le développement de sa réflexion de critique. "Le **reflet** est à la fois objectivé dans l'image cinématographique (le reflet dans la flaque) et cette image cinématographique propose un reflet de la réalité. Il y a au moins deux manières de concevoir le reflet : comme objet et comme **concept critique**, comme le miroir où se reflète la réalité physique et comme celui qui reflète la **société.**"⁴¹

³³ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., p.16-17

³⁴ KRACAUER, Siegfried, *History. The last Things before the Last*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995², p.82-84

³⁵ LEUTRAT, Jean-Louis, "Comme dans un miroir confusément", in *Culture de masse*, op. cit., p.243

³⁶ KRACAUER, Siegfried, *History. The last Things before the Last*, op. cit., 1969, p.160 | "exterritorialité" est essentielle dans son œuvre]

³⁷ KRACAUER, Siegfried, *History. The last Things before the Last*, op. cit., 1995, p.78-79

³⁸ LEUTRAT, Jean-Louis, *ibidem*, p.245

³⁹ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., p.XI (fin de la préface); traduction française tirée de DESPOIX, Philippe, op. cit., p.298.

⁴⁰ PROUST, Marcel, "Du côté de chez Swann", in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 1987, p.161-163

⁴¹ LEUTRAT, Jean-Louis, *ibidem*, p.244

La photographie, esthétique de la ruine

Pour Kracauer, la photographie ne doit pas éterniser, sa fonction est de rendre compte de l'aspect éphémère de tout chose ; elle amène ainsi la conscience à la connaissance de sa propre mort.

"Kracauer n'en reste pas là. L'objet principal de sa critique, l'élément culturel de la photographie – ce que Benjamin nommera « l'aura » – qui culmine dans la reproduction de masse du portrait de la star de cinéma, disparaît là où elle s'intéresse à des sujets en affinité avec son matériau spécifique. À *la frontière d'hier*⁴² : ce titre d'un compte rendu d'exposition symbolise exactement la fonction qu'il lui assigne. Incapable de faire croire à l'éternité de la star, la photographie est en revanche à même de rendre le caractère passager d'objets voués à la disparition. À propos d'une des célèbres fenêtres prises par Niépce, il écrit :

« La photo ne va plus avoir longue vie ; elle montre déjà des fissures et des déchirures, et la forme menace de s'effacer dans la monotonie du fond [...] une fenêtre toute simple d'une quelconque maison parisienne [...] La justesse de ce sujet illustre parfaitement ce qui était voulu par ces premières photographies [...] À l'opposé de la plupart des photos modernes, elle veut **sauver l'éphémère, mais pas l'éterniser** jusqu'à satiété. »

L'opposition, apparaissant pour la première fois dans cet essai, entre « sauver » (*retten*) et « éterniser » (*verewigen*) ne peut être plus explicite ; elle exprime combien, pour Kracauer, la photographie est une esthétique de la ruine. « **Ce qui est connu et déjà disparu** » est le domaine où elle affirme son essence, note-t-il dans *Berlin photographié*.⁴³ Dans son ultime portrait de la métropole, Kracauer a laissé le cours des événements se figer dans un laconique arrêt sur image : la ruine du Reichstag incendié le 27 février 1933. La scène est observée le lendemain, quelques heures avant sa fuite vers Paris.⁴⁴ Ce sera l'un des derniers feuilletons publié dans le *FZ* "⁴⁵

Méduse et le bouclier de Persée : exil, horreur des camps, deuil impossible

Alors que Kracauer est ambivalent envers la photographie en 1927, son ouvrage *Theory of film* paru en 1960 théorise son esthétique des médias photographiques, implicite dans les années 1920-1930. Dès lors, il n'oppose plus directement **film et photographie** ; il met l'accent sur la continuité entre les deux médias qui ont un support matériel et une fonction d'enregistrement de la réalité physique identiques. "L'**expérience décisive**, qui sous-tend chez Kracauer le **renversement** de l'ambivalence de jugement vis-à-vis du matériau photographique en un éloge définitif, est la tentative nazie d'extermination radicale des Juifs. Lui-même menacé, fuyant précipitamment vers Paris en 1933, il avait laissé en Allemagne sa mère et sa tante. Il ne peut par la suite – outre une brève rencontre en Italie en 1936 – les revoir. Elles furent déportées en 1942 à Theresienstadt, où elles disparurent. L'écriture même de la *Théorie du film* semble correspondre chez Kracauer à la tentative d'accomplir **un impossible travail de deuil**." ⁴⁶

"Le médium photographique, tendant un « **miroir à mémoire** » à la violence et aux atrocités dont l'homme ne peut faire l'expérience directe sans dommage, serait un équivalent moderne du bouclier poli offert par Athéna à Persée, afin que voyant Méduse par réflexion sans se trouver sous son regard pétrifiant, il puisse la décapiter. La différence toutefois consiste en ce que la reproduction photographique n'est plus, comme dans le cas du bouclier, un moyen pour un but (tuer Gorgone), mais une fin en soi. Kracauer renvoie essentiellement aux images de l'extermination à échelle industrielle que révèlent les documentaires sur l'ouverture des camps nazis : aucun univers du sens n'est perceptible dans la vision de cet amoncellement de cadavres. Mais la confrontation à une telle **horreur** permet de **surmonter l'angoisse** que provoque sa reproduction photographique.⁴⁷ S'il y a donc **délivrance**, c'est **délivrance de la violence** en tant qu'elle est *invisible*, refoulée, et non pas au sens de rédemption de l'homme dans l'Histoire. Être mis face à l'horreur et aux conséquences de la domination, c'est être à même de la surmonter : tel est, en puissance, l'effet du médium cinématographique. Kracauer trouve là **un moyen de masse capable de réfléchir**, sur le plan de l'imaginaire social et par un biais qui n'est donc pas de l'ordre de la morale, **l'irrationalité de l'histoire**." ⁴⁸

⁴² "An der Grenze des Gestern", *Frankfurter Zeitung*, 12.7.1932 (non réédité) [même référence pour la citation qui suit].

⁴³ "Photographiertes Berlin", *Frankfurter Zeitung*, 15.12.1930, rééd. in KRACAUER, Siegfried, *Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1990, vol. 5.3, p.168-170

⁴⁴ "Rund um den Reichstag", *Frankfurter Zeitung*, 1933, réédité in KRACAUER, Siegfried, *Schriften*, op. cit., p.211 sq.

⁴⁵ DESPOIX, Philippe, "Siegfried Kracauer. Essayiste et critique de cinéma", op. cit., p.315

⁴⁶ *Ibidem*, p.318-319

⁴⁷ KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, op. cit., p.305-306

⁴⁸ DESPOIX, Philippe, *ibidem*, p.318

La tête de méduse

Cependant Philippe Despoix ne relève pas une modification importante de l'histoire originale : "[...] Kracauer utilise principalement le détail du **bouclier-miroir** mais en le détournant de la fonction qu'il a dans l'aventure de Persée. Ce dernier se sert du bouclier pour renvoyer à la Gorgone sa propre image contre laquelle elle n'est pas immunisée ; dans le texte de Kracauer, Persée peut regarder le visage de Méduse dans le miroir qu'est le bouclier (la source de Kracauer est Robert Graves). **Le miroir, c'est-à-dire le cinéma, peut donc permettre d'approcher une réalité autrement insoutenable.**"⁴⁹

"L'image dans le bouclier a donc une fonction libératrice (et non cathartique) : elle ne rend pas "acceptable" l'horreur, elle permet de l'affronter et par conséquent, peut-être, de la vaincre. [...] le livre de Kracauer traite du cinéma après Auschwitz. Le film a cessé d'être l'explorateur des merveilles de la vie quotidienne [l'image-matrice de Kracauer enfant], il est devenu un moyen d'investigation de l'horreur."⁵⁰

" The Head of Medusa

We have learned in school the story of the Gorgon Medusa whose face, with its huge teeth and protruding tongue, was so horrible that the sheer sight of it turned men and beast into stone. When Athena instigated Perseus to slay the monster, she therefore warned him never to look at the face itself but only at its mirror reflection in the polished shield she had given him. Following her advice, Perseus cut off Medusa's head with the sickle which Hermes had contributed to his equipment.⁵¹

The moral of the myth is, of course, that we do not, and cannot, see actual horrors because they paralyze us with blinding fear ; and that we shall know what they look like only by watching images of them which reproduce their true appearance. These images have nothing in common with the artist's imaginative rendering of an unseen dread but are in the nature of mirror reflections. Now of all the existing media the cinema alone holds up a mirror to nature. Hence our dependence on it for the reflection of happenings which would petrify us were we to encounter them in real life. The film screen is Athena's polished shield.

This is not all, however. In addition, the myth suggests that the images on the shield or screen are a means to an end; they are to enable – or, by extension, induce – the spectator to behold the horror they mirror. Many a war film indulges in cruelties for this very reason. Do such films serve the purpose ? In the myth itself Medusa's decapitation is not yet the end of her reign. Athena, we are told, fastened the terrible head to her aegis so as to throw a scare in her enemies. Perseus, the image watcher, did not succeed in laying the ghost for good.

So the question arises whether it makes sense at all to seek the meaning of horror images in their underlying intentions or uncertain effects. Think of Georges Franju's *LE SANG DES BÊTES*, a documentary about a Paris slaughterhouse : puddles of blood spread on the floor while horse and cow are killed methodically ; a saw dismembers animal bodies still warm with life ; and there is the unfathomable shot of the calves' heads being arranged into a rustic pattern which breathes the peace of a geometrical ornament. [...] It would be preposterous to assume that these unbearably lurid pictures were intended to preach the gospel of vegetarianism; nor can they possibly be branded as an attempt to satisfy the dark desire for scenes of destruction.

The mirror reflections of horror are an end in themselves. As such they beckon the spectator to take them in and thus incorporate into his memory the real face of things too dreadful to be beheld in reality. In experiencing the rows of calves' heads or the litter of tortured human bodies in the films made of the Nazi concentration camps, **we redeem horror from its invisibility behind the veils of panic and imagination.** And this experience is liberating in as much as it removes a most powerful taboo. Perhaps Perseus' greatest achievement was not to cut off Medusa's head but to overcome his fears and look at his reflection in the shield. And was it not precisely this feat which permitted him to behead the monster ? "⁵²

⁴⁹ LEUTRAT, Jean-Louis, "Comme dans un miroir confusément", *op. cit.*, p.237

⁵⁰ *Ibidem*, p.238

⁵¹ See Graves, *The Greek Myths*, vol. I, pp.127, 238-9 [note de Kracauer]

⁵² KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, *op. cit.*, p.305-306

Phénoménologie du superficiel : l'ornement de la masse dans le processus historique

"La place qu'une époque occupe dans le processus historique se définit de manière plus convaincante à partir de l'analyse de ses insignifiantes manifestations de surface qu'à partir des jugements que cette époque a portés sur elle-même. Ces derniers, qui ne sont que l'expression des diverses tendances d'une époque, ne constituent pas un témoignage fiable pour qui veut appréhender l'état d'esprit général d'une époque. Les premières en revanche assurent, par leur innocence-même, un accès immédiat à l'essence du monde existant. Inversement, l'interprétation de ces manifestations de surface est déterminée par la connaissance que l'on a de l'essence de ce monde. L'essence d'une époque historique et ses mouvements imperceptibles se révèlent mutuellement."⁵³

Siegfried Kracauer analyse le processus historique de l'émergence de la **culture de masse** à partir de ses "**insignifiantes manifestations de surface**"⁵⁴ que sont les divertissements populaires tels que les "**Tiller Girls**"⁵⁵, la mode ou la photographie des magazines illustrés. "Des insignifiants phénomènes de surface, il entend dégager « l'essence » même de son époque (« *Grundgehalt* »)", il propose ainsi une "**phénoménologie du superficiel**"⁵⁶ bien avant le célèbre livre du Français Merleau-Ponty⁵⁷. La phénoménologie est une méthode philosophique qui replace les essences dans l'existence de l'homme, dans les expériences qu'il fait via ses perceptions sensorielles et son monde intérieur.

Chez Kracauer, il s'agit d'une phénoménologie **sociologique** à but **historico-philosophique**.⁵⁸ La métaphore de la **surface** est utilisée par Kracauer pour désigner le monde sans substance de la pure apparence ; la surface est l'expression de la **négativité**. Le monde ne perçoit plus le sens qui seul peut lui donner plénitude et substance. Le monde s'est "déréalisé" pour n'être plus qu'une mince enveloppe. La société moderne, civilisée et rationalisée de part en part, devenue muette et pure apparence, a besoin de la médiation de l'art pour pouvoir encore s'exprimer. Dans les formes les plus évoluées de l'art se manifeste la véritable "essence perdue, la monstruosité" de cette "socialisation rationnelle". Le **constat critique du déclin de la civilisation** de Kracauer s'inscrit dans une perspective historique évolutive plutôt que statique. Dans son article "L'Ornement de la masse", il formule trois thèses qui seront également présentes dans son essai sur "La photographie" :

1) Il s'agit d'un processus historique de **désenchantement**, et même de "**démythification**" (Kracauer s'oppose à la fausse immédiateté triomphante du mythe). Ce processus est le résultat d'une tension entre les forces de la nature, aveugles et irrationnelles, et la raison "dé-naturée" (la conscience libérée) qui désintègre les structures naturelles de la vie pour "préparer à l'irruption de la vérité". Dans ce **processus positif de désintégration**, l'homme acquiert à l'égard de la nature une indépendance jusqu'alors inégalée. Kracauer espère que la raison puisse jouer ce rôle de désenchantement pour qu'il y ait un réel progrès historique, en dehors des lois de la nécessité naturelle.

2) Dans un premier temps, la **modernité**, avec son esprit d'analyse, semble avoir fait de la raison un moyen de démythification. Mais le processus est entré dans une **phase critique** car la rationalité qui prévaut dans la modernité, la **ratio** de l'**économie capitaliste**, est une raison "trouble".

3) En effet, la rationalité abstraite du capitalisme revêt elle-même des aspects mythiques : la dynamique de la démythification risque de se figer à son tour dans un nouveau **mythe rationnel** ! Le processus de désenchantement est donc **ambivalent** car la production capitaliste repose sur la **masse anonyme** et non sur l'individu libre. Expression et reflet de la rationalité capitaliste, l'**ornement** est sans doute aussi ambivalent que celle-ci. D'un côté l'ornement a un aspect progressiste, positif (il est indépendant des lois de la nécessité naturelle) mais de l'autre, toute signification est perdue au profit d'une entité abstraite qui renvoie à nouveau au mythe, au culte (résultat régressif, négatif).

"Dans l'ornement de masse se trouve représentée la forme vide et rationnelle du culte, dénuée de tout sens explicite. Ce faisant, l'ornement apparaît comme un retour brutal à la mythologie, un retour formidable qui révèle à son tour à quel point la **ratio** capitaliste est éloignée de la Raison."⁵⁹

⁵³ KRACAUER, Siegfried, "Das Ornament der Masse", *Frankfurter Zeitung*, 9 et 10 juin 1927 ; cité in MÜLDER-BACH, Inka, "Négativité et retournement. Réflexions sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer", *op. cit.*, p.274 [c'est le début de l'article sur l'ornement de la masse].

⁵⁴ KRACAUER, Siegfried, "Das Ornament der Masse", in KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse*, *op. cit.*, p.69-80.

⁵⁵ Groupes de jeunes filles effectuant une série de figures de gymnastique dans un enchaînement mathématique très précis et coordonné ; c'est le meilleur exemple d'ornement de la masse, où l'individualité physique et psychique de chaque être disparaît au profit d'un motif abstrait !

⁵⁶ MÜLDER-BACH, Inka, *op. cit.*, p.273-274

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945 [cette approche philosophique remonte à Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, 1807, et surtout à Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, 1913].

⁵⁸ Pour Kracauer, la forme moderne de réflexion en philosophie de l'histoire est la sociologie ; les prochains paragraphes ainsi que la page suivante de ce dossier reprennent largement les propos de MÜLDER-BACH, Inka, *op. cit.*, p.275-285

⁵⁹ KRACAUER, Siegfried, "Das Ornament der Masse", *Frankfurter Zeitung*, 9 et 10 juin 1927 ; cité in MÜLDER-BACH, Inka, *op. cit.*, p.274

Dialectique photographie / cinéma : le processus historique selon le modèle esthétique du film

Kracauer a donc une conception eschatologique (en lien avec les fins dernières) de l'histoire comme processus destructeur, de **désubstantialisation** ; soit parce que celle-ci signifie une négative **perte du sens**, seul garant de l'essence, soit parce qu'elle signifie un **désenchantement** progressif des structures soi-disant naturelles de la vie, une démythification souhaitable. Ce processus destructeur est non seulement irréversible mais nécessaire pour préparer **"l'irruption de la vérité"**. Pour Kracauer, la crise profonde traversant la modernité montre que celle-ci n'est pas le stade le plus avancé du désenchantement, mais qu'elle peut se figer et être vouée à l'échec de la perte de sens. Paradoxalement, selon Kracauer, ce qui manque au capitalisme, c'est encore plus rationalisme ! Seul **l'esprit analytique** inhérent à toute forme de rationalité, permettrait d'éviter la pétrification de la modernité en mythe afin de dépasser la négativité du désenchantement par la pensée. À ce moment-là seulement pourrait s'effectuer un **utopique "retournement dans la plénitude de l'essence"**.

La réflexion de Kracauer se développe dans une structure métaphorique qui consiste en une **transposition de son esthétique du film au processus historique**. Dès ses premières critiques de film, Kracauer affirmait que le cinéma, comme la photographie, met en scène la surface des choses : "l'extériorité illusoire et muette" de la réalité, "le monde déchu de l'apparence". Ces signes funestes renvoient à la dimension historico-philosophique d'une nouvelle esthétique, propre à la modernité : le film, et de manière plus générale, les **médias photographiques**, sont pour Kracauer les formes artistiques *par excellence* de ce monde désenchanté car, en ne représentant que l'extériorité illusoire du monde, elles le révèlent dans sa déchéance historique. Kracauer assimile ainsi la réalité produite techniquement (l'enregistrement photographique) à la réalité historique.

"Si l'image photographique est une manifestation fidèle de la réalité phénoménale de la modernité, elle devrait alors porter en elle les traces de cette **dialectique** de critique et d'affirmation, de rationalité et de mythe dans laquelle s'est fourvoyé le rationalisme de l'*Aufklärung* [la Raison héritée des Lumières]. Dans son essai *Sur la photographie*, que l'on doit considérer comme le pendant de *L'Ornement de la masse*, Kracauer essaie indirectement de montrer la présence de telles traces en déduisant ce que la photographie montre à partir de ce qu'elle ne montre pas et ne peut pas montrer. Au centre de cette définition négative – dont Proust est le modèle inavoué – on trouve la comparaison entre l'image de la mémoire et le portrait photographique." ⁶⁰

Dans la photographie apparaît clairement la "nature muette" (perte de sens) à laquelle s'est réduite la vie désenchantée qui risque de se pétrifier en mythe à cause de la *ratio* capitaliste (crise de la modernité). Les images photographiques révèlent **la réalité ambiguë de la modernité** et provoquent une confrontation historique qui décidera de son destin. Ce changement apporté par la photographie est selon Kracauer le **"banco de l'histoire"**, déterminant pour le dénouement de la crise de la modernité. Comme chez d'autres critiques des années 1920-1930, dont Walter Benjamin, **le cinéma apparaît comme une issue**. Plus précisément, la **dialectique du rationalisme** se joue entre les médias photographiques, la photographie représentant le désenchantement sous sa forme **figée** alors que le cinéma représenterait le désenchantement sous sa forme **libérée**.

"La reproduction photographique fixe la négativité du monde désenchanté, le cinéma l'abandonne à la déchéance ; la première fige la matérialité "muette" de la "nature aliénée" dans le continuum spatial qui se livre à l'instantané, le second met fin à l'immobilité en brisant la structure de surface de la photographie. Dans la technique photographique s'exprime l'esprit de la **rationalité abstraite**, "nouveau mythe" qui n'a à l'égard de lui-même aucune distance critique. L'esprit du cinéma est l'esprit destructeur de la **rationalité analytique**, capable de nier le produit même de sa propre destruction en lui donnant un statut provisoire. **Le film désenchante le monde enchanté des photographies**. Ses jeux de montage à partir de la "réalité morcelée" accentuent encore la négativité de ces dernières. [//] Et soudain ce vide explose. Soudain, la surface se soulève comme une croûte et, le temps d'une mise au point, le "chaos de la réalité empirique" se change en une "réalité fondamentale". Le masque de silence des objets tombe, ils deviennent éloquentes comme des signes. Ce "nihilisme révolutionnaire" constitue l'expérience fondamentale que Kracauer fait dans le cinéma [l'image-matrice]. Le pathos de son esthétique cinématographique est le "pathos de l'absolu point zéro" (Broch), **l'image utopique dégagée de la négativité** – le "retournement" de "l'envers de la plénitude" en "plénitude de l'étant". " ⁶¹

Ainsi **Kracauer construit l'histoire d'après un modèle esthétique cinématographique** pour justifier sa thèse de l'action destructrice du rationalisme et concevoir l'Histoire comme processus ayant un sens.

⁶⁰ MÜLDER-BACH, Inka, op. cit., p.281-282

⁶¹ *Ibidem*, p.284

Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et Bertolt Brecht

Siegfried Kracauer (1889-1966) et Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) se sont rencontrés à Francfort vers la fin de l'année 1918. Devenus amis intimes malgré leur différence d'âge, ils lisent ensemble la *Critique de la raison pure* de Kant chaque samedi après-midi pendant plusieurs années. Ils font vraisemblablement connaissance avec Walter Benjamin (1892-1940) en 1923, au moment où paraît sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Bien que Benjamin soit berlinois, il prépare alors une thèse sur le drame baroque à l'Université de Francfort. Tous trois sont juifs et font partie de l'intelligentsia allemande de la République de Weimar (1919-1933, de la chute de l'empereur Wilhelm II à la nomination de Hitler comme chancelier et à sa prise de pouvoir). Quant à Bertolt Brecht, Benjamin le rencontre en 1929 et, pendant son exil, lui rend souvent visite au Danemark entre 1934 et 1938. Adorno, comme on le verra, est très opposé à l'influence du dramaturge sur la pensée de Benjamin, alors que Kracauer défend le théâtre de Brecht dans la *Frankfurter Zeitung*.

Les points communs entre Kracauer et Benjamin sont très nombreux et ne seront qu'esquissés ici. Tous deux publient des articles dans la *Frankfurter Zeitung*, lisent et analysent souvent les mêmes écrivains : Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht, Marcel Proust, etc. Marqués par divers auteurs de gauche, tels que Max Weber, Ernst Bloch, Georg Lukács ou Georg Simmel, ils traitent de philosophie de l'histoire, de littérature, d'art, de cinéma ou de flâneries urbaines dans une perspective très influencée par le matérialisme historique de Karl Marx dans son ouvrage célèbre *Le Capital* (1867).⁶² Leur pensée, oscillant sans cesse entre le religieux et le profane, est également influencée par leur double culture judéo-chrétienne. Les échanges intellectuels entre les deux amis ont certainement été nombreux. Alors que Benjamin rédige un compte-rendu sur l'essai sociologique *Les Employés* (1930) de Kracauer, celui-ci publie un article sur les écrits de Benjamin "Zu den Schriften Walter Benjamins" (1928).

En 1933, Kracauer et Benjamin fuient vers Paris et connaissent alors plusieurs années d'exil, de misère financière et de déboires professionnels. Tous deux subissent des corrections très importantes dans leurs essais écrits pour l'antenne parisienne de la revue de recherches sociales de l'Ecole de Francfort (*Zeitschrift für Sozialforschung*) dirigée par Max Horkheimer et son bras droit Theodor W. Adorno. Ces deux principaux représentants de l'Ecole de Francfort ont également fui l'Allemagne nazie. Ils ont repris leurs activités universitaires en déplaçant l'Institut de recherches sociales à New York. Lorsque Kracauer constate que son essai "Masse et propagande", écrit entre 1936 et 1937, est rejeté à cause de son radicalisme et réduit de trente-deux pages ainsi qu'expurgé des termes jugés trop marxistes (comme "capitalisme") par Adorno, il en interdit la publication sous sa signature. La rupture de Kracauer avec l'institution dont il a été, par ses écrits des années 1920, l'un des pères spirituels, est douloureuse sur le plan affectif et marque sa relation avec Adorno ; de plus, elle le prive d'une source de revenu précieuse et accentue son isolement intellectuel. La même année, Horkheimer et Adorno incitent Benjamin à réécrire son essai majeur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (rédigé fin 1935 ; traduit en français début 1936) en lui demandant de supprimer l'introduction ainsi que toute référence au matérialisme historique ou à l'esthétisation du politique par le fascisme.

Kracauer, sa femme et Benjamin subiront également des internements dans des camps français destinés aux étrangers "indésirables" en 1939. Heureusement, grâce à l'appui d'amis influents, ils pourront en sortir et tenteront dès lors par tous les moyens d'obtenir un visa pour les Etats-Unis. Kracauer et sa femme quittent Paris pour Marseille trois jours avant l'entrée de la Wehrmacht dans la capitale en juin 1940 ; Benjamin les rejoint peu après. Malheureusement, les difficultés pour passer de la France à l'Espagne et quitter le continent ont amenés plus d'un au désespoir. Kracauer avoue qu'il avait lui-même pensé à se suicider lorsqu'il apprit le destin tragique de son ami Benjamin à Port-Bou, le 26 septembre 1940 après avoir pris une forte dose de morphine. Les époux Kracauer embarquent pour New York à Lisbonne au printemps 1941.

Quant à Theodor Adorno – très intransigeant sur le plan philosophique envers Benjamin qu'il admire – il n'aura de cesse de critiquer violemment son essai sur l'œuvre d'art jusqu'à son dernier ouvrage *La Théorie esthétique* (publication posthume en 1970). Pourtant, la réflexion critique qu'il développe avec Max Horkheimer dès la deuxième guerre (*Dialectique de la raison*), notamment vis-à-vis de l'industrie culturelle, est autant redevable à Benjamin qu'à Kracauer ! Ces derniers sont devenus par la suite des références majeures, en philosophie comme en sociologie, par leurs essais sur la littérature ou le cinéma, leur analyse très pertinente de l'esthétique de la modernité, leur remise en question de la philosophie de l'histoire ou encore leurs observations des effets de la culture de masse sur l'individu.

⁶² De son vivant, Marx n'a publié que le tome 1 : 1867 ; tomes 2 et 3 posthumes rédigés par Engels, 1885, 1894, tome 4 par Kautsky, 1904-1910.

Portrait de Siegfried Kracauer par Walter Benjamin : le chiffonnier au petit matin

Un marginal sort de l'ombre

"Aussi notre auteur [Kracauer], comme de juste, reste-t-il pour finir un isolé. Un mécontent, pas un chef. Pas un fondateur : un trouble-fête. Et si nous voulions nous le représenter tel qu'en lui-même, dans la solitude de son métier et de ses visées, nous verrions ceci : un chiffonnier au petit matin, rageur et légèrement pris de vin, qui soulève au bout de son bâton les débris de discours et les haillons de langage pour les charger en maugréant dans sa carriole, non sans de temps en temps faire sarcastiquement flotter au vent du matin l'un ou l'autre de ces oripeaux baptisés « humanité », « intériorité », « approfondissement ». Un chiffonnier, au petit matin – dans l'aube du jour de la révolution." ⁶³

"Lecteur attentif de Kracauer, Benjamin avait saisi la finalité rédemptrice de sa méthode [la phénoménologie du superficiel]. Ramasser les déchets de l'histoire, tels qu'ils se dévoilaient à la surface du monde, visibles au grand jour ou incrustés dans les interstices de la société rationalisée comme des fragments abandonnés et sans importance : une telle opération renvoyait à la reconstruction d'un ordre originare brisé, c'est-à-dire à la rédemption messianique. Dans [sa] critique consacrée à *Les Employés* (1930), Benjamin peignait Kracauer sous les habits d'un « chiffonnier », marginal et discret, poursuivant avec acharnement son travail de sauvetage des morceaux de réalité amoncelés, comme des ordures, par la tempête destructrice qu'on appelait Progrès." ⁶⁴

Affinités entre Walter Benjamin et Siegfried Kracauer : la connaissance se dégage des ruines

"En 1928, dans sa critique du *Drame baroque allemand*, le premier grand livre de Benjamin⁶⁵, Kracauer soulignait l'importance d'une approche au fond théologique qui consistait à remonter aux origines en fouillant dans les mansardes du passé, pour y rechercher des vérités déposées ou enfouies. [...] Dans un passage qui préfigurait déjà les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* [de Walter Benjamin], Kracauer donnait une synthèse remarquable de la philosophie de Benjamin : « Le passé est sa véritable matière ; la connaissance se dégage pour lui des ruines. » Plus précisément, sa méthode ressemblait à celle d'un archéologue qui, pour reconstituer l'image du passé, devait recomposer les décombres d'un ensemble éclaté. « Derrière le monceau de ruines – écrivait Kracauer – n'apparaissent pas à la lumière du jour des essences pures, mais plutôt des petites particules de matière qui renvoient aux essences. » Chez Benjamin, comme chez Simmel, les fondements (ou le vide) spirituels de la réalité se dévoilaient par des images. Pour Benjamin, qui partageait avec Kracauer les mêmes préoccupations d'ordre théologique, ces images pouvaient aussi être porteuses d'une promesse de rédemption, comme dans l'allégorie évoquée dans le *Drame baroque* de la tête de mort se transmuant en « visage de l'Ange ».

[...]

Pendant les années trente, Benjamin et Kracauer développeront aussi une interprétation similaire du fascisme, dans lequel ils saisisent l'expression d'une tendance fondamentale de notre époque vers une esthétisation de la politique. Cependant, l'intérêt pour la dimension esthétique, spatiale et ornementale, de la société industrielle moderne, se manifesta chez Kracauer dès le milieu des années vingt." ⁶⁶

À propos du cinéma, forme esthétique propre à la modernité que Benjamin et Kracauer voient comme une issue possible à l'aliénation des masses : "L'idée essentielle qu'introduit Kracauer pour justifier la légitimité esthétique du nouveau médium, l'opposition entre distraction et culte, sera reprise par son ami Walter Benjamin, pour notifier dans son essai sur *L'œuvre d'art*, le changement radical de la fonction de l'art qu'accompagne l'avènement de la reproductibilité technique.

À l'exigence de réduction de l'élément culturel dans la distraction le clown moderne par excellence, Chaplin, donne avec son film *Le cirque* (1928), une réponse concrète." ⁶⁷

⁶³ BENJAMIN, Walter, "Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer", *Die Gesellschaft*, n°7, 1930, tome 1, p.473-477 ; traduction française in BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.179-188 [c'est le dernier paragraphe de l'article, p.188 ; le titre original de l'article est : "Ein Ausseitseiter macht sich bemerkbar"].

⁶⁴ TRAVERSO, Enzo, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, coll. Histoire contemporaine, 1994, p.83 [excellente introduction à l'ensemble de l'œuvre de Kracauer mis en perspective avec son parcours de vie].

⁶⁵ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Berlin, Rowohlt, 1928 ; Paris, Flammarion, coll. Champs, 2000

⁶⁶ TRAVERSO, Enzo, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, op. cit., p.84-85

⁶⁷ DESPOIX, Philippe, "Siegfried Kracauer. Essayiste et critique de cinéma", op. cit., p.308 [Kracauer est un grand admirateur de Chaplin ; il a écrit l'article "Chaplin. Zu seinem Film *Zirkus*" en 1928].

Portrait de Siegfried Kracauer par Theodor W. Adorno : un étrange réaliste

"J'ai une raison bien simple de me croire qualifié pour entreprendre ce travail et donner quelques aperçus sur la figure de Kracauer : nous sommes amis d'enfance. [...] Pendant des années, tous les samedis, régulièrement, nous avons lu ensemble la *Critique de la raison pure*. Je n'exagère pas le moins du monde en affirmant que je dois plus à cette lecture qu'à mes maîtres universitaires. Doué de qualités pédagogiques exceptionnelles, il m'a fait entendre la voix de Kant. Dès le début, j'appris sous sa conduite que cette œuvre n'était pas une simple théorie de la connaissance, une analyse des conditions du jugement valable dans les sciences, mais une sorte d'écriture codée où l'on pouvait déchiffrer la situation historique de l'esprit, avec le vague espoir d'y trouver quelque chose de la vérité."

[...]

"Si l'on voulait se risquer à une sorte d'interprétation de la figure de Kracauer, qui ne s'y prête guère, il faudrait chercher, pour désigner ce réalisme à la tonalité particulière, le mot juste qui aura aussi peu de rapports avec l'image familière du réaliste qu'avec le pathos de la transfiguration, ou la croyance inébranlable en la primauté du concept. Préserver l'esprit de se livrer à son propre culte, au nom de l'esprit, tel était sans doute l'impératif premier de Kracauer, produit par la douloureuse et brûlante expérience de l'impuissance de l'esprit face à la brutalité du pur et simple étant. Mais son réalisme n'est pas une solution. Comme il était réactionnel, la désillusion l'empêche de s'apaiser. Même quand Kracauer s'en prend à l'utopie, sans espoir de remporter la victoire, il attaque en réalité, comme par peur, quelque chose qui l'animait lui-même. Le trait utopique de son caractère, redoutant d'être nommé ou conceptualisé, va se réfugier dans ce personnage toujours un peu marginal. Ainsi voit-on s'illuminer les yeux d'un enfant maltraité et opprimé dans les instants où, comprenant tout à coup les choses, il se sent compris et reprend espoir. L'image de Kracauer est celle d'un homme qui est passé tout près de l'horreur extrême, et, de même que l'espoir de l'humanité s'est réfugié et enfermé dans sa dernière chance d'éviter la catastrophe, de même le reflet de cet espoir rejaillit sur l'individu qui anticipe pour ainsi dire les événements. « Car seul le désespoir peut nous sauver », dit quelque part Grabbe. Pour Kracauer, l'image qui recouvre l'espoir, c'est l'individualité se refermant sur elle-même jusqu'à être inexprimable, imperméable à l'espoir. Elle proclame la nostalgie d'avoir une fois le droit de garder les aspérités que l'angoisse a imposées à celui qui s'écarte de la norme, mais sans l'angoisse. Il raconta un jour le souvenir d'enfance suivant : il avait été tellement obsédé par les histoires d'Indiens qu'elles venaient effacer la frontière avec la réalité. Une nuit, il se réveilla brusquement au milieu d'un rêve en disant : « J'ai été enlevé par une tribu ennemie. » Voilà son secret, l'horreur littéralement réalisée dans les déportations, en même temps que la nostalgie de la sauvagerie impunie et plus innocente des Peaux-Rouges tant enviés. La théorie de Freud, selon laquelle la genèse de l'individu se décide dans l'enfance, vaut tout particulièrement pour le caractère intelligible. *L'Imago* infantile survit dans la volonté vaine et compensatoire de devenir véritablement adulte. Car c'est justement le caractère adulte qui est infantile. La profonde tristesse qui s'exprime dans la mimique est d'autant plus fondée que le sourire forcé assure que tout va pour le mieux. Rester enfant, pour ce caractère, cela veut dire : retenir un état de l'être où il vous arrivait moins de choses ; l'espoir, si souvent déçu soit-il, que cette confiance inébranlable finira par être récompensée. L'existence intellectuelle de Kracauer exprime son incertitude à ce sujet. La fixation à l'enfance, c'est-à-dire au jeu, prend chez lui la forme d'une fixation à la bonté des choses ; sans doute la prépondérance du visuel n'est-elle pas chez lui une donnée première, mais la conséquence de cette relation au monde des choses. Dans le trésor de ses thèmes intellectuels, on chercherait sans doute vainement la révolte contre la réification. Une conscience qui craint d'être abandonnée par les hommes préfère s'en tenir aux choses. La pensée répare en elles le mal que les hommes ont fait à l'être vivant. L'état d'innocence serait celui des choses misérables, minables, méprisées, détournées de leur fin ; elles seules incarnent pour la conscience de Kracauer ce qui serait différent de l'ensemble fonctionnel, et son idée de la philosophie, ce serait de leur arracher le secret, impossible à connaître, de leur vie. Le mot latin qui veut dire « chose » est *res*. D'où le terme de réalisme. Kracauer a donné à sa théorie du cinéma le sous-titre *The Redemption of Physical Reality*. Il faudrait traduire en vérité : « le rachat de la réalité physique ». Tel est son étrange réalisme." ⁶⁸

⁶⁸ ADORNO, Theodor W., "Der wunderliche Realist", in *Noten zur Literatur III*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966 / 1964, p.83-108 [conférence prononcée à la radio de Hesse, le 7 février 1964, publiée dans les *Neue Deutsche Hefte*, sept-oct. 1964, fasc.101] ; "Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer", in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p.263-283 [ici, p.263-264 et p.282-283]

Réaction de Theodor W. Adorno à l'essai de Walter Benjamin "L'œuvre d'art..." : plus de dialectique !

Benjamin rédige la première version de "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" entre octobre et décembre 1935. En janvier 1936, une version dactylographiée en vue d'une publication en français est soumise à Max Horkheimer, avec qui Benjamin a quelques entretiens en présence de son traducteur Pierre Klossowski. Horkheimer demande à l'auteur de supprimer tous les termes à forte connotation politique : "Nous devons faire tout ce qui est en notre pouvoir pour préserver la revue [*Zeitschrift für Sozialforschung*] en tant qu'organe scientifique, empêchant de nous trouver impliqués par la presse politique. Cela représente une menace sérieuse pour notre travail dans cette direction, et peut-être dans d'autres."⁶⁹ Adorno, qui est à Londres, écrit le 29 janvier une carte à Benjamin, le priant de lui envoyer une copie de son texte : "Je vous prie d'autant plus instamment que les passages que Max [Horkheimer] m'a soumis ont soulevé en moi des objections (tout d'abord concernant la formulation) que je ne veux justifier ni éliminer qu'après avoir pris connaissance de l'ensemble."⁷⁰ Le 18 mars, Adorno envoie à Benjamin une longue lettre contenant sa prise de position sur l'essai, dont il attaque le contenu en suivant une ligne directrice qui lui est chère, le thème de la "liquidation de l'art", et en rejetant avec violence toute idée proche des thèses de Bertolt Brecht. Voici des extraits de ce document important pour comprendre la réception de l'essai de Benjamin.

" [...] Permettez pour cette raison que je me limite à une ligne directrice. J'accorde un intérêt passionné à ce qui, dans ce travail, me semble être l'affirmation de vos intentions premières (la construction dialectique du rapport entre mythe et histoire) dans les couches de pensée de la **dialectique matérialiste : à savoir l'autodissolution du mythe [Selbstauflösung des Mythos], elle-même dialectique, qui est visée ici en tant que désacralisation de l'art [Entzauberung der Kunst]**. Vous savez que le thème « **liquidation de l'art** » sous-tend depuis de nombreuses années mes essais d'esthétique et que la vigueur avec laquelle je défends, surtout sur le plan musical, le primat de la technologie est à prendre strictement en ce sens : celui que vous nommez « seconde technique ». Je ne m'étonne pas que nous nous trouvions ici sur une **base commune** ; et m'en étonne d'autant moins que le livre sur le baroque⁷¹ a effectué la distinction entre l'allégorie et le symbole (« auratique » dans la nouvelle terminologie), comme *Sens unique*⁷² effectue la séparation entre œuvre d'art et documentation magique. [...] des réflexions que j'ai entrepris de formuler sur la technologie et la dialectique et sur les modifications du rapport à la technique communiquent avec les vôtres de manière si étroite.

C'est aussi cette communication-là qui me fournit le critère des **divergences** que je dois constater, sans autre but que de servir cette « ligne générale » qui est la nôtre, et qui se dessine aujourd'hui si nettement. Votre dernier travail me paraît s'inscrire dans la continuité d'ouvrages antérieurs, dans lesquels vous avez séparé le concept d'œuvre d'art en tant que production [Gebilde] du symbole de la théologie aussi bien que du tabou magique. **Aussi je trouve inquiétant – et je vois à cet endroit un résidu très sublimé de certains motifs brechtiens – que vous transposiez maintenant sans plus de façons le concept d'aura magique à « l'œuvre d'art autonome », lui assignant purement et simplement un rôle contre-révolutionnaire.** Il n'est pas besoin de vous assurer que je suis pleinement conscient de ce qu'il entre de magique dans l'œuvre d'art bourgeoise (et ce d'autant que je n'ai cessé de montrer que la philosophie bourgeoise de l'idéalisme, qui va de pair avec le concept d'autonomie esthétique, est au sens plein du terme mythique). Mais il me semble que **le centre de l'œuvre d'art autonome** n'appartient pas lui-même à ce qui dans cette œuvre appartient au versant mythique – pardonnez cette façon de parler « spatiale » ; mais qu'il est en soi dialectique : que ce centre [Mitte] mêle en lui-même au **magique** le signe de la **liberté**. [...] Pour dialectique que soit votre texte, il ne l'est pas s'agissant de l'œuvre d'art autonome elle-même [...] Lorsque vous sauvez le cinéma kitsch contre le cinéma « culturel », personne n'est plus en accord avec vous que moi : mais l'art pour l'art aurait tout autant besoin d'être sauvé, et le front uni s'opposant à une telle tentative, qui à ma connaissance va de Brecht au « Mouvement de la jeunesse » [Jugendbewegung], suffirait à lui seul à nous y inciter. [...]

Et il est vrai que le débat tourne rapidement ici au **débat politique**. Car si vous dialectisez le rôle de la technique et de l'aliénation, mais non de la même façon le monde de la subjectivité objectivée [l'univers des œuvres d'art], cela revient politiquement à créditer directement le prolétariat, le présumant apte (comme sujet du cinéma) [Kinosubject], d'une action [révolutionnaire] qu'il ne peut accomplir – selon la phrase de Lénine – que grâce à une théorie des intellectuels, ces sujets dialectiques qui appartiennent à cette sphère, envoyée par vous en enfer, des œuvres d'art.

⁶⁹ Lettre de Max Horkheimer à Walter Benjamin, 18 mars 1936, in BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p.168

⁷⁰ Carte de Theodor W. Adorno à Walter Benjamin, 18 mars 1936, in *ibidem*, p.160-161

⁷¹ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Berlin, Rowohlt, 1928 ; Paris, Flammarion, coll. Champs, 2000

⁷² BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, Berlin, Rowohlt, 1928 ; Paris, 10/18, 2000

Comprenez-moi bien. Il ne s'agit pas pour moi de mettre l'autonomie de l'œuvre d'art à l'abri ; je crois comme vous que l'élément « auratique » de l'œuvre d'art est en voie de disparition ; non pas uniquement, soit dit en passant, à cause de la reproductibilité technique, à cause surtout de l'accomplissement de sa propre loi formelle « autonome » [...]. Mais l'autonomie de l'œuvre d'art – le fait qu'elle se constitue, dans sa forme, en « chose » [Dingform] – ne se confond pas avec ce qui, en elle, relève du magique ; **s'il est vrai que la réification du cinéma n'est pas irrémédiablement condamnée, cela vaut tout autant de la grande œuvre d'art** ; et autant il serait bourgeois et réactionnaire de nier cette réification au nom du « moi », autant cela frise l'anarchisme que de la révoquer en invoquant la valeur d'usage immédiate. « Les extrêmes me touchent »⁷³, autant que vous, mais à condition seulement que le plus haut [l'œuvre d'art] connaisse le même traitement dialectique que le plus bas [le cinéma populaire], au lieu d'être simplement voué au déclin. L'un et l'autre portent les stigmates du capitalisme, l'un et l'autre contiennent des éléments de changement [...]. L'un et l'autre sont les deux moitiés écartelées de la liberté prise comme un tout, laquelle néanmoins ne s'obtient pas en additionnant les deux : sacrifier la première à la seconde ou inversement serait pur romantisme [...]

[...] la **théorie de la distraction**, en outre, malgré sa séduction par son caractère de choc, ne saurait du tout me convaincre. [...] D'autre part, certaines notions de la pratique capitaliste, comme celle des **tests**, me semblent avoir pris elles-mêmes un statut presque ontologique et fonctionner comme autant de tabous, – tandis qu'à l'inverse, si caractère auratique il y a, ce sont les films qui en sont empreints au plus haut degré, et justement de la façon la plus inquiétante. Pour ne mentionner qu'un détail : que le spectateur réactionnaire devienne spectateur d'avant-garde parce que, devant un film de **Chaplin**, il comprendrait de quoi il retourne, voilà qui me semble également pure romantisation, car ni je ne puis rattacher pour ma part à l'avant-garde, même après *Les Temps modernes*, le cinéaste favori de Kracauer (la raison en ressortira très clairement dans mon travail sur le jazz), ni je ne crois qu'aucun des éléments positifs qu'il contient n'y soient perçus. Il suffit d'avoir entendu rire le public au spectacle de ce film pour savoir ce qu'il en est. [...] Ce que je réclamerais serait en somme un *plus* de dialectique. D'un côté, une dialectisation radicale de l'œuvre d'art « autonome », se transcendant par sa technologie propre en une œuvre programmée [geplant] ; de l'autre, une dialectisation plus poussée encore de l'art consommable [Gebrauchskunst] dans sa négativité, que sans doute vous ne méconnaissez pas, mais que vous caractérisez à l'aide de catégories relativement abstraites, comme celle du « capital du film », sans la traquer jusque dans son fond d'irrationalité immanente. [...] Vous sous-estimez la technicité de l'art autonome, et surestimez celle de l'art dépendant [l'industrie culturelle] ; telle serait peut-être, formulée grossièrement, mon objection majeure. On ne pourrait cependant la concrétiser que sous la forme d'une dialectique de ces extrêmes que vous disjoignez. Ce qui n'exigerait rien de moins, selon moi, que **la liquidation complète des motifs brechtiens** qui sont déjà soumis à une profonde transformation ; et, prioritairement, de tout appel à l'immédiateté de l'effet produit sur le spectateur, quel qu'il soit, comme à la conscience réelle des prolétaires réels, qui n'ont d'autre supériorité – et vraiment nulle autre – sur les bourgeois que l'intérêt qu'ils ont pour la révolution, mais qui sinon portent toutes les traces de mutilation du caractère bourgeois. Cela nous prescrit très clairement **notre fonction [d'hommes d'esprit...]**. Le but de la révolution est de supprimer la peur. C'est pourquoi nous n'avons pas besoin d'avoir peur d'elle, ni d'ontologiser notre peur. Ce n'est pas faire preuve d'idéalisme bourgeois que de marquer sa solidarité avec le prolétariat en connaissance de cause, sans aveuglement du moins, plutôt que de céder à la tentation – qui toujours nous guette – de faire de notre propre nécessité une vertu du prolétariat : lui-même connaît la même nécessité, et a autant besoin de nous pour accéder à la **connaissance** que nous avons besoin de lui pour que la **révolution** puisse se faire. *De cette façon de rendre compte de la relation entre intellectuels et prolétaires dépend essentiellement, à mon sens, la manière dont nous formulerons à l'avenir le débat esthétique, pour lequel vous avez donné là un déclaration inaugurale aussi splendide. [...//...] De même que j'ai le sentiment, en ce qui concerne notre différend théorique en général, qu'il ne se joue pas entre nous : que ma tâche consiste à vous soutenir par le bras, jusqu'à ce que le soleil de Brecht ait plongé à nouveau dans des eaux exotiques. Je vous supplie de prendre mes critiques dans ce seul sens. [//] Mais je ne peux terminer sans vous dire que les quelques phrases sur la désintégration du prolétariat en tant que « masse » par la révolution comptent parmi les plus fortes, et les plus profondes du point de vue de la théorie politique, que j'ai rencontrées depuis ma lecture de *L'État et la Révolution* [de Lénine]."⁷⁴*

⁷³ Mot de Gide – qui avait frappé Benjamin – et dont il avait marqué pour lui le sens, sans doute lors de discussions avec Adorno en 1934.

⁷⁴ Lettre de Theodor W. Adorno à Walter Benjamin, 18 mars 1936, in BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p.170-176

Bertolt Brecht : réaction à l'essai "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1936)

"[Benjamin] part de quelque chose qu'il appelle *aura*, en rapport avec le rêve. Il dit : quand on sent un regard dirigé sur soi, même dans son dos, on cherche à y répondre (!). L'espoir d'être regardé par ce qu'on regarde crée l'aura. Celle-ci tendrait à dépérir depuis peu, conjointement avec le culturel. Benjamin a fait cette découverte en analysant le cinéma, où l'aura s'évanouit à cause de la reproductibilité des œuvres. Pure mystique, malgré la posture anti-mystique. C'est donc ainsi qu'on adapte la conception matérialiste de l'histoire ! Il y a plutôt de quoi s'effrayer." ⁷⁵

Brecht, le cinéma et la photographie : la fonction de l'art dans la vie sociale

"C'est ainsi qu'utilisé par la science, la médecine, la biologie, la statistique, etc., pour fixer des comportements visibles ou montrer des processus simultanés, le cinéma aurait appris plus facilement qu'il ne le fera maintenant, à fixer les comportements des hommes entre eux. C'est là une chose suffisamment difficile et dont on ne viendra pas à bout si on ne lui assigne pas une fonction tout à fait précise au sein des tâches de l'ensemble de la société. Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple « reproduction de la réalité » ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photographie des usines Krupp ou de l'A. E. G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement « construire quelque chose », « quelque chose d'artificiel », « de posé ». L'art est donc tout aussi nécessaire ; mais la vieille notion d'art, celle qui part de l'expérience, est devenue caduque. Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité. Il y a longtemps qu'on ne peut plus la vivre dans sa totalité. Ceux qui décrivent les associations obscures, les sentiments anonymes qu'elle produit, ne la restituent pas telle qu'elle est. Vous ne reconnaîtrez plus les fruits à leur goût. Mais en parlant ainsi nous parlons d'un art qui a une tout autre fonction dans la vie sociale, une fonction de restitution de la réalité ; nous ne le faisons que pour libérer les réalisations de l'« art », tel qu'il existe chez nous, d'exigences qui ne découlent pas de sa fonction.

Il n'est donc pas exact de dire que le cinéma ne peut pas se passer de l'art, à moins de créer une nouvelle représentation de ce qu'est l'art." ⁷⁶

A propos des expériences sociologiques

"Il y a « expérience sociologique » lorsque par des mesures appropriées (et une attitude appropriée) on provoque et rend perceptibles les contradictions immanentes à la société. Pareille expérience sociologique est en même temps une tentative de comprendre le fonctionnement de la « culture ». On délivre la pensée commune de ses liens et on la fait fonctionner en distribuant les rôles. Il s'agit presque, au sens propre, d'un procès de pensée. La matière ici est vivante, elle fonctionne, elle n'est pas uniquement un objet de contemplation. Celui qui la regarde vit lui-même également, non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur des phénomènes.

[...]

Ainsi la meilleure méthode pour dénoncer toutes les falsifications que le reportage photographique bourgeois a sur la conscience serait certainement de faire les légendes comme s'il importait seulement d'apprendre au lecteur à opérer de telles falsifications. Le caractère du faussaire ne se révèle que lorsqu'il fait apparaître des traits nécessaires à la falsification. La morale est réinstallée avec d'autant plus de force dans ses droits qu'on a su la tenir entièrement à l'écart de l'expérience." ⁷⁷

⁷⁵ BRECHT, Bertolt, *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1976, p.15 [texte daté de juillet 1938]

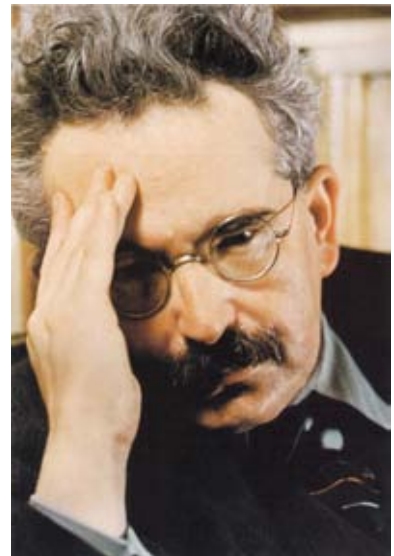
⁷⁶ BRECHT, Bertolt, "Le procès de quat'sous" [1931], in *Sur le cinéma [1922-1933]*, Paris, L'Arche, coll. Ecrits sur la littérature et l'art, 1970, p.170-171 [ce texte a été rédigé après le procès que Brecht intenta en 1930 à la société cinématographique Nero-Film qui avait produit une adaptation de sa pièce de théâtre *L'Opéra de quat'sous* ; Brecht nous fait part dans ce texte de son "expérience sociologique" occasionnée par la situation d'appropriation de son œuvre par l'industrie culturelle...]

⁷⁷ *Ibidem*, p.216-217

Walter BENJAMIN, "Petite histoire de la photographie", 1931 et "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", 1935/1939

Parcours de Walter Benjamin (1892-1940)

- 1892 15 juillet, naissance à Berlin
- 1905-06 interne à Haubinda, Thuringe ; élève de Gustav Wyneken
- 1912 baccalauréat à Berlin ; études universitaires à Fribourg-en-Brisgau et à Berlin
- 1914 président du mouvement des Etudiants libres ; rencontre Dora Pollack qu'il épouse en 1917 ; suicide de ses amis Fritz Heinle et Rika Seligson en raison de la Première Guerre, marque un tournant dans sa vie
- 1915 rencontre Gershom Scholem et Werner Kraft ; études à Munich, où il rencontre Rainer Maria Rilke
- 1917 poursuit ses études à Berne (refuse de faire la guerre)
- 1919 thèse à Berne : *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* ; rencontre Ernst Bloch
- 1920 Berlin ; rencontre Florens Christian Rang ; écrit et publie l'année suivante "Pour un critique de la violence"
- 1921 projet de la revue *Angelus Novus* (ne voit jamais le jour)
- 1923 rencontre Siegfried Kracauer et Theodor W. Adorno ; travail sur *Origine du drame baroque allemand* (1923-25) ; publie la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire précédée de l'essai "La Tâche du traducteur"
- 1924 publie l'essai "« Les Affinités électives » de Goethe" dans les *Neue Deutsche Beiträge*, jusqu'à janvier 1925 ; rencontre à Capri Asja Lacis, jeune intellectuelle lituanienne, qui l'initie au marxisme
- 1925 sur la recommandation de l'université de Francfort, renonce à soutenir sa thèse d'Etat sur le drame baroque ; premiers articles dans la presse, notamment *Die Literarische Welt* et *Frankfurter Zeitung*
- 1926-27 voyage à Moscou
- 1927 six mois à Paris ; début du travail sur les *Passages parisiens* ; début de la traduction de *À la recherche du temps perdu* de Proust avec Franz Hessel
- 1928 publie *Origine du drame baroque allemand* et *Sens unique* chez Rowohlt à Berlin
- 1929 début du travail pour la radio francfortoise et berlinoise ; rencontre Bertolt Brecht
- 1930 divorce
- 1931 projet d'un recueil d'essais littéraires ; grand essai sur "Karl Kraus" ; publication de "Petite histoire de la photographie" dans *Die Literarische Welt*
- 1932 tentative de suicide à Nice
- 1933 quitte l'Allemagne en mars après la prise du pouvoir par Hitler ; séjourne chez des amis à Ibiza pour des raisons économiques
- 1934 séjours chez Brecht au Danemark et chez son ex-épouse à San Remo ; grand essai "Kafka"
- 1935 début du travail pour l'Institut de recherches sociales de Max Horkheimer ; rédige la première version de "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"
- 1936 publie en Suisse un recueil de lettres intitulé *Allemands* sous le pseudonyme Detlef Holz ; rédige l'essai "Le conteur" [souvent traduit par "Le narrateur"]
- 1937 rédige l'essai sur "Eduard Fuchs" et travaille sur Baudelaire
- 1938 dernier séjour estival chez Brecht au Danemark ; rédige "Paris du second Empire chez Baudelaire", mal accueilli par Adorno et Horkheimer
- 1939 rédige "Sur quelques thèmes baudelairiens" ; après l'éclatement de la guerre, interné à Nevers (libéré en novembre)
- 1940 à Paris, rédige les "Thèses sur l'histoire" ; obtient en août son visa pour les États-Unis ; le mois suivant, échec de sa tentative de passer les Pyrénées ; suicide à Port-Bou le 26 septembre⁸⁰



Gisèle Freund, Walter Benjamin, 1936

"Après l'avènement du régime hitlérien, Benjamin s'installa à Paris en 1934. Je travaillais tous les jours à ma thèse de doctorat⁷⁵ à la Bibliothèque nationale. Lui y allait pour ses recherches sur Baudelaire. Des relations amicales s'établirent bientôt entre nous."⁷⁶

⁷⁸ FREUND, Gisèle, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, MONNIER, Adrienne, éd., La Maison des Amis des Livres, Paris, 1936 [Walter Benjamin a assisté à la soutenance de cette thèse à la Sorbonne en 1935].

⁷⁹ FREUND, Gisèle "Rencontres avec Walter Benjamin", in BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p.464

⁸⁰ Biographie adaptée de "Chronologie de Walter Benjamin", in BENJAMIN, Walter, *CŒuvres I*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.51-52

Quelques références bibliographiques sur l'œuvre de Walter Benjamin

- AMELUNXEN, Hubertus von, "D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie", *Revue de Sciences Humaines*, n°210, 1988, p.9-23
- BUISINE, Alain, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 1994, p.115-122 [chapitre "Aura et halo"]
- BÜRGER, Peter, "Walter Benjamin. Contribution à une théorie de la culture contemporaine", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, n°1, 1981, rééd. 1990, hors série, p.21-28
- COQUIO, Catherine, "Roland Barthes et Walter Benjamin", in *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24.11.1990*, COQUIO, Catherine, SALADO, Régis, éd., Pau, Presses de l'Université de Pau, 1993, p.195-208
- FÜRNKÄS, Josef, "Image de pensée et miniature selon Walter Benjamin", in *Weimar. Le tournant esthétique. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, FÜRNKÄS, Josef, RAULET, Gérard, éd., Paris, Anthropos / Économica, 1988, p.287-299
- GREFFRATH, Krista R., "Proust et Benjamin", in *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29.6.1983*, WISMANN, Heinz, éd., Paris, Cerf, coll. Passages, 1986, p.113-131
- GUNTHER, André, "Le temps retrouvé. Walter Benjamin et la photographie", in *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p.43-54
- HABERMAS, Jürgen, "L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation" [1972], in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.107-130
- IVERNEL, Philippe, "Passages de frontières. Circulations de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin", *Hors cadre. Le cinéma à travers champs disciplinaires*, n°6, 1987, p.133-163
- IVERNEL, Philippe, "Le tournant politique de l'esthétique. Benjamin et le théâtre épique [de Brecht]", in *Weimar. Le tournant esthétique*, op. cit., p.45-68
- JIMENEZ, Marc, "Le retour de l'aura", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.181-186
- JIMENEZ, Marc, "Benjamin-Adorno. Vers une esthétique négative", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.79-100
- MÈREDIEU, Florence de, "La photographie et la critique photographique. Benjamin, Barthes et la question du référent", in *Présence(s) de Walter Benjamin. Actes du colloque des 8-9 avril 1992*, LACHAUD, Jean-Marc, éd., Bordeaux, Université de Bordeaux, 1994, p.11-24
- MOSES, Stéphane, "Le paradigme esthétique de l'histoire chez Walter Benjamin", in *Weimar. Le tournant esthétique*, op. cit., p.103-119
- PERRET, Catherine, "Walter Benjamin. Le problème de la dimension esthétique", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.187-194
- PERRET, Catherine, "La beauté dans le rétroviseur", *Recherche photographique*, n°16, printemps 1994, p.74-78
- PEZZELLA, Mario, "Image mythique et image dialectique. Remarques sur le *Passagen-Werk*", in *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p.517-528
- ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin. Une dialectique de l'image", *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n°431, tome XXXIX, avril 1983, p.287-319
- ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique", *Critique*, n°459-460, tome XLI, août-septembre 1985, p.803-811
- ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin. Esthétique de l'allégorie", *Critique*, n°463, tome XLI, décembre 1985, p.1190-1197
- ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992 [en particulier p.174-194 "Destruction de l'aura : photographie et film", chapitre qui développe les thèses de l'important article paru dans *Critique*, n°459-460]
- ROCHLITZ, Rainer, "Présentation", in BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.7-50 [excellente introduction à l'œuvre de Benjamin ; l'ouvrage contient une bonne bibliographie d'ouvrages en français]
- TACKELS, Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 1999
- TIEDEMANN, Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987
- ZIMA, Pierre V., "L'ambivalence dialectique : entre Benjamin et Bakhtine", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.131-140

L'œuvre de Walter Benjamin : itinéraire intellectuel

Il est possible de diviser l'œuvre de Benjamin en **trois périodes** principales.⁸¹ Les trois amis dont l'écrivain et philosophe se sentira le plus proche au niveau de sa pensée durant ces périodes sont : Gershom Scholem, Bertolt Brecht et surtout Theodor Wiesengrund Adorno. Ces **trois "autorités" intellectuelles** "ne cesseront de poser des problèmes difficiles à Benjamin, quoique chaque fois de manière différente : problèmes de théorie philosophique [Adorno], de politique littéraire [Brecht], de fidélité religieuse et identitaire [Scholem]." [...] "Entre ces trois exigences incompatibles, Benjamin cherchera à définir sa position. Lui qui, des années durant, avait philosophé en quelque sorte à son propre compte, finira ainsi par se voir soumis à des exigences particulièrement contraignantes que, de son vivant, il ne parviendra guère à satisfaire. C'est après sa mort seulement qu'il gagnera l'estime des trois parties, notamment à travers ses *Thèses sur l'histoire*, et qu'il exercera même une influence décisive sur les auteurs de la *Dialectique de la Raison* [Adorno et Horkheimer]"⁸²

La **première période** (1918-1925), très féconde, est vécue en Allemagne, sous la République de Weimar (1919-1933), avec un tournant décisif de sa pensée vers 1924-1925 (échec de la thèse de Benjamin, refusée par l'université de Francfort, et intérêt pour le marxisme). Pendant cette première phase de sa carrière, Benjamin est proche de l'université mais il commence déjà son travail de traducteur (l'œuvre et la vie de Baudelaire jouent un rôle majeur dans sa théorie critique) et il rédige ses premiers essais et articles pour la presse. Jusqu'à 1923, sa pensée est tournée vers la **métaphysique** et la **théologie**, certainement sous l'influence de son ami Gershom Scholem, qui s'intéresse comme Benjamin à une philosophie spéculative du langage, inspirée à la fois par les sources mystiques du judaïsme et certains auteurs du 18^e et du début du 19^e siècles (Scholem est un spécialiste de la kabbale ; il s'installe à Jérusalem en 1923). Durant cette période, la rencontre de la jeune révolutionnaire lituanienne Asja Lacis en 1924 et la lecture de l'œuvre de Georg Lukács marquent fortement sa réflexion et son intérêt pour le **marxisme**, renforcé par sa rencontre en 1929 avec le dramaturge Bertolt Brecht, porte-parole d'un matérialisme radical.

La **seconde période** (1925-1935) débute avec des séjours décisifs à Moscou et à Paris, où naît en 1927 le premier projet des *Passages parisiens* qu'il développera jusqu'à ces derniers jours à Paris en 1940.⁸³ Une certaine consécration lui est apportée par ses premières publications majeures en 1928 : *Origine du drame baroque allemand* et *Sens unique*. En 1929, d'intenses discussions d'une part avec Bertolt Brecht et d'autre part avec Max Horkheimer (fondateur de l'Institut de recherches sociales à l'université de Francfort) et son ami Theodor W. Adorno, incitent Walter Benjamin à donner un tournant plus **philosophique, sociologique** et **politique** à ses écrits littéraires. En 1930, la crise économique touche gravement la République de Weimar et la montée du nazisme se fait déjà sentir, en particulier à Berlin. Benjamin publie alors "**Petite histoire de la photographie**" (1931), son célèbre essai dont l'impulsion originelle est peut-être influencée par l'approche sociologique de Georg Simmel et la "phénoménologie de surface" de son ami Siegfried Kracauer, ainsi que par l'œuvre de photographes dont il est proche (Germaine Krull, Sasha Stone). Benjamin rédige alors de nombreux **essais** sur la littérature comme sur l'art : il voit dans le surréalisme une importante avant-garde artistique, subversive, voire révolutionnaire ("Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne", 1929) ; il se passionne pour le théâtre et la poésie de Brecht, mais aussi pour les potentiels critiques du judaïsme de l'écrivain autrichien Karl Kraus et de Franz Kafka, écrivain juif germanophone de Prague ; il rédige des textes dont l'engagement politique est le plus radical, en particulier après la montée d'Hitler au pouvoir en 1933 ("L'auteur comme producteur", 1934 ; "**L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique**", 1935).

Au cours de cette seconde période, à la fois la plus optimiste, la plus engagée de sa vie, et celle au cours de laquelle il divorce (1930) et envisage le suicide (1932), Benjamin met son écriture au service du **bouleversement social** ; il est prêt à lui sacrifier l'art, l'aura, la beauté.⁸⁴ Dans ce cadre, il s'inspire autant du *Capital* de Karl Marx que de l'œuvre de Max Weber. "Dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, tout comme dans l'« Exposé » de 1935,⁸⁵ Benjamin applique la thèse wébérienne du

⁸¹ Sources d'information : ROCHLITZ, Rainer, "La ville de Paris, forme symbolique", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.195-199 et ROCHLITZ, Rainer, "Présentation", in BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.7-50

⁸² ROCHLITZ, Rainer, "Présentation", op. cit., p.19-20

⁸³ Le grand œuvre inachevé de Benjamin (contenant divers essais) a été publié sous le titre allemand *Das Passagen-Werk* ; BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le Livre des Passages*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Cerfs, coll. Passages, 1989, 972 pages ! [ne pas confondre avec l'essai de 1935 portant le même titre ; le sous-titre marque la différence].

⁸⁴ ROCHLITZ, Rainer, "La ville de Paris, forme symbolique", op. cit., p.197

⁸⁵ "Paris, capitale du XIX^e siècle" [écrit en 1935 à la demande de Friedrich Pollock, pour l'Institut de recherches sociales] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.44-66

désenchantement du monde au statut de l'art dans la société moderne dominée par la marchandise. Ramenant l'unicité et la distance de l'œuvre d'art à ses origines sacrées, à la "tradition" en général, Benjamin les voit disparaître sous l'effet de deux intérêts puissants [opposés] : celui du commerce et de l'industrie qui mettent l'art à leur service dans la décoration et dans la publicité, et celui d'une **émancipation révolutionnaire** de toute apparence, sous l'effet des techniques les plus avancées (construction métallique) et des contestations du privilège culturel. Dans les deux cas, la valeur esthétique disparaît en même temps que la tradition." ⁸⁶

La **troisième période** (1935-1940) est marquée par la montée du nazisme et le début de la guerre ; pour Walter Benjamin, c'est l'**exil** et la **misère**, mais aussi une période intellectuelle féconde malgré des **doutes** profonds. "Entre les deux guerres, Benjamin avait fait de fréquentes visites à Paris. Il avait interviewé Gide, Valéry et beaucoup d'autres écrivains et il fut le premier à les faire connaître en Allemagne. Maintenant il était un malheureux réfugié qui aurait aimé collaborer à des revues littéraires françaises. Il fut déçu par l'attitude réservée de certains écrivains, comme Gide, mais il était trop orgueilleux pour leur demander une aide et expliquer sa situation matérielle, presque désespérée." ⁸⁷ Durant cette période difficile, il doit supporter de nombreux refus ou modifications de ses essais, pour des raisons politiques. "Une seule fois, je l'ai vu hors de lui, quand il raconta [...] que ses écrits pour la revue de l'Institut des sciences sociales (qui avait émigré de Francfort via Paris et New York) étaient censurés par Adorno, le directeur de l'Institut, avec Horkheimer. L'Institut lui versait une petite pension. Elle lui permettait de survivre à Paris, ce qui était essentiel pour ses recherches. Il ne pouvait donc pas s'opposer à Adorno ouvertement. Il mit des semaines pour répondre à ses critiques, et cachant son amertume." ⁸⁸

En 1936, Benjamin abandonne les affirmations radicales et l'engagement de son essai sur l'œuvre d'art (première version de 1935), pour émettre le **regret d'une tradition** qui se perd et un certain fatalisme. Prenant la mesure du nazisme et déçu par le Front populaire de France, il doute alors des vertus révolutionnaires du désenchantement (ou démythification). "Déjà chez Max Weber, la conception du désenchantement du monde était liée à une théorie de la rationalisation moderne qui en soulignait les ambiguïtés. Le progrès de la rationalité se faisait au prix d'une réduction à la rationalité cognitive et instrumentale, de plus en plus dominante dans les sphères de l'économie et des bureaucraties étatiques, au détriment de toute considération éthique ou esthétique. La théorie du déclin de l'aura avait proposé de compenser la disparition de la valeur culturelle par une réappropriation universelle des images au nom de leur valeur pragmatique ; le film devait répondre aux besoins de l'homme moderne cherchant à s'adapter aux périls d'un univers dangereux, riche en chocs de toute sorte. Or, dans la dernière phase de l'œuvre, Benjamin se rend compte des insuffisances de cette analyse. Le déclin de la valeur culturelle et de l'apparence n'est pas compensé par les fonctions adaptatives du cinéma. [...] De la sociologie, Benjamin revient aux questions esthétiques [...] C'est à travers le détail significatif que l'histoire devient éloquente" ⁸⁹ Il formule ainsi un but idéal de la philosophie, à travers l'ambition de parvenir à une "intuition" frappante de l'**histoire** ("Sur le concept d'histoire", "Thèses sur la philosophie de l'histoire", 1940).

Philosophie de l'histoire : société, reproductibilité technique et crise de la modernité

Il est nécessaire d'avoir une idée générale de l'évolution de la pensée de Walter Benjamin sur la philosophie de l'histoire pour mieux comprendre les concepts importants contenus dans ses deux essais de 1931 et 1935/1939 sur la photographie, le cinéma et l'œuvre d'art. En effet, au cours des trois périodes de son œuvre mentionnées plus haut, l'interprétation de l'histoire par Benjamin change beaucoup. Dans la **première période**, il est encore influencé par l'idéalisme, le romantisme et le judaïsme : "Ce que le romantisme partage avec le judaïsme, c'est un regard **critique** sur le monde « moderne » au sens large : loin d'avoir été délivré par l'avènement du christianisme, ce monde *attend* encore sa transformation radicale. Le romantisme est ainsi **messianique et utopique**. Avec lui, Benjamin partage la fascination pour le conte, cet univers dans lequel une chose se change instantanément en son contraire [...]" ⁹⁰ Ce qui frappe l'auteur est la cohabitation, dans un violent contraste, entre la société moderne industrielle et la présence d'un univers archaïque mythique (nostalgie de l'harmonie entre l'homme et la nature). Pour Benjamin, la finalité messianique est essentielle : la **délivrance radicale à venir** (démythification : l'homme libéré de la nature).

⁸⁶ ROCHLITZ, Rainer, *op. cit.*, p.197

⁸⁷ FREUND, Gisèle "Rencontres avec Walter Benjamin", in BENJAMIN, Walter, *Ecrits français, op. cit.*, p.466

⁸⁸ FREUND, Gisèle, *ibidem*, p.465

⁸⁹ ROCHLITZ, Rainer, *op. cit.*, p.198

⁹⁰ ROCHLITZ, Rainer, "Présentation", *op. cit.*, p.24

Il est donc fondamental, pour l'historien, de prendre ses distances par rapport à l'approche naïve de l'historicisme, qui établit une suite d'événements dans l'ordre chronologique avec l'idée qu'il ne s'agit que d'un progrès constant et croissant du passé au présent. Bien entendu, Benjamin voit la situation comme bien plus complexe, d'anciennes structures cohabitant avec celles du présent. Il est donc important de **démystifier** le monde, de libérer l'homme moderne de ses rapports au magique.

Durant cette période métaphysique ou théologique, Benjamin propose une **théorie du langage** "fondée sur une dichotomie fondamentale qui oppose les fonctions de communication, conçues comme utilitaires et réductrices, à une fonction selon lui centrale du langage, qui consiste à révéler l'essence de l'homme par le verbe. Son destinataire n'est pas un autre homme, mais Dieu."⁹¹ Cette conception joue un rôle majeur dans les essais de Benjamin sur la littérature.

Dans la **seconde période** Walter Benjamin assigne à la littérature une fonction **politique** et ses intérêts se focalisent sur la ville moderne, les rapports sociaux et les techniques de reproduction. Sa principale constatation historique est celle d'un décalage entre la technique moderne, très avancée, et les rapports sociaux encore sous le signe de la domination par les classes élevées. "Dans l'esprit du surréalisme, la perception baroque du monde comme ruine, voire comme paysage préhistorique figé, y est appliquée à la **ville moderne** et interprétée comme un signe du retard des rapports sociaux sur l'évolution technique. Le kitsch du 19^e siècle, son architecture historiciste inadaptée aux nouveaux matériaux de construction comme le fer et le verre, ses modes et ses commerces, son style d'ameublement qui surcharge les appartements, fascine Benjamin comme le Max Ernst des collages. Psychanalyste de la culture, il voit la violence archaïque resurgir lorsque l'homme moderne reste prisonnier de **conditions sociales surannées**."⁹²

Dans la première version de "Paris, capitale du XIX^e siècle" écrite en mai 1935, l'ensemble des sujets abordés est placé "sous le thème général de la **technique** qui, irrésistiblement, s'émancipe de l'art et, par contrecoup, suscite chez les hommes des rêves à la fois utopiques et archaïques. De plus en plus, l'art semble se contenter d'entourer d'illusions nostalgiques le nouveau règne de la technique associé au nouvel ordre économique, par rapport auquel le régime social, archaïque selon Benjamin, est radicalement inadapté"⁹³

Les essais "Petite histoire de la photographie" (1931) et "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1935) s'efforcent de définir l'important **tournant historique** liés à l'avènement des techniques modernes de reproduction, tournant positif représenté par le "déclin de l'aura". Dans la seconde période de son œuvre, Walter Benjamin considère en effet que la **destruction de l'aura** (valeur culturelle, rituelle, sacrée de l'œuvre d'art) est une **libération** de l'homme moderne via une désacralisation de l'art. On peut voir ici l'influence très claire du marxisme de Max Weber (le concept de désenchantement cité page précédente) et du **matérialisme historique** de Karl Marx. Selon ce dernier, le capitalisme, par son rationalisme, dépouille la réalité de tout sentimentalisme et la fait apparaître en sa vérité nue, ce qui permettrait la transformation sociale, la libération souhaitée par Benjamin. Le prix à payer pour une telle mutation est cependant important : la **liquidation de la tradition**. En 1935, en pleine crise économique et préparation de la guerre, les phénomènes de masses incitent Benjamin à mettre la priorité sur la fonction **politique** de l'art. "D'une part, la restauration artificielle de l'aura, après son déclin, est à ses yeux un mensonge ; d'autre part, l'humanité, confrontée à des conflits particulièrement aigus, lui semble avoir besoin de représentations grâce auxquelles elle peut adapter sa perception à la nouvelle réalité des appareils. Le cinéma est l'art qui se prête le mieux à cette tâche. Ne connaissant plus l'original, il est conçu en fonction de la reproduction ; ne reposant plus sur le rituel, il semble même se fonder sur la politique."⁹⁴

Dans ses recherches historiques sur le présent, Benjamin constate que la théorie du film, qui abandonne la tradition tout en sauvegardant les fonctions communautaires grâce à sa réception collective, peut s'éclairer par une **connaissance** meilleure du passé, de la rupture marquée au 19^e siècle par l'invention de la photographie, qui provoque une commercialisation du portrait, annonce une industrie de l'image (la presse illustrée) et globalement une démocratisation du rapport à l'art (l'appropriation des œuvres d'art par le biais de leur reproduction technique).

⁹¹ ROCHLITZ, Rainer, *ibidem*, p.23

⁹² *ibidem*, p.31-32

⁹³ *ibidem*, p.35-36

⁹⁴ *ibidem*, p.41

Dès 1936, soit dans la **troisième période** de son œuvre, Benjamin traite de manière uniquement péjorative les techniques d'information et de communication (essai "Le conteur", 1936). Alors que jusqu'à 1935, il voyait dans l'effet subversif des techniques modernes une possibilité de libération par une politique révolutionnaire, il émet désormais un doute profond à l'égard de cette perspective d'émancipation et insiste sur les illusions liées au processus de modernisation qui est instrumentalisée par le pouvoir dans les sociétés à économie capitaliste, mais aussi dans les états totalitaires. Dans l'essai sur "L'œuvre d'art...", Benjamin proclame ainsi son refus d'une esthétisation de la politique et une volonté de préserver certains aspects de la **tradition**.

Dès 1937, une part importante de la réflexion de Benjamin est consacrée à l'**histoire**. Souvent, il part de questions esthétiques pour aboutir à ce thème. Dans son essai "Eduard Fuchs" (1937), Benjamin "insiste, en effet, sur le caractère fulgurant de l'image historique et l'oppose à une image intemporelle que l'historicisme cherche à donner de la vérité historique. Il évoque les méfaits d'une confusion entre **progrès technique et progrès de l'humanité** (confusion dont se rendent aussi coupables, selon lui, la social-démocratie allemande et une grande partie de la pensée marxiste). Et il oppose la représentation d'un temps linéaire, homogène et vide, à la constellation entre un passé brusquement citable et un présent qui se sent visé par lui." ⁹⁵

Dans la seconde version de l'essai "Paris, capitale du XIX^e siècle" (1939), Benjamin constate que dans le progrès, dans le nouveau, se cache l'**éternel retour du même**, une "fantasmagorie" cultivée par le marché économique (fétichisme de la marchandise, mode, etc.). "De cet enfer, seul un **revirement radical** serait capable de conduire l'humanité à l'éveil salutaire que Benjamin souhaite favoriser par son analyse. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, il lui était impossible d'imaginer une société capable de domestiquer cet ensemble infernal d'innovation technique, de fausse conscience et de régression sociale." ⁹⁶

Dès 1939, en particulier dans l'essai "Sur quelques thèmes baudelairiens", Benjamin reprend la critique de Charles Baudelaire **contre la photographie** ("Salon de 1859"). "Cette fois, l'attaque baudelairienne est reprise sans réserves : devant une peinture, domaine réservé de l'imagination, le regard du spectateur est insatiable ; devant une photographie, confinée dans le règne de la mémoire volontaire, il se rassasie aussitôt et reste frustré. [...] La reproduction technique perd ses droits devant l'imagination et le beau qui sont nécessaires à l'économie de la mémoire et de la **conscience historique**. Par le beau, semble-t-il, le spectateur d'une peinture est plongé dans les profondeurs du temps et de la mémoire. Le beau, selon Benjamin, est exclu des techniques de reproduction." ⁹⁷

Après de longues conversations avec Brecht pendant l'été 1938, l'influence de ce dernier a cependant diminué progressivement. En 1939, Benjamin revient, dans sa conception de l'histoire, à certaines idées de jeunesse telles que le nécessaire recours à la "théologie", avec des notions telles que le **messianisme** et la **rédemption**. "Avec le « déclin de l'aura » et le remplacement des fonctions rituelles de l'art par la politique, l'essai sur *L'œuvre d'art* semblait, en effet, en avoir fini avec toute notion « théologique ». Au début de la Seconde Guerre mondiale, notamment après le pacte germano-soviétique qui l'avait profondément bouleversé, Benjamin pense que les louvoisements des hommes politiques sont dus à leur croyance en un progrès automatique. Sans repère transcendant, l'opposition au nazisme lui semble impuissante et dépourvue d'orientation. On n'« avance » pas dans l'histoire si l'on n'a pas conscience de la nécessité de **résister** à une politique et à une culture qui, en transformant le passé en « héritage culturel », le rendent méconnaissable." ⁹⁸

Quel est donc ce repère transcendant qui permettrait enfin la libération de l'être humain ? Pour Benjamin, il importe de revenir sur le passé des hommes, qui ont toujours aspiré à l'émancipation (vis-à-vis de la nature, mais aussi dans les rapports sociaux) ; la véritable signification du passé se révèle donc si on y redécouvre la **révolte** des hommes. C'est ainsi la **quête du bonheur** (celle des morts, comme message aux vivants) qui apparaît comme valeur fondamentale de la **tradition** qu'il faut préserver. On peut y voir le sens profond de l'ensemble de l'œuvre de Walter Benjamin. ⁹⁹

⁹⁵ *Ibidem*, p.48

⁹⁶ *Ibidem*, p.36

⁹⁷ *Ibidem*, p.46-47

⁹⁸ *Ibidem*, p.49

⁹⁹ *Ibidem*, p.50

1) ORIGINES SACRÉES : TRADITION THÉOLOGIQUE, DU MAGIQUE AU RELIGIEUX, RITUEL, CULTE, MYTHE

VALEUR CULTUELLE DE L'ŒUVRE D'ART (IDOLE) : AURA, ORIGINAL, AUTHENTICITÉ, UNICITÉ, MIMÉSIS
RAPPORT À L'ŒUVRE : PUBLIC, COLLECTIF, RESPECT, DISTANCE, RECUEILLEMENT, FOI
VALEUR UTILITAIRE, PRAGMATIQUE DE L'ŒUVRE CAR ELLE NAÎT D'UNE NÉCESSITÉ SPIRITUELLE

2) RENAISSANCE : HUMANISME LAÏQUE

VALEUR ESTHÉTIQUE : L'ŒUVRE D'ART AUTONOME (LIBERTÉ ILLUSOIRE), " L'ART POUR L'ART "
RAPPORT À L'ŒUVRE : PRIVÉ, INDIVIDUEL, ADMIRATION, CONTEMPLATION, APPARENCE
CULTE DE LA BEAUTÉ : FAUSSE AURA, DIMENSION ARCHAÏQUE (MAGIQUE) PROFANE, MYTHE

3) MODERNITÉ : POSITIVISME, CAPITALISME, INDUSTRIALISATION, RATIONALISATION, PROGRÈS

VALEUR D'EXPOSITION DE L' ŒUVRE D'ART : REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE, PHÉNOMÈNE DE MASSE
RAPPORT À L'ŒUVRE : COLLECTIF, SÉCULARISÉ, POSSIBLE DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE
VALEUR D'ÉCHANGE DE L'ŒUVRE D'ART DEVENUE MARCHANDISE : INDUSTRIE CULTURELLE
VALEUR D'USAGE DE L'ART REPRODUCTIBLE : FONCTION POLITIQUE DE CHANGEMENT SOCIAL

CRISE DE LA MODERNITÉ : AMBIGUÏTÉS, SITUATION DIALECTIQUE (CONTRADICTIONS NON RÉSOLUES)

CONSTAT HISTORIQUE 1 : PROGRÈS TECHNIQUES ≠ PROGRÈS HUMANITÉ → VIOLENCE ARCHAÏQUE

Il y a un décalage entre d'une part la technique avancée, la rationalité scientifique et d'autre part les rapports sociaux de domination de l'économie capitaliste et la survivance des mythes (culte pour les masses exerce une violence archaïque sur elles). **Théorie de l'expérience** → **théorie de l'art**

CONSTAT HISTORIQUE 2 : CRISE DE LA SOCIÉTÉ (DOMINATION) // CRISE DE L'ART (SCIENCE → VÉRITÉ)

L'aura traditionnelle (valeur cultuelle) est incompatible avec les besoins des hommes modernes. L'aura telle qu'elle a été vécue aux origines est irrémédiablement perdue (perte d'une tradition, perte de mémoire collective). La vérité métaphysique n'est plus accessible par l'art mais par la science philosophique ; le positivisme bourgeois attache une valeur de vérité à l'exactitude de la photographie (confondant réalisme et réalité !). L'invention de la photographie marque la fin de l'aura de l'art. La restauration artificielle de l'aura n'est qu'un mensonge, une fantasmagorie (illusion).

EFFETS NÉGATIFS DE LA MODERNISATION : PERTE DU SENS, ALIÉNATION

CAPITALISME : intérêts économiques, industrie, publicité, bureaucratie, exploitations des travailleurs
FÉTICHISME DE LA MARCHANDISE : réification, industrie culturelle, aliénation, manipulation des masses
ÉTERNEL RETOUR DU MÊME, DISTRACTION : fantasmagories, mode, mythification de la modernité
EXPÉRIENCE DU CHOC : grande ville moderne, foule anonyme, vitesse, machines, travail à la chaîne
ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE : PROPAGANDE (FASCISME)

EFFETS POSITIFS DE LA MODERNITÉ : SÉCULARISATION, DÉMOCRATISATION, LIBERTÉ, EXPÉRIENCE

MESSIANISME : attente d'une transformation radicale à venir permettant la libération des hommes
RATIONALITÉ : vérité sur la réalité sans sentimentalisme permettrait une transformation sociale (Marx)
ACTE RÉVOLUTIONNAIRE : utopie et nihilisme, liquidation de la tradition, désacralisation de l'art
DÉSENCHANTEMENT : démythification, destruction de l'aura nécessaire pour démocratiser la culture
POLITISATION DE L'ART : FONCTION HEURISTIQUE DES ARTS BASÉS SUR TECHNIQUES DE REPRODUCTION :
CONNAISSANCE, apprentissage de nouvelles perceptions liées aux appareils (expérience du choc)
QUÊTE DE BONHEUR : révolte des hommes en quête de liberté → transformations sociales radicales

Walter Benjamin et la photographie

Selon un spécialiste de l'œuvre de Benjamin,¹⁰⁰ il y a trois étapes majeures de sa conception de la photographie, bien entendu liée à celle du cinéma et plus généralement de l'œuvre d'art. L'auteur est globalement attentif à : la spécificité technique, le rapport au réel et le contexte social de réception des arts modernes. Les trois étapes de sa réflexion sont illustrées par les essais suivants : ¹⁰¹

- "Petite histoire de la photographie", 1931 ¹⁰²

- "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", 1935 [1^{ère} version, retravaillée en 1936 et jusqu'à 1939] ¹⁰³

- "Sur quelques thèmes baudelairiens", 1939 ¹⁰⁴

"La réflexion sur la photographie se développe chez lui [Benjamin] en deux temps, ambigus tous deux mais accentués en sens inverse, selon son interprétation du « progrès » technique et historique : il l'accueille d'abord avec **enthousiasme** et y voit un moteur de l'émancipation et de la sécularisation (1931-1936) ; le prix à payer : la liquidation de la tradition, paraît alors acceptable au nom d'une tradition nouvelle, d'ordre politique. La seconde étape est placée sous le signe du **doute** quant à l'issue du combat politique (1936-1940) ; le progressisme est aveugle et par là obscurantiste ; la tradition – en un sens particulier – est un bien trop précieux pour lui être sacrifiée : il s'agit de la sauver, de sauvegarder les potentiels sémantiques [de la tradition] que l'histoire des vainqueurs à toujours occultés." ¹⁰⁵

Pour une première approche, il est intéressant de comparer les essais de 1931 et de 1935. Comme les titres l'indiquent déjà clairement, le premier s'intéresse à l'**aura de la photographie** en particulier, alors que le second traite de l'**aura de l'art** en général. Le constat d'une crise de l'aura, déjà présent en 1931, s'étend à une crise de l'art et de la société et postule la nécessité d'une action politique révolutionnaire. Ainsi, la photographie est abordée en 1931 essentiellement comme une technique de **production d'image**, au même titre que tout art plastique, et en 1935 comme une technique de **reproduction moderne** qui a des effets sur la culture que Benjamin se charge d'analyser (la photographie, comme le cinéma, influence la perception des images et marque la transition du culte à l'exposition, d'une réception individuelle à un phénomène de masse, par les médias).

Dans l'essai de 1931, le concept central de toute la théorie esthétique de Walter Benjamin, l'**aura**¹⁰⁶ est définie ici comme appartenant à la **tradition théologique**. En effet, aux origines préhistoriques de l'humanité et pour des millénaires, l'aura appartient au domaine du sacré – du magique au religieux – qui confère à l'objet (l'idole) une valeur rituelle ou cultuelle. Comme l'aura des origines est incompatible avec les besoins de la société moderne, Benjamin constate que l'aura appartient à un **moment historique irrémédiablement perdu** (aura ou halo que l'on retrouve parfois dans les premières photographies, d'une mélancolique beauté qui révèle l'authenticité, intimement liée à l'aura). Il est donc nécessaire que l'homme moderne se libère de la magie de l'aura : tout comme les masses exigent une proximité avec l'œuvre (la possession d'une reproduction, besoin légitime pour faire reculer le privilège culturel des classes dominantes mais risque de nivellement), les arts nés des techniques de reproduction modernes (photographie surréaliste, cinéma soviétique) participent à une **liquidation de l'aura**, considérée par Benjamin comme une émancipation salutaire.

En 1931, il attribue deux fonctions principales à la photographie (la 1^{ère} négative, la 2^{ème} positive) :
- la **photographie de création**, "l'art pour l'art", est une image "publicitaire" qui ne comprend pas les problèmes réels des rapports sociaux basés sur la domination dans un système capitaliste ;
- la **photographie construite**, à fonction politique, qui est un instrument pour connaître la réalité (d'où l'importance de la légende ou du texte explicatif).

Ainsi, la fonction première de la photographie n'est pas artistique mais plutôt scientifique ou documentaire (Auguste Sander). Finalement, la fonction principale de la photographie n'est pas l'art mais la **connaissance** (fonction heuristique), dans un but **social** et **politique** d'émancipation des classes dominées combattantes (libération) et de désacralisation de l'art (voir plus loin).

¹⁰⁰ ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique", *Critique*, n°459-460, tome XLI, août-septembre 1985, p.803-811 et ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, p.174-194 [les deux textes constituent les sources principales de cette partie du dossier].

¹⁰¹ Pour simplifier la suite de l'explication, les dates des essais seront prises comme point de repère, au lieu de leur titre ; c'est la première version de l'essai sur l'œuvre d'art, datant de fin 1935, qui est principalement analysée ici.

¹⁰² BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie" [1931], in *Œuvres II*, traduit par Rainer Rochlitz, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.295-321 ; in *Études photographiques*, tiré à part du n°1, traduit par André Gunthert, Paris, Société française de photographie, novembre 1996

¹⁰³ BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1935/1939], in *Œuvres III*, traduit par Rainer Rochlitz, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316 ; "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1939, dernière version], in *Poésie et Révolution*, II, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1971, p.171-210

¹⁰⁴ "Sur quelques thèmes baudelairiens" [publié par la *Zeitschrift für Sozialforschung*, n°8, 1939-1940, p.50-89] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op. cit., p.329-390

¹⁰⁵ ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique", op. cit., p.803

¹⁰⁶ Les différentes définitions de l'aura sont présentées plus loin dans ce dossier [citations diverses des écrits de Walter Benjamin].

Dans l'essai de 1935, Benjamin définit l'aura comme faisant partie d'une tradition autrefois utile dans la vie pratique quotidienne maquée par la foi ; elle avait une valeur utilitaire, pragmatique, dans le cadre de rituels (l'aura répondait ainsi à une nécessité spirituelle). L'auteur met ici en évidence les **origines sacrées de l'art**. Mais, depuis la Renaissance, le culte religieux a cédé la place au **culte de la beauté** (la contemplation remplace le recueillement) ; l'œuvre d'art est devenue **autonome**, mais reste accrochée tel un "parasite" à la valeur culturelle, jusqu'à la période de triomphe de la bourgeoisie au 19^e siècle. Le beau est donc indissociable du sacré, même s'il a été sécularisé (Benjamin critique en particulier "l'art pour l'art"). Ainsi, malgré le déclin de l'aura inévitable dans une société moderne, l'art défend l'authenticité de l'œuvre unique et voue un culte à une beauté dotée d'une aura qui n'est qu'un faux-semblant, un **simulacre de l'aura originelle**. Alors qu'en 1931 les anciennes photographies permettaient de révéler l'authenticité d'une aura magique perdue à jamais, en 1935 la photographie a pour rôle de marquer la **transition** de la valeur culturelle à la valeur d'exposition (ou valeur culturelle) et elle permet, en tant que reproduction technique, de souligner la **perte de l'original** (perte de l'unicité et de l'authenticité de l'œuvre, donc de l'aura).

L'aura est vue en 1935 comme un obstacle à la modernité, au développement des techniques de reproduction, au progrès de la connaissance et des rapports humains qui ont pour but la sécularisation (détruire la valeur de culte, ainsi que le culte du beau en art) afin d'obtenir un libération de l'homme, donc un changement révolutionnaire sur le plan social et politique. Selon Benjamin, Hegel est le premier à avoir signalé la **crise de l'art**, qui passe au second plan depuis le Réforme, alors que la science (en particulier la science philosophique) est seule à pouvoir prétendre au statut de suprême expression de la vérité métaphysique. Une telle crise de l'art est à voir comme un reflet d'une **crise de la société** flagrante depuis la révolution industrielle, le triomphe de la bourgeoisie (positivisme) et l'instauration d'un régime économique capitaliste. Ici, Benjamin s'inspire des approches sociologiques et marxistes de Max Weber et Georg Simmel. Pour eux, la **rationalisation moderne provoque une désacralisation, un désenchantement général du monde**, de sorte que l'art n'a plus d'effet sur la vie publique et ne survit que dans la sphère privée.

"Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. [...] Il n'y a rien de fortuit dans le fait que l'art le plus éminent de notre temps est intime [donc individualiste comme dans le roman ou "l'art pour l'art"] et non monumental." ¹⁰⁷

En 1935, la réaction de Benjamin face à cette situation de crise est ici proche de celle de Brecht. Il proclame la **nécessité d'une destruction de l'aura et de la beauté**, pour éviter l'artifice d'une aura restaurée, l'illusion des faux-semblants,¹⁰⁸ et l'aliénation des masses qui s'ensuit. Il assigne ce rôle **révolutionnaire** aux **techniques modernes de reproduction**, à la photographie (Atget libère l'objet de l'aura, dans une ville moderne comparée au théâtre du crime politique) comme au cinéma (Eisenstein ou Poudovkine, qui proposent une nouvelle tradition, sécularisée). Comme Benjamin le dit déjà en 1931, l'homme doit se libérer de la magie de l'aura, mais il doit aussi, selon l'essai de 1935, apprendre à s'adapter au monde moderne des appareils, des machines, donc du système de production du capitalisme, pour ne pas en être la victime. Dans le domaine de l'art aussi, l'homme doit pouvoir maîtriser les œuvres pour qu'elles soient utiles. C'est une **valeur d'usage de l'art**, défendue aussi par Brecht, dans le sens social et politique d'une démocratisation et d'une libération. La photographie a une **fonction cognitive d'apprentissage** à l'ère mécanique.

Dans les essais de 1931 et 1935, trois principales raisons de détruire l'aura sont évoquées :

- **esthétique** : l'authenticité contre l'artifice (culte du beau, aura faux-semblant)
- **éthique** : l'action politique contre le privilège culturel de l'élite et pour l'égalité d'accès à l'art
- **anthropologique** : face à une société où la perception cognitive est dominée par l'esprit rationnel de la science, Benjamin propose une théorie de la connaissance, où photographie et cinéma sont des instruments pédagogiques permettant une **transformation de la perception de l'art traditionnel** en vue d'un progrès de la connaissance par une meilleure maîtrise des techniques modernes (voir ci-dessus). Benjamin a déduit cette nécessité d'un apprentissage à partir de son expérience du choc¹⁰⁹ vécu dans la foule des grandes villes modernes – Berlin, Paris, Moscou – qui, comme le moment d'une pose pour un portrait photographique, confronte brutalement l'être à l'expérience d'un vécu instantané dépourvu d'aura (portrait de Kafka dans l'essai de 1931). Mais la fonction heuristique de la photographie n'est pas assurée (risque de manipulation ; importance de la légende).

¹⁰⁷ WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959, p.105 sq. [texte cité datant de 1919].

¹⁰⁸ Ce que Benjamin appelle aussi les "fantasmagories", en références à des spectacles d'illusionnistes très populaires, où la lanterne magique et autres trucages de scènes sont utilisés pour étonner le public, le tromper et le distraire.

¹⁰⁹ L'analyse de l'expérience du choc est développée page suivante à propos de l'essai "Sur quelques thèmes baudelairiens" de 1939.

Dans l'essai de 1935, Walter Benjamin fait preuve d'une grande ambition en traitant conjointement de la crise sociale et de la crise de l'art, et en formulant sa **théorie esthétique révolutionnaire** : la "liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel" en vue d'une désacralisation et d'une démocratisation de la culture et des rapports sociaux (renouvellement de la tradition dans un sens profane). L'avantage des reproductions est d'être quasi indépendantes de l'original et de pouvoir en montrer certains aspects non visibles à l'œil nu (le ralenti, l'agrandissement). Pour Benjamin, le vrai danger n'est pas la reproduction qui détruit l'aura et l'authenticité de l'original, mais le fait que la reproductibilité technique pourrait entraîner l'exploitation de l'héritage culturelle à des fins de **profit économique ou de propagande politique** (ce qu'on fait les états totalitaires fascistes et l'industrie culturelle, dont le *star system* est un exemple). C'est donc l'usage et l'interprétation des œuvres transmises qui sont déterminants. Il semble toutefois que Benjamin, dans sa radicalité politique, confonde **progrès technique** (choc mécanique face à la rationalité instrumentale des appareils et des métropoles) et **progrès de l'art** (choc esthétique). En éliminant l'aura, il semble prêt – avec un certain "nihilisme" – à éliminer toute compétence artistique et même toute capacité critique spécifique (le spectateur devient acteur, tout un chacun devient expert). Cette idéologie du progrès et le projet de liquidation totale de la tradition seront critiqués par l'auteur lui-même dans son essai de 1939 "Sur quelques thèmes baudelairiens".

Dès 1936, dans son essai "Le conteur", Benjamin montre sa crainte d'une perte totale de la tradition sans contrepartie. Il valorise à nouveau la tradition dans l'art, la beauté et l'imagination (si précieuses pour Baudelaire). Il accuse alors les techniques de reproduction (notamment la presse) d'occasionner une **perte d'expérience**, donc de mémoire, sans rédemption aucune. Dans l'essai de 1939 sur Baudelaire, le revirement de Benjamin est important. Comme la liquidation de l'aura par l'industrie culturelle s'effectue sans renouvellement de la tradition, des valeurs essentielles sont perdues. Benjamin formule alors une **théologie de la catastrophe liée à l'expérience du choc** en milieu urbain. Il compare le cinéma au travail à la chaîne provoquant l'aliénation des masses. Et, citant le "Salon de 1859" de Baudelaire, l'auteur critique fortement la photographie qui restreint l'imagination. Il la compare de façon restrictive à la mémoire volontaire, en se référant à Bergson, Proust et Freud. Le déclin de l'aura est donc vu comme un **phénomène pathologique de perte de mémoire** suite aux chocs violents imposés à l'homme par la modernité. Comme Baudelaire, il convient de faire de la perte de l'aura une expérience authentique, plutôt que de la subir dans le mensonge. Sacrifier l'aura et assumer cet acte permettrait de rester fidèle aux enjeux théologiques de l'art, à l'idée que l'art peut apporter une connaissance essentielle dans la crise de la modernité.

Benjamin propose ainsi en 1939 une nouvelle définition de l'aura – plus proche de l'essai de 1931 que de celui de 1935 – comme effet magique des œuvres à préserver : le "**pouvoir de lever les yeux**" (derrière l'appareil, le sujet humain et son regard sont toujours présents). L'auteur revient, comme il a été dit plus haut, à une pensée théologie utopique et messianique, avec une idée de l'humanité à la recherche du bonheur, qui sonne comme un appel à la solidarité. "[...] l'aura semble être le signe de bonheur invraisemblable ou de menace de mort ; c'est une part d'humanité menacée, captée par l'œuvre d'art." ¹¹⁰

Certains concepts, aussi importants que celui de l'aura, mériteraient d'être analysés afin de mieux comprendre l'œuvre de Walter Benjamin, et en particulier ses essais de 1931 et 1935. Dans sa philosophie de l'histoire, l'auteur a en effet toujours privilégié l'**ambiguïté**, le **retournement** et une dialectique qui, contrairement à celle d'Hegel, ne vise pas la résolution des contradictions en une synthèse "positive". Benjamin privilégie le va-et-vient, voire la spirale, plutôt que les oppositions tranchées. Sa **théorie esthétique négative et dialectique** (que poursuivra Adorno) est une quête de connaissance sans cesse remise en question.

Pour illustrer ceci, une petite explication de la notion d'image dialectique ainsi que de nombreuses citations tirées de l'œuvre de Walter Benjamin se trouvent dans les pages suivantes de ce dossier.

Bonne lecture !

¹¹⁰ ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, op. cit., p.194

L'image dialectique : image de désir ou de rêve et image fulgurante ou heuristique

"L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit." ¹¹¹

"[...] on trouve chez Benjamin au moins deux conceptions de l'image dialectique : celle, plus ancienne, qui la définit comme une image de souhait [image de désir] ou de rêve, puis celle qui en fait le principe heuristique d'une nouvelle façon d'écrire l'histoire, d'en construire la théorie (V, 1, 34-35, préface de R.Tiedemann).¹¹² La première définition situe la tension dialectique dans le passé révolu : l'image elle-même présente une interpénétration de l'ancien et du nouveau, de l'archaïque et du moderne ; la modernité de chaque époque est animée de rêves archaïques. La seconde, la plus novatrice, situe la tension dans le présent de l'historien : l'image dialectique est cette image du passé qui entre dans une conjonction fulgurante et instantanée avec le présent, de telle sorte que ce passé ne peut être compris que dans ce présent précis, ni avant ni après ; il s'agit alors d'une possibilité historique de la connaissance. Dans l'image statique – c'est là la « dialectique au repos » – l'histoire est à la fois arrêtée et concentrée.

[...]

Le sauvetage est le complément de l'image dialectique au second sens, de l'image objective ; celui de l'image dialectique au premier sens, de l'image subjective de rêve, est le réveil. Pour Benjamin, en 1935, « l'utilisation au réveil des éléments du rêve est le paradigme de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe du réveil historique » ¹¹³ [...] Le lien entre les deux définitions de l'image dialectique apparaît dans un fragment du manuscrit des *Passages* [*Das Passagen-Werk*] : « Dans l'image dialectique, le passé révolu que constitue une époque déterminée est pourtant en même temps le « passé ancestral ». Or, il n'apparaît comme tel qu'à une époque tout à fait déterminée : celle à laquelle l'humanité reconnaît, en se frottant les yeux, le caractère onirique précisément de cette image de rêve. C'est en cet instant que l'historien se charge de la tâche d'une science de rêves appliquée à cette image » (V, 1, 580)" ¹¹⁴

Images dialectiques et nouveauté : l'art pour l'art vs les techniques de reproduction

"La nouveauté est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. [...]
L'art qui commence à douter de sa mission et cesse d'être « inséparable de l'utilité » (Baudelaire) doit faire du Nouveau sa valeur suprême. *L'arbiter novarum rerum* [L'arbitre du nouveau] devient pour lui le snob. Le snob est à l'art ce que le dandy est à la mode. – Comme l'allégorie au XVII^e, la nouveauté devient au XIX^e siècle le canon des images dialectiques. Aux magasins de nouveautés s'adjoignent les journaux. La presse organise le marché des valeurs de l'esprit, où se produit d'abord une hausse. Les non-conformistes s'insurgent de voir l'art ainsi livré au marché. Ils se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». De ce mot d'ordre naît la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de calfeutrer l'art face au développement de la technique. La solennité avec laquelle se célèbre ce culte fait pendant au pouvoir de distraction qui transfigure la marchandise. D'un côté comme de l'autre, l'existence sociale de l'homme est mise entre parenthèses. Baudelaire succombe aux sortilèges de Wagner." ¹¹⁵

¹¹¹ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le Livre des Passages*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Cerfs, coll. Passages, 1989 [traduction modifiée].

¹¹² BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1982, tome V, 1, p.34-35

¹¹³ *Ibidem*, V, 6, p.59 ; ce texte, "Paris, capitale du XIX^e siècle", est cité plus loin dans une autre traduction.

¹¹⁴ ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin. Une dialectique de l'image", *Critique*, n°431, tome XXXIX, avril 1983, p.295-296

¹¹⁵ "Paris, capitale du XIX^e siècle" [écrit en 1935 à la demande de Friedrich Pollock, pour l'Institut de recherches sociales] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.44-66, citation p.60-61 [partie V "Baudelaire ou les rues de Paris"]

WALTER BENJAMIN

1931 Petite histoire de la photographie

1935 L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique

QUELQUES EXTRAITS DES DEUX ESSAIS

Traduction de Maurice de Gandillac ¹¹⁶

ART/PHOTOGRAPHIE

Et certes il est caractéristique que les débats se soient obstinés à considérer l'esthétique de la *photographie en tant qu'art* alors qu'on s'est à peine intéressé, par exemple, à la réalité, qui fait bien d'avantage problème, de *l'art en tant que photographie*. 1931

TRACE

Malgré la maîtrise technique du photographe, malgré le caractère concerté de l'attitude imposée au modèle, le spectateur est malgré lui forcé de chercher dans une pareille image la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a, pour ainsi dire, brûlé le caractère d'image; et il lui faut trouver le lieu imperceptible où, dans la façon d'être singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche encore aujourd'hui l'avenir, et si éloquent que, par un regard rétrospectif, nous pouvons le retrouver. 1931

AURA

Qu'est-ce proprement que l'aura? Une trame singulière d'espace et de temps: unique apparition d'un lointain, si proche soit-il [si proche qu'elle puisse être]. 1931

UNICITÉ

A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose: l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art - l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. 1935, II

TRADITION

L'unicité de l'œuvre d'art est identique à son intégration dans cet ensemble de rapports qu'on nomme tradition. Sans doute cette tradition elle-même est une réalité très vivante, extrêmement changeante. 1935, IV

AUTHENTICITÉ

L'ici et le maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité. 1935, II

REPRODUCTION TECHNIQUE

La notion même d'authenticité n'a aucun sens pour une reproduction, technique ou non technique. [...] D'une part, la reproduction technique est plus indépendante de l'original. [...] D'autre part, la technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. 1935, II

DESTRUCTION DE L'AURA

On pourrait résumer tous ces manques en recourant à la notion d'aura et dire: au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise [...] la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel. 1935, II

RÉCEPTION

La réception des œuvres d'art se fait avec divers accents, et deux d'entre eux, dans leur polarité, se détachent des autres. L'un porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition. 1935, V

VALEUR CULTUELLE

A l'origine, le culte exprime l'incorporation de l'œuvre d'art dans un ensemble de relations traditionnelles. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait d'importance décisive que l'œuvre d'art ne peut que perdre son aura dès qu'il ne reste plus en elle aucune trace de sa fonction rituelle. 1935, IV

VALEUR D'EXPOSITION

A mesure que les œuvres d'art s'émanent de leur usage rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. 1935, V

De plus en plus, à l'unicité des phénomènes régnants dans l'image culturelle, le spectateur tend à substituer l'unicité empirique de l'artiste ou de son activité créatrice. [...] Malgré tout, le rôle que joue le concept d'authenticité dans le domaine de l'art est ambigu; avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle. 1935, IV

VALEUR D'ÉCHANGE

En fait, l'amateur qui rentre chez lui avec sa foule de clichés artistiques n'est pas plus réjouissant que le chasseur revenant de l'affût avec des masses de gibier qui n'ont de valeur d'échange que pour le marchand. 1931

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter, *Poésie et Révolution*, II, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1971

L'œuvre de Walter Benjamin, florilège de citations

Photographie et écriture

1928

"ASSISTANCE TECHNIQUE

Il n'y a rien de plus misérable qu'une vérité exprimée comme elle a été pensée. Dans un pareil cas sa transcription par écrit n'est même pas une mauvaise photographie. La vérité est comme un enfant, comme une femme qui ne vous aime pas : devant l'objectif de l'écriture, lorsque nous avons plongé sous le voile noir, elle se refuse à avoir l'air paisible et bien aimable. C'est brusquement, comme à l'improviste, qu'elle veut être effarouchée, chassée de la rêverie où elle est plongée, et être effrayée par une émeute, de la musique, des appels à l'aide. Qui voudrait compter les signaux d'alarme dont est pourvu le monde intérieur d'un véritable écrivain ? Et « écrire » ne signifie rien d'autre que les mettre en action. Alors la douce odalisque sursaute, tire à elle la première chose qui lui tombe sous la main dans la pagaille de son boudoir, notre crâne, s'y enveloppe et, presque méconnaissable, adresse ainsi la parole devant nous, en chuchotant, aux gens. Mais comme elle doit être bien faite, et avoir le corps rayonnant de santé, pour ainsi paraître parmi eux déguisée, traquée, et pourtant triomphante et adorable." ¹¹⁷

"ARTICLES DE MERCERIE

Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction.

Le meurtre du criminel peut être moral – jamais la légitimation de ce meurtre.

Dieu est le Pourvoyeur de tous les hommes, et l'État le Pourvoyeur adjoint.

L'expression des gens qui se promènent dans les expositions de peinture révèle une déception mal dissimulée devant le fait que seuls des tableaux y sont accrochés." ¹¹⁸

Séance de portrait, photographie d'enfance : Walter Benjamin ou Franz Kafka...

1932-33

"[...] Mais semblable à ma propre image, jamais. Et c'est pour cela que je devenais si désemparé lorsqu'on exigeait de moi une ressemblance avec moi-même. Cela se passait lors des séances de photographie. Partout où je portais mes regards, je me voyais entouré de paravents, de coussins, de socles qui réclamaient mon image comme les ombres de l'Hadès le sang de l'animal sacrifié. Finalement on me sacrifiait à une vue grossièrement peinte des Alpes et ma main droite, qui devait lever un petit chapeau en poil de chamois, jetait son ombre sur les nuages et les névés de la toile tendue. Pourtant le sourire torturé sur les lèvres du petit montagnard n'est pas aussi désolant que le regard du visage d'enfant à l'ombre du palmier d'appartement, ce regard qui me transperce. Le palmier provient d'un de ces studios qui, avec leurs escabeaux et leurs trépieds, leurs tapisseries et leurs chevalets, ont à la fois quelque chose du boudoir et de la chambre des tortures. Je suis là, tête nue ; dans la main gauche un énorme sombrero, que je laisse tomber avec une grâce étudiée. La main droite est occupée par une canne dont on voit le pommeau au premier plan, tandis que son extrémité se cache dans une touffe de plumes d'autruche qui s'épanchent d'une table de jardin. Tout à l'écart, près de la portière se tenait ma mère, immobile dans un corsage étroit. Elle regarde, comme sur un croquis de couturière, mon costume de velours qui, chargé de passements, semble pour sa part venir d'un magazine de mode. Mais moi, je suis défiguré à force d'être semblable à tout ce qui est ici autour de moi. J'habitais le XIX^e siècle comme un mollusque habite sa coquille, et ce siècle maintenant se trouve devant moi, creux comme une coquille vide. Je la porte à mon oreille." ¹¹⁹

¹¹⁷ "Assistance technique", *Sens unique*, in BENJAMIN, Walter, *Sens unique. Précédé de Enfance berlinoise. Et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988 / 1978, p.214-215

¹¹⁸ "Articles de mercerie", *ibidem*, p.215

¹¹⁹ "La commerelle", *Enfance berlinoise* [1932-1933], in BENJAMIN, Walter, *Sens unique, op. cit.*, p.68-69 [on peut comparer cette scène à celle du portrait de Kafka dans l'essai "Petite histoire de la photographie" [1931], in *Études photographiques*, tiré à part du n°1, Paris, Société française de photographie, novembre 1996, p.18

"1° L'aura authentique se manifeste en toute chose, et non seulement dans des choses déterminées, comme les gens l'imaginent.

2° L'aura change absolument et de fond en comble avec tout mouvement de l'objet dont elle est l'aura.

3° L'aura authentique ne peut être pensée d'aucune manière comme cette magie des rayons, léchée et spiritualiste, que décrivent et représentent les livres de la mystique vulgaire. Ce qui caractérise l'aura authentique, c'est bien plutôt : l'ornement, un cerne ornemental dans lequel la chose ou l'être sont solidement enserrés comme dans un étui. Rien, peut-être, ne donne une idée aussi juste de la véritable aura que les derniers tableaux de Van Gogh où – c'est la manière dont on pourrait décrire ces tableaux – l'aura de toute chose est peinte en même temps que ces choses." ¹²¹

Expérience fondamentale de l'aura naturelle

1931

" [les photographies de Paris par Atget] aspirent l'aura du réel comme l'eau d'un bateau qui coule. – Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition – c'est respirer l'aura de ces montages, de cette branche. " ¹²²

Expérience de l'aura et rapports de classes sociales

1935

"L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura, c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Les mots eux-mêmes ont leur aura. Kraus les a décrit très précisément : « De plus près on regarde un mot, de plus loin il nous regarde en retour ». Tant qu'il y aura encore du rêve, il y aura toujours de l'aura dans le monde. Mais l'œil éveillé ne désapprend pas la force du regard quand le rêve s'est complètement éteint en lui. Au contraire, ce n'est qu'alors que son regard devient vraiment fort. Il cesse de ressembler au regard de la bien-aimée qui lève les yeux sous le regard de son amant. Il commence à ressembler davantage au regard par lequel le méprisé répond à celui qui le méprise et par lequel l'opprimé répond à celui de l'opresseur. De ce regard, le lointain est totalement éradiqué. C'est le regard de celui qui s'est réveillé de tout rêve, celui du jour comme celui de la nuit. Cette capacité à jeter ce genre de regard peut émerger par étapes. Elle le fait lorsque la tension entre les classes a dépassé un certain degré. Il s'ensuit qu'il est intéressant pour celui qui appartient à l'une des deux classes, celle des oppresseurs ou celle des opprimés, de regarder l'autre classe. Mais être l'objet d'un tel regard est ressenti par les autres comme quelque chose de pénible et dommageable. C'est ainsi que se forme cet état où l'on se prépare à parer le regard de l'adversaire de classe. Cette mobilisation est surtout menaçante chez ceux qui constituent la majorité. Il en résulte une antinomie. Les conditions dans lesquelles vit la majorité des exploités s'éloignent de plus en plus de celles de la minorité qui prédomine. Plus s'accroît l'intérêt de ces derniers à contrôler les premiers, plus la satisfaction de cet intérêt devient précaire. Ceux qui tirent profit du travail du prolétariat ne s'exposent plus guère au regard des prolétaires. Les regards qui les attendent là menacent d'être de plus en plus méchants et, dans ces conditions, la possibilité d'étudier tranquillement les membres des classes inférieures sans faire l'objet en retour d'une étude de leur part, est de la plus haute importance. Une technique qui rend ceci possible a quelque chose d'immensément rassurant, même si elle est employée à d'autres fins. Elle peut dissimuler à plus longue échéance comment la vie dans la société humaine est devenue périlleuse. Sans le film, on ressentirait la perte de l'aura à un degré qui ne serait plus supportable." ¹²³

¹²⁰ Le terme d'aura apparaît déjà en 1930 dans les écrits de Walter Benjamin, notamment dans des textes sur des expériences avec le haschisch. L'auteur s'oppose notamment aux conceptions théosophiques de l'aura, courantes à l'époque.

¹²¹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, TIEDEMANN, Rolf, SCHWEPPENHÄUSER, éd., Francfort, Suhrkamp, 1972, VI, p.588 ; traduction française in ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, p.321

¹²² "Petite histoire de la photographie" [1931], in *Études photographiques*, op. cit., p.21-22 ; il faut souligner que l'expression "jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition" disparaît dans l'essai de 1935 "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [à ce sujet : PERRET, Catherine, "Walter Benjamin. Le problème de la dimension esthétique", in "Walter Benjamin", *Revue d'esthétique*, op. cit., p.187-194] ; d'autre part, une phrase essentielle pose un problème de traduction : "einmalige Erscheinung einer Feme, so nah sie sein mag" : unique apparition d'un lointain si proche soit-il ? ou soit-elle ? comme lointain et apparition sont des mots féminins en allemand, le doute subsiste !

¹²³ Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, probablement écrit au milieu de l'année 1935, avant l'essai sur l'œuvre d'art ; in TACKELS, Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 1999, p.149-150

"À la forme du nouveau moyen de production, qui reste d'abord dominée par la forme ancienne (Marx), correspondent dans la conscience collective des images où s'entremêlent le neuf et l'ancien. Ces images cristallisent des désirs, en elles la collectivité cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social, ainsi que les défauts inhérents à l'ordre social de la production. Ces images de désir traduisent en outre l'aspiration énergique à se démarquer de ce qui est vieilli – c'est-à-dire de ce qui avait encore cours la veille. Ces tendances renvoient l'imagination, aiguillonnée par l'apparition d'une réalité nouvelle, à un passé immémorial. Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive, c'est-à-dire d'une société sans classes. Déposées dans l'inconscient collectif, les expériences de cette société se conjuguent aux réalités nouvelles pour donner naissance à l'utopie, dont on retrouve la trace en mille figures de la vie, dans les édifices durables, comme dans les modes passagères." ¹²⁴

**Valeur d'usage, valeur d'échange, valeur de culte
Fétiche, marchandise, distraction, spécialité, mode, culte****1935**

"Les Expositions universelles sont les lieux de pèlerinage où l'on vient adorer le fétiche marchandise. [...]

Les Expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire. L'industrie du plaisir l'y aide en l'élevant au niveau de la marchandise. Il s'abandonne à ses manipulations dans la jouissance de se sentir étranger à lui-même et aux autres. – L'intronisation de la marchandise et le pouvoir de distraction qui l'auréole, voilà le thème secret de l'art de Grandville. À quoi correspond la disparité entre sa composante utopique et sa composante cynique. Les subtils artifices auxquels il recourt pour représenter des objets inanimés correspondent à ce que Marx appelle les « arguties théologiques » de la marchandise. Lesquelles se manifestent clairement dans la « spécialité » – une appellation qui apparaît à cette époque dans l'industrie de luxe. Sous le crayon de Grandville, la nature tout entière se transforme en spécialités. L'esprit dans lequel il l'expose est le même que celui dans lequel la réclame – encore un mot qui naît à ce moment – commence à exposer ses articles. Il mourra fou.

[...] – La mode prescrit le rituel selon lequel le fétiche marchandise veut être honoré [...]

Le fétichisme, qui succombe au sex-appeal de l'inorganique, est son nerf vital. Le culte de la marchandise le met à son service." ¹²⁵

Modernité et ambiguïté : image dialectique et image de rêve**1935**

"La poésie de Baudelaire a ceci d'unique, que les images de la femme et de la mort s'y fondent en une troisième, celle de Paris. Le Paris de ses poèmes est une ville engloutie, plus sous-marine que souterraine. Les éléments chthoniens de la ville – sa formation topographique, le vieux lit abandonné de la Seine – trouvent sans doute un écho dans son œuvre. Mais il y a chez Baudelaire un substrat social, moderne, qui joue un rôle déterminant dans l'« idylle funèbre » de la ville. Le moderne est un accent capital de sa poésie. En l'identifiant au spleen, Baudelaire fait éclater l'idéal (« Spleen et idéal »). Mais c'est précisément la modernité qui invoque toujours l'histoire la plus ancienne. Elle le fait ici à travers l'ambiguïté qui caractérise les rapports et les produits sociaux de cette époque. L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique au repos. Ce repos est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. C'est une telle image qu'offre la marchandise dans sa réalité première : comme fétiche. C'est une telle image qu'offrent les passages, à la fois maison et rue. C'est une telle image qu'offre la prostituée, à la fois vendeuse et marchandise." ¹²⁶

¹²⁴ "Paris, capitale du XIX^e siècle" [1935], in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.47 [partie I "Fourrier ou les passages"]

¹²⁵ *Ibidem*, p.52-55 [partie III "Grandville ou les expositions universelles"]

¹²⁶ *Ibidem*, p.59-60 [partie V "Baudelaire ou les rues de Paris"]

"La masse est une matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui, transformée. La quantité est devenue qualité : les masses accrues des intéressés ont généré un type d'intérêt bien différent. Que cet intérêt apparaisse d'abord sous une forme décriée ne doit pas tromper l'observateur. On déplore que les masses cherchent dans l'œuvre d'art la distraction, alors que l'amateur d'art, dit-on, s'abîme dans l'œuvre. Pour les masses, l'œuvre d'art serait un prétexte de divertissement, alors que, pour l'amateur d'art, elle serait un objet de recueillement. Il faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction et recueillement peut encore se traduire de la façon suivante: celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle ; elle l'entoure de ses vagues, elle l'embrasse de ses flots. Les édifices en sont les exemples évidents. De tout temps, l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art perçue de façon distraite et collective. Les lois de la réception dont elle a fait l'objet sont les plus instructives.

[...]

*La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé sa place centrale au cinéma. Ici, où la masse cherche à se distraire, la dominante tactile, qui commande la restructuration de l'aperception, ne manque point."*¹²⁷

Peinture et cinéma : contemplation et effet de choc

1935

"Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau.¹²⁸ Sur le premier, l'image est changeante, non sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer, ni comme une peinture ni comme une chose réelle. Le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. *Le cinéma est la forme d'art qui correspond au lourd danger de mort auquel doit faire face l'homme d'aujourd'hui.* Il correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, quiconque combat l'ordre social de notre époque."¹²⁹

¹²⁷ "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1935] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op. cit., p.107-109 [partie XVIII "Réception tactile et réception visuelle"]

¹²⁸ "Écran" et "toile" traduisent ici le même mot allemand : *Leinwand* (N.d.T.)

¹²⁹ "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1935] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op. cit., p.106-107 [partie XVII "Le dadaïsme"]

"En face de cette seconde nature, l'homme, qui l'inventa mais qui, depuis longtemps, n'en est plus le maître, a besoin d'un apprentissage analogue à celui dont il avait besoin en face de la première nature. Une fois de plus, l'art est au service de cet apprentissage. Et notamment le cinéma. Sa fonction est de soumettre l'homme à un entraînement ; il s'agit de lui apprendre les aperceptions et les réactions que requiert l'usage d'un appareillage dont le rôle s'accroît presque tous les jours. Faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique au service de laquelle le cinéma trouve son sens véritable."¹³⁰

Première technique et seconde technique**1936**

"L'art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques - qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre (cet acte étant en soi-même magique) ; d'indiquer le mode d'exécution de ces pratiques (la statue étant dans une attitude rituelle) ; ou enfin, de fournir un objet de contemplation magique (la contemplation de la statue s'effectuait selon les exigences d'une société à technique encore confondue avec le rituel). Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance d'avec la nôtre - la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes* - ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* - c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences). L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu.

Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés. Ceci implique que l'art est solidaire de la première comme de la seconde technique. Sans doute les termes : *domination des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable ; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature - la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu « *harmonien* ». Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance. Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique.*¹³¹ "¹³²

¹³⁰ "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [première version, octobre-décembre 1935] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113, citation p.81 [partie VI "Valeur culturelle et valeur d'exposition"]

¹³¹ [Note de Benjamin :] Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervation de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s'établir un jeu *harmonien* entre les forces naturelles et l'homme. Et de même qu'un enfant qui apprend à saisir tend la main vers la lune comme vers une balle à sa portée - l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques. Car ce n'est pas seulement la seconde technique qui, dans les révolutions, annonce les revendications qu'elle adressera à la société. C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications. Car plus l'élément collectif s'approprie sa seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités. Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits. Or, la seconde technique est à peine assurée de ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique - l'amour et la mort - aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur. L'œuvre de Fourier constitue l'un des plus importants documents historiques de cette revendication.

¹³² "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" [troisième version de l'essai, traduction française de Pierre Klossowski sous la direction de l'auteur, publiée dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres françaises*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p.147-248 [l'ouvrage contient un dossier avec variantes et nombreux documents sur la genèse de l'essai ; citation ci-dessus : p.188-189]

"Parmi les innombrables gestes d'actionnement, d'introduction de pièces, de pression, etc., le déclic instantané de l'appareil photo est un de ceux qui ont eu le plus de conséquences. Une pression du doigt suffisait pour conserver l'événement pour un temps illimité. L'appareil conférait à l'instant une sorte de choc posthume. À des expériences tactiles de ce genre se sont ajoutées des expériences optiques, comme celles qu'entraînent la partie publicitaire d'un journal, mais aussi la circulation dans une grande ville. Le déplacement de l'individu s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les impulsions d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un réservoir d'énergie électrique. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « kaléidoscope doué de conscience ».¹³³ Si les regards que les passants décrits par Poe¹³⁴ jetaient de tous côtés semblaient encore immotivés, il faut bien que l'homme d'aujourd'hui regarde autour de lui pour s'orienter parmi les signaux de la circulation. Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel. Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma.

Ce n'est pas sans raison que Marx souligne la fluidité avec laquelle s'enchaînent les différentes opérations dans le travail artisanal. Grâce au travail à la chaîne, cette connexion prend, devant l'ouvrier d'usine, la forme d'une chose à part. La pièce à travailler entre dans le rayon d'action de l'ouvrier indépendamment de sa volonté. Et c'est de façon tout aussi autonome qu'elle lui échappe. « Dans toute production capitaliste, écrit Marx, [...] les conditions de travail maîtrisent l'ouvrier, bien loin de lui être soumises, mais c'est le machinisme qui le premier donne à ce renversement une réalité technique ».¹³⁵ Par la fréquentation de la machine, les ouvriers apprennent à adapter « leurs mouvements au mouvement continu et uniforme de l'automate ».¹³⁶ La formule éclaire très singulièrement les uniformités absurdes que Poe prête à la foule londonienne. Uniformités de vêtement et de conduite, mais uniformités aussi de mimique. Le sourire donne à réfléchir. Il s'agit sans doute de ce sourire devenu aujourd'hui usuel dans la pratique du *keep smiling* et qui y joue un rôle d'amortisseur mimique. – « Tout travail à la machine, lit-on encore dans le contexte que nous venons de citer, exige du travailleur un précoce dressage ».¹³⁷ Ne confondons surtout pas dressage et exercice. Au temps de l'artisanat, l'exercice jouait seul un rôle déterminant; à l'époque des manufactures, il a pu conserver une fonction. C'est grâce à lui, dit Marx, que « chaque industrie trouve, par expérience, la forme technique qui lui convient », forme quelle « perfectionne *lentement* ». À vrai dire, la cristallisation s'opère ensuite d'un seul coup, « après avoir atteint un certain degré de maturité ».¹³⁸ Mais, d'un autre côté, la manufacture produit « dans chaque métier dont elle s'empare une classe de simples manouvriers que le métier du Moyen Âge écartait impitoyablement. Si elle développe la spécialité isolée au point d'en faire une virtuosité aux dépens de la puissance de travail intégrale, elle commence aussi à faire une spécialité du défaut de tout développement. À côté de la gradation hiérarchique prend place une division simple des travailleurs en *qualifiés* et *non qualifiés* ».¹³⁹ Par le dressage qu'opère la machine, le travailleur « non qualifié » subit l'humiliation la plus profonde. Son travail devient imperméable à l'expérience. L'exercice y a perdu tous ses droits. Ce que le parc d'attractions réalise avec ses autos tamponneuses et autres distractions de ce genre n'est qu'un échantillon du dressage auquel on soumet à l'usine l'ouvrier non qualifié (un échantillon qui a dû, pendant certaines périodes, lui tenir lieu de programme complet ; car, avec le chômage, on a vu prospérer cet art de la pantomime que l'homme du peuple pouvait apprendre dans les parcs d'attractions). Le texte de Poe met en lumière le vrai rapport qui lie sauvagerie et discipline. Les passants qu'il décrit se conduisent comme des êtres qui, adaptés aux automatismes, n'ont plus, pour s'exprimer, que des gestes d'automates. Leur conduite n'est qu'une série de réactions à des chocs. « S'ils étaient poussés, dit Poe, ils saluaient abondamment les pousseurs, et paraissaient accablés de confusion. »¹⁴⁰

¹³³ BAUDELAIRE, Charles, "Le peintre de la vie moderne", in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1976, p.692 [mot souligné par Walter Benjamin ; il s'agit d'un texte célèbre de Baudelaire en tant que critique d'art]

¹³⁴ POE, Edgar, "L'Homme des foules", in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, traduction de Baudelaire, Paris, Calmann-Lévy, 1887

¹³⁵ MARX, Karl, *Le Capital* [seconde édition 1872], Paris, Garnier-Flammarion, tome 1, 1969, p.304

¹³⁶ *Ibidem*, p.303

¹³⁷ *Ibidem*, p.303

¹³⁸ *Ibidem*, p.349 [souligné par Walter Benjamin]

¹³⁹ *Ibidem*, p.259

¹⁴⁰ "Sur quelques thèmes baudelairiens" [1939] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op. cit., p.329-390, citation p.360-363 [partie VIII]

"Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage. Les procédures techniques fondées sur l'appareil photographique et les inventions ultérieures du même genre élargissent le champ de la *mémoire volontaire*; grâce aux appareils, elles permettent, en toute occasion, de conserver une trace visuelle et sonore de l'événement. Elles sont de ce fait les conquêtes essentielles d'une société dans laquelle la place de l'exercice se réduit sans cesse. – Aux yeux de Baudelaire, le daguerréotype avait quelque chose de bouleversant et d'effrayant ; il parle de son « charme cruel et surprenant »" ¹⁴¹

Valéry, Novalis, Proust

1939

Peinture et photographie ; souvenir volontaire et mémoire involontaire ; expérience de l'aura et déclin de l'aura

"La constante disponibilité qui caractérise le souvenir discursif et volontaire et que favorisent les techniques de reproduction, restreint le champ de l'imagination. Celle-ci pourrait être définie comme le pouvoir de faire des vœux d'un genre particulier, dont l'accomplissement serait « quelque chose de beau ». À quelles conditions serait lié un tel exaucement, c'est, une fois de plus, Valéry qui va nous le préciser : « Nous la connaissons elle-même [l'œuvre d'art] à ce caractère qu'aucune "idée" qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise : on a beau respirer une fleur qui s'accorde à l'odorat, on ne peut en finir avec ce parfum dont la jouissance ranime le besoin ; et il n'est de souvenir, ni de pensée, ni d'action, qui annule son effet et nous libère *exactement* de son pouvoir. Voilà ce que poursuit celui qui veut faire œuvre d'art ! ». ¹⁴² Dans cette perspective, ce qu'une peinture offre au regard serait une réalité dont aucun œil ne peut se rassasier. Ce par quoi elle exauce le vœu que l'on peut projeter dans son origine, serait alors quelque chose dont ce même vœu ne cesse de se nourrir. On voit dès lors clairement ce qui sépare une photographie d'une peinture et ce qui interdit de concevoir un seul et même principe « créateur » pour l'une et pour l'autre ; en effet pour le regard qui, en face d'une peinture, jamais ne se rassasie, une photographie est plutôt l'aliment qui apaise la faim ou la boisson qui étanche la soif.

La crise de la représentation artistique, qui se dessine ainsi, peut se comprendre comme partie intégrante d'une crise qui affecte la perception elle-même. – Ce qui rend insatiable le plaisir qu'on prend au beau, c'est l'image du monde primitif, celui qui, selon Baudelaire, est voilé par les larmes de la nostalgie. « Ah, dans des époques révolues / Tu fus ma sœur ou mon épouse » ¹⁴³ – un tel aveu est le tribut que le beau, en tant que tel peut réclamer. Dans la mesure où l'art vise le beau – si simplement qu'il le « rende » –, c'est du fond même du temps (d'où Faust ramène Hélène) qu'il le fait surgir*. Rien de tel dans la reproduction technique. (Le beau n'y trouve aucune place.) Lorsque Proust constate la pauvreté et le manque de profondeur des images de Venise que lui fournit la *mémoire volontaire*, il écrit que le mot de « Venise » lui avait suffi pour lui faire trouver ce trésor d'images aussi ennuyeux qu'une exposition de photographies. ¹⁴⁴ Si l'on admet que les images surgies de la *mémoire involontaire* se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que, dans le phénomène du « déclin de l'aura », la photographie aura joué un rôle décisif. Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est le fait que l'on regardait (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Or, le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre. Que cette attente reçoive une réponse (dans la pensée, elle peut s'attacher au regard intentionnel de l'attention aussi bien qu'à un regard au sens littéral du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. « La perceptibilité, considère Novalis, est une attention » ¹⁴⁵

* L'instant d'une pareille réussite est lui-même à son tour caractérisé comme instant unique. Toute l'œuvre de Proust est bâtie là-dessus : chacune des situations où le narrateur sent passer le souffle du temps perdu devient, par là même, incomparable et se trouve détachée de la suite des jours. [note de Benjamin]

¹⁴¹ "Sur quelques thèmes baudelairiens", *op. cit.*, p.378-379 [partie XI]

¹⁴² VALÉRY, Paul, "Avant-propos", in *Encyclopédie française*, t. XVI, *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, Paris, 1935, p.5 sq. ; réédition : "Notion générale de l'art", in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1409.

¹⁴³ Goethe, "Warum gabst du uns die tiefen Blicke", in *Werke*, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1952, t. 1, p. 123

¹⁴⁴ PROUST, Marcel, "Le temps retrouvé", I, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1989, p. 444

¹⁴⁵ NOVALIS, *Schriften*, Berlin, E. Heilbom, [G. Reimer], 1901, II, 1, p. 293.

La perceptibilité dont il parle ainsi n'est autre que celle de l'aura. L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.* Les trouvailles de la *mémoire involontaire* ont ce caractère. (Elles ne se produisent d'ailleurs qu'une seule fois ; elles échappent au souvenir qui s'efforce de se les approprier. Elles confirment ainsi un concept d'aura qui voit en elle l'« apparition unique d'un lointain ». Cette définition a le mérite de rendre le caractère culturel de ce phénomène transparent. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable ; et, en effet, l'inapprochable est l'une des principales qualités de l'image qui sert au culte.) Il n'est guère nécessaire de souligner à quel point Proust était familiarisé avec le problème de l'aura. Il est tout de même remarquable qu'il l'effleure parfois en des termes qui en contiennent la théorie : « Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, » – on peut penser qu'il s'agit du pouvoir de répondre à leur regard – « que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles. Cette chimère, conclut Proust de façon évasive, deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. »¹⁴⁶ Quand il définit la perception onirique comme une perception auratique, Valéry propose une idée analogue, mais qui fait avancer la réflexion parce que l'orientation en est objective. « Lorsque je dis : je vois telle chose, ce n'est pas une équation entre je et la chose, que je note ainsi [...].¹⁴⁷ Mais dans le rêve il y a équation. Les choses que je vois me voient autant que je les vois. »¹⁴⁸ C'est pour la perception onirique justement que la nature est le temple à propos duquel on lit :

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*¹⁴⁹

C'est parce que Baudelaire avait, plus que quiconque, conscience de ce phénomène, que le déclin de l'aura s'est inscrit dans son œuvre lyrique d'une façon aussi indubitable.¹⁵⁰

* L'octroi d'un tel pouvoir est une des sources de la poésie. Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour attirer le regard au loin; le regard de la nature ainsi éveillée rêve et entraîne le poète dans son rêve. Les mots peuvent eux aussi avoir leur aura. Karl Kraus l'a décrite de la façon suivante: « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin » (*Pro domo et mundo*, Munich, 1912, p. 164) [note de Benjamin].

Modernité, foule, destruction de l'aura

1939

"Avoir pour lot de se laisser coudoyer par les foules, de toutes les expériences qui ont fait de sa vie ce qu'elle fut, telle est bien celle qu'il [Baudelaire] met en avant comme la plus décisive, comme celle qui ne peut être confondue avec aucune autre. Il a perdu l'illusion d'une foule ayant en elle-même son mouvement et son âme, et dont se toquait le flâneur. Pour se convaincre de la bassesse de la foule, il envisage le jour où les femmes déclassées, les exclues, en arriveront à préconiser une vie ordonnée, à condamner le libertinage et à ne plus rien respecter, hormis l'argent. Trahi par ses derniers alliés, Baudelaire se retourne contre la foule ; il le fait avec la rage impuissante de celui qui se bat contre la pluie ou le vent. Telle est l'expérience vécue que Baudelaire a élevée au rang d'une sagesse. Il a indiqué le prix qu'il faut payer pour accéder à la sensation de la modernité ; la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc. La connivence de Baudelaire avec cette destruction lui a coûté cher. Mais c'est la loi de sa poésie. Elle brille au ciel du Second Empire comme « un astre privé d'atmosphère ». ¹⁵¹ " ¹⁵²

¹⁴⁶ PROUST, Marcel, "Le temps retrouvé", I, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1989, p.463

¹⁴⁷ Walter Benjamin modifie quelque peu le texte original : "c'est une égalité" est supprimé.

¹⁴⁸ VALÉRY, Paul, *Analecta [Analecta ex Mss. Pauli Ambr. Valerii, Tomus, A. Stols, I, La Haye 1926]* Paris, Gallimard, 1935, p.193 sq. ; réédité in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 729

¹⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, "Correspondances", *Spleen et Idéal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, 1975, p.11

¹⁵⁰ "Sur quelques thèmes baudelairiens" [publié par la *Zeitschrift für Sozialforschung*, n°8, 1939-1940, p.50-89] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op. cit., p.329-390, citation p.379-384 [partie XI]

¹⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Unzeitgemäßige Betrachtungen*, Naumann, Leipzig, 1893, t. I, p.164 ; réédition in *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1990, p. 138.

¹⁵² "Sur quelques thèmes baudelairiens", op. cit., p.390 [partie XII, conclusion du texte]

L'analyse [de l'œuvre de Baudelaire] débute par la constatation d'une scission entre la grande poésie lyrique et le public – scission qui se serait produite dès le milieu du XIX^e siècle. Cette séparation est interprétée comme la conséquence d'une transformation dans la structure même de l'expérience humaine.

Cela est d'abord expliqué par l'œuvre de Bergson. La théorie de la mémoire telle qu'elle a été développée dans *Matière et mémoire* se rattache à un type d'expérience qui, au cours du XIX^e siècle, a subi des atteintes profondes. Bergson tend, grâce à la catégorie de la mémoire, [à] restaurer le concept d'une expérience authentique. Cette expérience authentique existe en fonction de la tradition et s'oppose ainsi aux modes habituelles d'expérience propres à l'époque de la grande industrie. Proust a défini la mémoire bergsonienne comme une mémoire involontaire ; en son nom il avait essayé de reconstruire la forme de la narration. Le rival de cette dernière s'appelle, à l'époque de la grande industrie, l'information. Elle développe, par le moyen des chocs, une mémoire qui, par Proust, a été opposée à la mémoire bergsonienne sous le nom d'une mémoire volontaire. Il est permis de considérer, conformément à Freud, la mémoire volontaire comme étroitement liée à une conscience perpétuellement aux aguets. Plus la conscience sera obligée à parer aux chocs, plus se développera la mémoire volontaire, et plus périlitera la mémoire involontaire. L'expérience éminemment moderne du choc sera la norme de la poésie baudelairienne. Par l'image de l'escripteur, Baudelaire qui, en flânant, était habitué d'être coudoyé par les foules des rues, s'identifie à l'homme qui pare aux chocs.

Le choc en tant que forme prépondérante de la sensation se trouve accentué par le processus objectivisé et capitaliste du travail. La discontinuité des moments de choc trouve sa cause dans la discontinuité d'un travail devenu automatique, n'admettant plus l'expérience traditionnelle qui présidait au travail artisanal. Au choc éprouvé par celui qui flâne dans la foule correspond une expérience inédite : celle de l'ouvrier devant la machine.

Le réflexe mécanisé de l'homme livré au monde moderne se traduit chez Baudelaire dans l'attitude du joueur. Pour l'homme qui s'est adonné au jeu, l'expérience du choc se présente en ce qu'elle a de plus essentiel, c'est-à-dire comme une façon d'éprouver le temps. Le spleenétique qui ne peut se dégager de la fascination exercée par le déroulement du temps vide est le frère jumeau du joueur. En face du Spleen, l'œuvre baudelairienne évoque l'Idéal. L'Idéal, c'est la mémoire involontaire, initiatrice aux « correspondances ». Dépositaire des images d'une vie antérieure, l'Idéal serait le consolateur suprême s'il n'était tenu en échec par la « beauté moderne » qui est essentiellement spleenétique. Les souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son « aura ». Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard. La déchéance de l'aura a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé. Cette déchéance constitue le thème le plus personnel de Baudelaire. C'est elle qui donne la clé de ses poésies érotiques. Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard. Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne : la destruction de l'aura par la sensation du choc." ¹⁵³

¹⁵³ "À propos de quelques motifs baudelairiens" [brève notice basée sur un résumé de "Über einige Motive bei Baudelaire", publié par la *Zeitschrift für Sozialforschung*, n°8, 1939-1940, p.50-89], in BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p.316-318

Le regard photographique de l'historien dialecticien matérialiste

"La tradition de la société bourgeoise se laisse comparer à un appareil photographique. Le savant bourgeois regarde dedans comme l'amateur qui prend plaisir aux images pittoresques qui se présente dans le viseur. Le dialecticien matérialiste opère avec l'appareil. Il lui revient de fixer les images. Il peut sélectionner un plan plus ou moins grand, un éclairage plus crûment politique ou plus doucement historique – finalement, il arme l'obturateur et appuie sur le bouton. Une fois qu'il a emporté la plaque – l'image de la chose telle qu'elle est entrée dans la tradition sociale –, c'est au concept de la développer. Car la plaque ne peut offrir qu'un négatif. Elle provient d'un appareil qui substitue les ombres à la lumière, la lumière aux ombres"¹⁵⁴

Image du passé

1940

"L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. « La vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous » – ce mot de Gottfried Keller désigne, dans la conception historiciste de l'histoire, l'endroit exact où le matérialisme historique enfonce son coin. Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle."¹⁵⁵

"Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier. Car le messie ne vient pas seulement comme rédempteur ; il vient comme vainqueur de l'antéchrist. Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher."¹⁵⁶

Images de pensée

"La mémoire n'est pas un instrument qui servirait à la reconnaissance du passé, elle en est plutôt le médium. Elle est le médium du vécu, comme le sol est le médium dans lequel les villes antiques gisent ensevelies. Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. Avant toute chose, qu'il ne s'effraie pas de revenir toujours sur la même et unique teneur « chosale » – qu'il l'épande comme on épand la terre. Car les teneurs « chosales » sont de simples strates qui ne livrent l'enjeu même de la fouille qu'au prix de la recherche la plus minutieuse. Images, qui se lèvent, détachées de tous liens anciens, tels des bijoux dans les chambres dépouillées de notre intelligence tardive [...]

Et il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire de ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien. Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession."¹⁵⁷

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, TIEDEMANN, Rolf, SCHWEPPEHÄUSER, éd., Francfort, Suhrkamp, 1972, t. I, 3, p.1165 ; traduction française in *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29.6.1983*, WISMANN, Heinz, éd., Paris, Cerf, coll. Passages, 1986, p.602

¹⁵⁵ "Sur le concept de l'histoire" [rédigé les premiers mois de 1940 ; publication posthume par l'Institut de recherches sociales, Los Angeles, 1942] ; in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, op. cit.*, p.427-443, citation p.430 [partie V]

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.431 [partie VI]

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter, "Chronique berlinoise", in *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p.277 sq. [traduction modifiée].

André BAZIN, "Ontologie de l'image photographique", 1945

in *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. I *Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1958 ; réédition : Paris Cerf, coll. 7^e Art, 1997, p.9-17

Quelques éléments biographiques ¹

André Bazin (1918-1958) est un important critique français de cinéma des années 1940-1950. Il suit une formation d'enseignant mais, en 1941, il échoue à l'examen oral de professorat. Il se rapproche alors de Pierre Aimé Touchard qui vient de fonder la Maison des lettres à Paris. André Bazin y crée un ciné-club où il invite régulièrement Roger Leenhardt dont il lit depuis longtemps la chronique "la petite école du spectateur" dans la revue *Esprit*. La Libération est une période intense pendant laquelle on veut amener le peuple à la culture et la culture au peuple. Fort de cette conviction Bazin s'engage en faveur de l'éducation populaire. Dans les usines, en Allemagne, en Algérie, au Maroc, il encourage la fondation de ciné-clubs, participe à des stages et anime des conférences. Il entame parallèlement un travail de réflexion en écrivant pour *L'écran français*, *Le Parisien libéré* ou *Esprit* et en rédigeant des monographies. Il participe à la création de *Radio-Cinéma-Télévision* (qui deviendra *Télérama*). À cette époque, il engage pour le seconder un jeune passionné de cinéma, François Truffaut, dont il devient le père spirituel et le protecteur.

En 1951, Bazin fonde avec Jacques Doniol-Valcroze les *Cahiers du cinéma* dans lesquels écrit toute une génération de critiques et de futurs cinéastes. André Bazin fait le pari de présenter et expliquer des œuvres de qualité au public populaire afin que celui-ci devienne plus exigeant et soit moins soumis aux productions commerciales. En mourant en 1958, André Bazin n'a pas eu l'occasion de voir émerger la génération de cinéastes qu'il a profondément marquée par son intelligence et son engagement : la Nouvelle Vague (en 1958 et 1959 François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Eric Rohmer réalisent leurs premiers longs métrages).

Qu'est-ce que le cinéma ? a été publié en quatre volumes posthumes de 1958 à 1963 et réunissait les principaux articles écrits par Bazin entre 1945 et 1957. L'édition actuelle en un seul volume est une sélection d'articles tirés de ces quatre volumes aujourd'hui épuisés.

La photographie dans la théorie du cinéma d'André Bazin : le réalisme ontologique ²

André Bazin a développé une **théorie esthétique et ontologique** (ou essentialiste) du cinéma.³ Au-delà de la spécificité des films particuliers, il s'intéresse à la nature du phénomène étudié : quelle est l'essence du cinéma "en-soi" ? quelles sont ses caractéristiques fondamentales ? quelle définition du cinéma peut-on donner pour en atteindre une connaissance globale ? Alors que dans les années 1920 et 1930, certains critiques prétendent que le cinéma n'est pas un art car c'est une copie mécanique du réel, Bazin y voit au contraire son point fort : la reproduction du réel est l'essence du cinéma. **L'ontologie du cinéma est donc intimement liée au réalisme**. Ainsi, la nature photographique du support filmique est valorisée par Bazin, comme par Siegfried Kracauer dans sa *Theory of film* (1960). C'est à partir de cette **nature photographique d'enregistrement du réel** que le cinéma peut développer ses potentialités artistiques. Kracauer propose un réalisme "fonctionnel" du cinéma comme document du monde (la fonction du film étant de décrire au mieux le monde). Bazin propose quant à lui un **réalisme "existentiel"** du cinéma comme **participation au monde** (le film restitue le réel et prolonge l'expérience du monde en nous la faisant revivre à l'écran). Le cinéma est même un prolongement de la réalité ou une réplique du monde. On pourrait donc résumer la théorie du cinéma d'André Bazin par l'expression "réalisme ontologique".

La photographie est inscrite dans une histoire des représentations par l'image. Bazin se réfère dans "Ontologie de l'image photographique" à une image forte des origines des arts plastiques : la momie, qui a pour fonction psychanalytique de conserver ce qui est destiné à disparaître (par l'embaumement) pour vaincre la mort. L'auteur insiste sur l'idée de "sauver l'être par l'apparence", c'est-à-dire l'obsession reproductive qui passe avant toute exigence esthétique ; le besoin de produire un double du monde (la mimésis : copie, illusion). La spécificité de la photographie est l'**objectivité** de la copie : une représentation par **reproduction mécanique automatique**.

¹ Informations tirées de <http://fr.wikipedia.org>

² CASETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, coll. Nathan Cinéma, 1999, chapitre 2 "Cinéma et réalité", p.25-47 [à propos des théories d'André Bazin et de Siegfried Kracauer].

³ En grec, "ontos" est l'être, ce qui est ; l'ontologie est la métaphysique de l'individu en tant qu'être, en soi, indépendamment de ses déterminations particulières ; l'ontologie de la photographie est ainsi ce qui la définit comme médium en général (ses caractéristiques propres, sa spécificité ou, en termes plus philosophiques, son essence !)

La crédibilité de l'apparence donne ainsi un grand **pouvoir irrationnel** à l'image photographique. Celle-ci suit une voie différente de celle des arts plastiques qui se sont libérés de la mimésis, du besoin de faire illusion (art abstrait : fin du "complexe de la ressemblance" et autonomie esthétique des arts plastiques). Bazin explique le pouvoir de la photographie en se référant à ce qu'on appelle sa nature indicielle de "prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière" (il mentionne aussi le Saint Suaire et l'empreinte digitale). Ainsi la photographie produit une "hallucination vraie", une "création naturelle", une "image participant de la nature". Comme le dit Roland Barthe en d'autres termes, la photographie **adhère au réel**, participe même à son existence en vertu d'un besoin psychologique remontant aux origines (lutter contre le temps).

Dans la suite logique de l'évolution, le cinéma ajoute à l'objectivité photographique la reproduction du temps, du changement, du **mouvement**. Par la nature photographique de son support, le cinéma est également lié intimement au réel, grâce à sa spécificité technique, mais aussi grâce à des choix esthétiques valorisant sa capacité d'être proche de la vie (par ex. dans le néo-réalisme italien défendu par Bazin). Entre cinéma et réalité, il y aurait un rapport existentiel, une continuité profonde, une parenté ontologique : le cinéma fait partie de la réalité, il en re-propose toute la profondeur du vécu. Le réalisme ontologique de Bazin est un rêve de communion et de vérité où le cinéma exhiberait l'essence même de la vie en libérant son sens caché. Pour Bazin, le réalisme serait même un besoin qui sous-tendrait tous les autres arts (bien que l'auteur oppose souvent le cinéma aux autres art !).

Le réalisme technique, esthétique et psychologique caractérise l'essence du cinéma selon Bazin : "une représentation totale et intégrale de la réalité" ⁴

Dans le cinéma réaliste de Bazin il y a des "tabous" :

- le trucage qui falsifie la réalité et manque de crédibilité → "montage interdit" ⁵
- "l'amour se vit et ne se représente pas", c'est une réalité si exclusive qu'elle ne peut être rejouée
- "la représentation de la mort réelle est aussi une obscénité, non plus morale comme dans l'amour, mais métaphysique. On ne meurt pas deux fois" ⁶

"André Bazin avait autrefois insisté sur la double visibilité insoutenable de l'acte sexuel et de la mort, dont le cinéma seul, contrairement à la photographie, se trouve attester le **passage**.⁷ C'est qu'il s'agit dans les deux cas, et eux seuls, de « l'instant qualitatif à l'état pur ». Le cinéma, qui « peut tout dire, mais non point tout montrer », devra donc procéder à cet égard, sous peine d'une « obscénité ontologique », « de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire ». Vision d'une précieuse ambiguïté, si on la confronte avec l'exigence, chez Bazin fondamentale, qui accorde avant tout au cinéma une exclusive valeur de réel, propre à ce qu'il nous révèle du monde." ⁸ (Bazin refuse autant le formalisme que l'excès de documentaire)

La perfection, l'intensité maximale de réalité au cinéma est atteinte par exemple dans le cas du :

- plan-séquence avec événement dans son intégralité (dans l'espace et dans le temps)
- documentaire d'exploration d'une réalité quasi impossible à filmer

Le cinéma comme dispositif impassible d'enregistrement du monde

Pour Bazin, le cinéma est donc participation au monde, il fait émerger la vérité intime du réel. Le support vise à agir avec et sur le monde, à tel point que la représentation peut se dissoudre et devenir elle-même la vie : le réalisme "existentiel" de Bazin se base sur la nature photographique du cinéma (enregistrement objectif mécanique et automatique, empreinte de la lumière). Dans l'histoire des représentations, le cinéma, art laïc et mécanique, prendrait la relève de la peinture suite à la perte de l'aura ; les images du film reconduiraient "vers son obscur lieu d'origine, là où s'est formée au plus vif une religion de l'image".⁹ Pour Walter Benjamin, il était clair que "le spectacle de la réalité immédiate est la fleur bleue au royaume de la technique" : la reproductibilité technique entraîne la liquidation de l'aura de l'œuvre d'art, c'est-à-dire du culte laïc de la beauté basé sur l'authenticité de l'œuvre. Or l'authenticité, on l'a vu, n'a plus cours au cinéma ! ¹⁰

⁴ "Le mythe du cinéma total" [1946], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris Cerf, coll. 7^e Art, 1997, p.19-24

⁵ "Montage interdit" [1953/1957], in *ibidem*, p.49-61

⁶ "Mort tous les après-midi", *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. I *Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1958, p.69

⁷ *ibidem* et "En marge de « L'érotisme au cinéma »", *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. III *Cinéma et sociologie*, Paris, Cerf, 1961

⁸ BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999, p.315-316 [texte "La chambre"]

⁹ *ibidem*, p.113 [texte "L'autre cinéaste : Godard écrivain"]

¹⁰ JOUANLANNE, Christophe, "Présentation", in BENJAMIN, Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, coll. Arts & esthétique, 1997, p.14

Roland BARTHES, "Le troisième sens", 1970

"Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein", in *Cahiers du cinéma*, n°222, Paris, juillet 1970; réédité in BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p.43-61

Repères biographiques

Roland Barthes (1915-1980) écrivain, essayiste, critique littéraire et sémiologue, a été élevé par sa mère (veuve en 1916 et morte en 1977). Il a souffert de tuberculose dans sa jeunesse (1934-1945). Enseignant à l'École pratique des hautes études dès 1962, Barthes a occupé la chaire de sémiologie au collège de France à Paris en 1977-1980. Il publie en janvier 1980 *La Chambre claire* et donne le 23 février son premier cours-séminaire "Marcel Proust et la photographie : examen d'un fonds mal connu d'archives photographiques". Deux jours après, il est renversé par une camionnette et meurt le 26 mars.



Roland Barthes, Maroc, 1978 © coll. R.B. /IMEC

Les principaux textes de Roland Barthes sur la photographie et le cinéma (chronologiquement) :

- "L'acteur d'Harcourt", in *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1957 [écrits de 1954-56], p.24-27
- "Photo-chocs", in *Mythologies, op. cit.*, p.105-107
- "Photogénie électorale", in *Mythologies, op. cit.*, p.160-163
- "La grande famille des hommes" [l'exposition *The Family of Man*], in *Mythologies, op. cit.*, p.173-176
- "Le message photographique", in *Communications*, n°1, Centre d'Etude des communications de masse, Ecole pratique des hautes études, Paris, Seuil, 1961, p. 127-138; réédité in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p.9-24
- "Sur le cinéma" [propos recueillis par Jacques Rivette et Michel Delahaye], *Cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963 ; réédité in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Seuil, 1993, p.1154-1162 [TVA 72747/11]
- "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n°4, 1964, p.40-51; réédité in *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p.25-42
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975
- "En sortant du cinéma", in *Communications*, n°23, Paris, Seuil, 1975 ; réédité in *Le bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Seuil, 1984, p.383-387 ; *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, p.256-259
- "Tels" [Avedon], *PHOTO*, janvier 1977 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, p.691-693
- "Sur des photographies de Daniel Boudinet" [texte publié à l'origine sans titre], *Creatis*, 1977 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.705-718
- "Droit dans les yeux" [1977, inédit], in *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p.279-283
- "Bernard Faucon", *Zoom*, octobre 1978 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.837-839
- *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980
- "Note sur un album de photographies de Lucien Clergue", *SUD*, Marseille, février 1980 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.1203-1205
- "Du goût à l'extase", *Le Matin*, 22 février 1980 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.1233-1234
- "Sur la photographie" [entretiens avec Angelo Schwarz, fin 1977 et Guy Mandery, décembre 1979], *Le photographe*, février 1980 ; réédité in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 1995, p.1235-1240
- "Cher Antonioni...", *Cahiers du cinéma*, mai 1980 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.1208-1212

Quelques références bibliographiques

- ASSOULY-PIGUET, Colett, "Le retour du mort" [à propos de *La Chambre claire*], *Critique*, n°459-460, t. XLI, août-septembre 1985, p.812-824
- BRENEZ, Nicole, "Inventions du corps subtil. Barthes et Eisenstein", in *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, COQUIO, Catherine, SALADO, Régis, éd., Pau, Publications de l'université de Pau, 1993, p.167-172
- COQUIO, Catherine, "Roland Barthes et Walter Benjamin. Image, tautologie, dialectique", in *Barthes après Barthes. Une actualité en questions, op. cit.*, p.195-208
- DELORD, Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Creatis, coll. L'encre et la lumière, 1980
- FLEISCHER, Alain, "Légèrer le siècle", *R/B Roland Barthes*, Paris, Centre Pompidou / Seuil, 2002, p.119-124
- LAFARGUE, Bernard, "Le regard ravi", in *Barthes après Barthes, op. cit.*, p.189-194
- PAÏNI, Dominique, "La résistance au cinéma", *R/B Roland Barthes, op. cit.*, p.116-118
- PEYRE, Henri, "La Chambre claire", février 2003 [support de cours, Ecole des Beaux-arts de Nîmes], <http://www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf>
- *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, MORA, Gilles, éd., Paris, Les Cahiers de la photographie, A.C.C.P. / Contrejour, 1990
- SHAWCROSS, Nancy M., *Roland Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective*, Gainesville, University Press of Florida, coll. Crosscurrents, 1997

Roland Barthes, la photographie et la sémiologie

Les essais de Barthes sur la photographie sont le reflet de l'évolution de sa pensée. La photographie fascine l'écrivain sémiologue parce qu'elle **résiste à l'analyse** ; elle est inclassable et son exclusion hors de la sphère des beaux-arts au 19^e siècle n'est pas pour déplaire à Barthes qui n'apprécie guère "l'art répertorié". Dans un premier temps, avec ses *Mythologies*, Barthes aborde la photographie à travers quelques-unes de ses **manifestations sociales** (portraits d'acteurs par le studio Harcourt, portrait politique, photo-choc dans la presse et l'exposition d'E. Steichen *The Family of Man*). Voici comment l'auteur présente son projet dans la préface de 1970 : "On trouvera ici deux déterminations: d'une part une **critique idéologique** portant sur le langage de la culture dite de masse; d'autre part un premier démontage sémiologique de ce langage: je venais de lire Saussure et j'en tirai la conviction qu'en traitant les «représentations collectives» comme des systèmes de signes on pouvait espérer sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle." ¹¹ Il paraît ici évident que d'une certaine manière les *Mythologies* se trouvent en continuité avec la pensée de Siegfried Kracauer et celle de Walter Benjamin.

Barthes développe ensuite l'**analyse sémiologique** dans ses deux célèbres articles parus dans la revue *Communications* : "Le message photographique" (1961) et "Rhétorique de l'image" (1964), essais suivis d'une brillante synthèse théorique dans l'article "Éléments de sémiologie" (1964). À cette époque, Barthes est fortement orienté vers des réflexions propres au **structuralisme** (il développe notamment la distinction fondamentale entre dénotation et connotation). Son ambition est d'élaborer une théorie, un système d'analyse de la photographie, en particulier l'image de presse et de l'image publicitaire. Mais, dans l'image, se pose le problème crucial du repérage d'une unité minimale de sens (comme le mot, dans le langage). De plus, le rapport de la photographie au réel est complexe et lance un défi au sémiologue qui souhaite identifier les différents signes constitutifs de l'image.

Dans "Le message photographique", l'auteur affirme que la photographie – en particulier dans la presse d'information – est un "**message sans code**" (pure dénotation, "analogue mécanique du réel"), et ce message est continu (contrairement à un texte ou une peinture qui se décomposent en plusieurs signes distincts). Le "**paradoxe photographique**" résiderait ainsi dans la coexistence structurelle de deux types de messages, l'un sans code (la dénotation, l'analogie) et l'autre à code : une connotation qui vient s'ajouter après-coup (la rhétorique de la photographie, le style). Dans de rares cas, comme dans la photo-choc, le message photographique apparaît comme pure dénotation, comme un *en-deçà* du langage ; la connotation est rendue impossible par "**l'insignifiance photographique**" : "il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification" ¹²

L'article "Rhétorique de l'image" propose une analyse sémiologique d'une publicité *Panzani* en distinguant trois types de messages : linguistique, iconique dénoté (littéral) et iconique connoté (symbolique). La **rhétorique de l'image** est constituée de l'ensemble des signifiants de connotation, elle est donc la part signifiante de l'idéologie du message. De plus, la dénotation iconique "naturalise" le système du message iconique connoté (la lecture de l'image paraît ainsi évidente et universelle, "sans code"). Dans la communication de masse, les images semblent toutes conjuguer, dans une dialectique qui leur est propre, nature et culture.

Ami de Julia Kristeva et Jacques Derrida, Roland Barthes évolue vers un post-structuralisme plus "souple" après mai 68. Dans les années 1970, il s'ouvre toujours plus à l'**expérience de la subjectivité**, notamment dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) où l'écriture autobiographique s'ouvre sur une série de photographies intimes tirées de l'album de famille : "Voici pour commencer quelques images : elles sont la part de plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant ce livre." ¹³ Barthes réalise ainsi un portrait de lui-même à travers ses affects en prenant plaisir à légenter et commenter les photographies.¹⁴ Il privilégie l'ambiguïté et la subjectivité des propos, comme dans son plus grand texte sur la photographie, *La Chambre claire*. L'essai "Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein" (1970) apparaît comme fondamental pour comprendre la transition de la pensée de Barthes, d'une approche sémiologique de l'image (en 1950-1960) à une **approche phénoménologique** de la photographie (années 1970).

¹¹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., p.7

¹² "Le message photographique", in BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p.23

¹³ *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975, p.5

¹⁴ À ce sujet, voir l'article de FLEISCHER, Alain, "Légenter le siècle", op. cit.

Introduction à *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980)

Dernier ouvrage publié par Roland Barthes, *La Chambre claire* apparaît comme un testament intellectuel doublement significatif : du point de vue de l'écriture comme du point de vue de la théorie de la photographie. Pour les spécialistes du médium, ce texte est apparu comme un renouveau dans un domaine peu exploré. En effet, après les fameux essais de Walter Benjamin, rares sont les textes posant les bases d'une théorie de la photographie en 1980. Il faut cependant relativiser l'ambition de l'ouvrage en se référant aux propos de l'auteur de *La Chambre claire* :

À propos du titre du livre : "J'ai voulu jouer sur le **paradoxe et le renversement du stéréotype**. Mais cela a tout de même une réalité symbolique : j'essaie de dire que ce qu'il y a de terrible dans la photo, c'est qu'elle est sans profondeur, qu'elle est une évidence claire de la chose qui a été." ¹⁵

"Ce livre va décevoir les photographes.

Ceci dit sans coquetterie, mais par honnêteté. Parce que ce n'est ni une sociologie, ni une esthétique, ni une histoire de la photo. C'est plutôt une **phénoménologie de la photographie**. Je prends le phénomène photo dans sa nouveauté absolue dans l'histoire du monde. Le monde va depuis des centaines de milliers d'années, et il y a des images depuis des milliers d'années, depuis les parois des cavernes... il y a des millions d'images dans le monde. Et puis, tout à coup, au XIX^e siècle, vers 1822, apparaît un nouveau type d'image, un nouveau phénomène iconique, entièrement, **anthropologiquement nouveau**.

C'est cette nouveauté que j'essaie d'interroger et je me remets dans la situation d'un homme naïf, non culturel, un peu sauvage qui ne cesserait de s'étonner de la photographie. C'est en cela que je risque de décevoir les photographes parce que cet étonnement m'oblige à ne tenir aucun compte du monde évolué photographiquement dans lequel ils vivent." ¹⁶

"La photo et le cinéma sont des produits purs de la révolution industrielle. Ils ne sont pas pris dans un héritage, dans une tradition. C'est pour cela que c'est extrêmement difficile à analyser : il faudrait **inventer une esthétique nouvelle** qui prenne en charge à la fois le cinéma et la photographie en les différenciant, alors qu'en réalité il y a une esthétique cinématographique qui fonctionne à partir de valeurs stylistiques de type littéraire. La photographie, elle, n'a pas bénéficié du même transfert ; c'est une sorte de parente pauvre de la culture ; personne ne la prend en charge. Il y a peu de grands textes de qualité intellectuelle sur la photographie. J'en connais peu. Il y a le texte de W. Benjamin, qui est bon parce qu'il est prémonitoire.¹⁷ La photo est victime de son **sur-pouvoir** ; comme elle a la réputation de transcrire littéralement le réel ou une tranche de réel, on ne s'interroge pas sur son véritable pouvoir, sur ses véritables implications." ¹⁸

"[...] Tout cela implique un **choix idéologique** par rapport à l'objet représenté. En résumé, la photo ne peut pas être transcription pure et simple de l'objet qui se donne comme naturel, ne serait-ce que parce qu'elle est plate et non en trois dimensions ; et d'autre part, elle ne peut pas être un art, puisqu'elle copie mécaniquement. C'est là le double malheur de la photo ; si on voulait bâtir une théorie de la photo, il faudrait partir de cette **contradiction**, de cette situation difficile." ¹⁹

Un article de janvier 1977 sur les portraits d'Avedon anticipe déjà ces déclarations :

"[...]L'art] d'Avedon entraîne vers une **théorie de la Photographie**, injustement sacrifiée aujourd'hui à la Théorie florissante du cinéma ou même de la Bande dessinée. Comme production, la Photographie est prisonnière de deux alibis insupportables : tantôt on la sublime sous les espèces de la « photographie d'art », qui dénie précisément la photographie comme art ; tantôt on la virilise sous les espèces de la photo de reportage, qui tire son prestige de l'objet qu'elle a capturé. Mais la Photographie n'est ni une peinture, ni...une photographie ; elle est un **Texte**, c'est-à-dire une méditation complexe, extrêmement complexe, sur le **sens**.

Voici, par exemple, tout ce que je *lis* dans une photographie d'Avedon, les sept dons qu'elle me fait : [...] enfin le septième sens, c'est précisément celui qui résiste à tous les autres, c'est le supplément indicible, l'évidence que, dans l'image, il y a toujours autre chose : l'inépuisable, **l'intraitable de la Photographie** (le désir ?)" ²⁰

¹⁵ "Du goût à l'extase", *Le Matin*, 22 février 1980 [entretien avec Laurent Dispot] ; réédité in *Œuvres complètes, op. cit.*, p.1233

¹⁶ "Sur la photographie" [entretien avec Guy Mandery, décembre 1979], *Le photographe*, février 1980 ; réédité in *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p.1237-1238

¹⁷ Depuis que j'ai donné cette interview, il y a eu les livres de S.Sontag et de M.Tournier [note de Roland Barthes].

¹⁸ "Sur la photographie" [entretien avec Angelo Schwarz, fin 1977], in *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p.1235-1236

¹⁹ *Ibidem*, p.1237

²⁰ "Tels" [Avedon], *PHOTO*, janvier 1977 ; réédité in *Œuvres complètes, t. III, Paris, Seuil, 1995, p.691-692*

Photographie et cinéma

"Je veux dire aussi que, si j'ai choisi la photographie, c'est un peu *contre* le cinéma. J'ai constaté que j'avais un rapport positif à la photographie, j'aime voir des photographies, et, par contre, un rapport difficile et résistant au cinéma. Je ne dis pas que je ne vais pas au cinéma, mais que, au fond, je place la photographie paradoxalement au-dessus du cinéma, dans mon petit Panthéon personnel." ²¹

Barthes a entretenu avec le cinéma un rapport indirect et contrarié. Pourtant, ses interventions diverses sur le sujet et ses analyses sémiologiques de l'image ont fortement marqué la théorie du film ! (notamment D. Païni, influencé par l'essai "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 1966)²² Il est étrange pourtant que Barthes fasse une telle distinction entre photographie et cinéma, puisqu'il reproche principalement à ce dernier d'être une expression analogique de la réalité (ce qui est le propre de la photographie également, avec l'illusion du mouvement en moins). Dans "En sortant du cinéma" (1975), Barthes aborde déjà la problématique selon une approche de type phénoménologique (le vécu du spectateur) :

"Car telle est la plage étroite – du moins pour le sujet qui parle ici – où se joue la sidération filmique, l'hypnose cinématographique : il me faut être dans l'histoire (le vraisemblable me requiert), mais il me faut aussi être *ailleurs* : un imaginaire légèrement décollé, voilà ce que, tel un fétichiste scrupuleux, conscient, organisé, en un mot difficile, j'exige du film et de la situation où je vais le chercher.

[...]

Mais il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) ; en s'y laissant fasciner *deux fois*, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche [miroir de l'écran qui incite à l'identification], et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, « décoller » [du miroir analogique du film], je **complique une « relation » par une « situation »**. Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est, si l'on peut dire, une **distance amoureuse** : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la *discretion* ?" ²³

On remarque ainsi deux aspects importants pour Barthes dès ses premières interventions sur le film : la méfiance vis-à-vis de l'illusion référentielle (la photographie et le cinéma comme copie du réel) et une volonté d'explorer un "**sens suspendu**, sans être jamais, bien entendu, un non-sens." ²⁴

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, du fait de la plasticité particulière de ses plans et l'importance qu'il accorde au montage, permet à Barthes d'approfondir ce qui l'intéresse dans l'image en général, **la relation entre la représentation et l'irreprésentable**, l'inqualifiable... En 1963, dans un entretien pour les *Cahiers du cinéma*, Barthes avait insisté, à propos du montage, sur l'aspect métonymique de la contiguïté signifiante du cinéma, posant ainsi les bases d'une théorie du film :

"La métaphore, c'est le prototype de tous les signes qui peuvent se substituer les uns aux autres par similarité ; la métonymie, c'est le prototype de tous les signes dont le sens se retrouve parce qu'ils entrent en contiguïté, en contagion pourrait-on dire ; par exemple, un calendrier qui s'effeuille, c'est une métaphore ; et on serait tenté de dire qu'au cinéma, tout montage, c'est-à-dire toute contiguïté signifiante, est une métonymie, et puisque le cinéma est montage, que le cinéma est un **art métonymique** (du moins maintenant). [...] Le lien du signifiant au signifié a beaucoup moins d'importance que l'organisation des signifiants entre eux [...]" ²⁵

En 1970, Barthes apporte un renouvellement de l'analyse de film avec son essai "Le troisième sens". Les trois niveaux de sens distingués alors par l'auteur (niveau informatif de la communication, niveau symbolique de la signification, le sens obvie, et niveau obtus de la signifiante, le sens obtus) viennent enrichir la distinction dichotomique dénotation/connotation (informatif/symbolique). Le sens obtus ou troisième sens, théorisé et illustré par les photogrammes d'Eisenstein, est le sens suspendu que Barthes souhaite explorer (mentionné plus haut).

²¹ "Sur la photographie" [entretien avec Guy Mandery, décembre 1979], *op. cit.*, p.1239

²² Voir son intéressant article : PAÏNI, Dominique, "La résistance au cinéma", *R/B Roland Barthes, op. cit.*, p.116-118

²³ "En sortant du cinéma", in *Communications*, n°23, Paris, Seuil, 1975 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.258-259

²⁴ "Sur le cinéma" [propos recueillis par Jacques Rivette et Michel Delahaye], *Cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963 ; réédité in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Seuil, 1993, p.1161 [ici Barthes parle de *L'Ange exterminateur* de Buñuel]

²⁵ *Ibidem*, p.1157

Sens obvie et sens obtus ; Studium et Punctum

"Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*." ²⁶

"Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? – Je ne crois pas ; je n'ai pas le temps : devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme.

Pourtant le cinéma a un pouvoir qu'à première vue la Photographie n'a pas : l'écran (a remarqué Bazin) n'est pas un cadre, mais un cache ; le personnage qui en sort continue à vivre : un « champ aveugle » double sans cesse la vision partielle." ²⁷

Explorant le troisième sens, Roland Barthes tente de dégager dans un plan cinématographique quelque chose n'appartenant qu'à la forme, au signifiant (sens obtus et signifiante) malgré ce qui, dans le même plan, ramène au contenu, au signifié (sens obvie et signification). L'auteur se préoccupe donc essentiellement de la **signifiante**. Il s'agit pour lui de "lire un film" en pointant des traits troublants de la figuration, des signifiants, qui expliqueraient ainsi que le film à son tour le pointe, le poigne, et le fasse échapper à la voracité optique au profit de la pensée.²⁸ Il y a donc un parallèle assez clair entre Studium (interprétation d'une photographie selon des codes culturels) et sens obvie (sens symbolique prélevé dans un lexique général, commun), et entre sens obtus et Punctum (1^e Punctum : le hasard, fulgurant, qui point le Spectator ; "immobilité vive" liée à un détail ; 2^e Punctum : pure représentation du noème de la Photographie : « c'est ça ! » et « ça-a-été », "une catastrophe qui a déjà eu lieu")²⁹

L'exploration du sens obtus a incité Barthes à opérer une violence sur le film, à en arrêter le déroulement matériel et diégétique (le récit) pour en tirer le photogramme, donc le support photographique. Dans la métonymie irrémédiable des photogrammes (la succession des images projetées), Barthes pose un cran d'arrêt métaphorique, l'arrêt sur image. Ce "**blocage**" de la fiction (horizontale et métonymique : le récit qui s'écoule dans le temps, image après image) impose une **autre temporalité**, ni diégétique, ni onirique, mais verticale et métaphorique, en repérant dans certains photogrammes des éléments supplémentaires de dérive contre la volonté narrative et représentative du cinéaste et de sa dramaturgie. À Bologne, le 28 janvier 1980, lors de la remise du prix "Archiginedio d'Oro" à Michelangelo Antonioni, Barthes s'exprime très clairement sur la fuite, la suspension du sens (à ne pas confondre avec le brouillage du sens) :

"L'artiste, lui, sait que le sens d'une chose n'est pas sa vérité ; ce savoir est une sagesse, une folle sagesse, pourrait-on dire, puisqu'elle le retire de la communauté, du troupeau des fanatiques et des arrogants.

Tous les artistes, cependant, n'ont pas cette sagesse : certains hypostasient le sens. Cette opération terroriste s'appelle généralement réalisme. [...Mais] vous témoignez d'un sentiment juste du sens : vous ne l'imposez pas, mais vous ne l'abolissez pas. Cette dialectique donne à vos film [...] une grande subtilité : votre art consiste à toujours laisser la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule. [...] Cette fuite du sens, qui n'est pas son abolition, vous permet d'ébranler les fixités psychologiques du réalisme [...] Au fond, au fil de votre œuvre, il y a une critique constante, à la fois douloureuse et exigeante, de cette marque forte du sens, qu'on appelle le destin." ³⁰

Dans ce discours pointe "l'utopie cinématographique de Barthes : une modernité qui aurait traité le sens sans l'hystérie d'un vouloir-dire, sans la marque d'un au-delà (un second degré de compréhension), sans théâtralisation, mais en le déjouant, en subvertissant non le contenu mais la pratique tout entière du sens [...] L'ambition d'un cinéaste moderne n'aurait été ainsi, pour Barthes, ni dogmatique ni insignifiante, mais aurait visé une incertitude du sens pour « ébranler les fixités psychologiques du réalisme ». Le réalisme... Là gisait probablement la cause discrète, mais tenace, de sa résistance au cinéma." ³¹

²⁶ *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p.65

²⁷ *Ibidem*, p.89-90

²⁸ PAÏNI, Dominique, "La résistance au cinéma", *R/B Roland Barthes, op. cit.*, p.116-118 [source de cette page du dossier]

²⁹ *La Chambre claire, op. cit.*, p.49, 74, 81-82, 148, 150, 175-176

³⁰ "Cher Antonioni...", *Cahiers du cinéma*, mai 1980 ; réédité in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.1209

³¹ PAÏNI, Dominique, *op. cit.*, p.118

Barthes et Eisenstein ; fragment et montage

"Barthes aura donc produit la notion de sens obtus à propos précisément d'un cinéaste mû par un idéal de maîtrise du sens tel que la cinématographie en a bien peu compté. C'est aussi que, comme en témoigne son usage du terme "vertical" (synonyme d'"obtus") qui chez Eisenstein possède une signification particulière – le "montage vertical" signifie montage des correspondances, notamment visuelles et sonores – , Barthes ne tient pas compte, pour considérer les images du cinéaste, de l'Eisenstein théoricien avec lequel pourtant il partage de nombreuses questions, quelques options théoriques et un souci. [...]

En des termes différents, Eisenstein et Barthes désignent comme pôle de répulsion la capacité analogique du cinéma, son inéluctable fidélité au réel contre quoi, pour Eisenstein, la représentation devra s'élever ; malgré laquelle, selon Barthes, le regard pourra s'accorder au film en le fragmentant de désir. Barthes nomme cette malédiction analogique "le plein du cinéma" ou "l'insistance des choses" [*Roland Barthes par Roland Barthes*], qui frappe irrémédiablement le cinéma, une fois pour toutes rabattu sur le cinématographique, étouffé par le dispositif." ³²

Il s'agit, chez Barthes comme chez Eisenstein, de contredire la plénitude illusoire de l'analogie et la continuité du défilement du film en introduisant le corps, souvent sous forme de fragment. Il s'opère ainsi un travail du discontinu qui permet à Barthe d'aborder l'image par l'émotion (le sens obtus).

"Le corps eisensteinien apparaît ainsi comme ce qui légitime et ordonne les formes de la représentation, il est construit comme significatif en toutes ses articulations à titre de fondement anthropologique pour la représentation en général (le corps expressif vivant) ; de modèle théorique pour le montage (le corps formalisé par l'acteur du théâtre) ; de construction spectatorielle imaginaire finalisant la logique des formes (l'extase des formes plastiques en formules d'intellection, le film comme récipiendaire).

À l'inverse, le corps pour Barthes ne se manifeste qu'à la faveur d'un retrait, d'un recul, comme ce qui sans cesse échappe[...] Ces deux économies, fondées sur un même principe topologique selon lequel le corps se décolle par sa présence visible et se trouve dans la représentation partout ailleurs, et aussi bien que dans la forme humaine et le contour corporel, ne concernent pas la même physiologie mais relèvent encore d'une semblable énergétique de l'apparition et de la disparition, d'une même « somatique ». [...] Barthes retrouve l'affect pur, au-delà de l'intellection[...]" ³³

L'esthétique et la mort

Le Punctum est un fragment au sein du Studium (en photographie), comme le sens obtus qui surgit du sens obvie (dans les photogrammes d'Eisenstein). La fulgurance de l'effet du Punctum ou du sens obvie est comparée à un satori ou un haïku dans *La Chambre claire*. Dans cet ultime ouvrage, Barthes y parle sans cesse de la mort : au futur antérieur lorsqu'il est le modèle du photographe (le punctum le révèle tel un corps qui va mourir) et dans une co-présence du passé et de l'instant présent lorsqu'il tente de retrouver sa mère morte dans les photographies qu'il a gardées d'elle (un impossible travail de deuil).

"Le punctum fonctionne comme l'*heimlich* [de Freud], et s'éploie dans des effets d'affects [...de plaisir et de jouissance, de tristesse...] le punctum me révèle, heimlich, ce corps mourant que je dois vivre. [...] À suivre le schème du regard ravi, les concepts de l'esthétique de Barthes font écho à ceux de sa poétique pour affirmer leur pertinence. La force d'expansion du sens obtus, du punctum qui saisit le spectateur en le confrontant à l'extraordinaire ou mystérieuse présence du visuel, n'est médusante qu'à fermer les yeux au regard cultivé, occidental, qui ne cherche dans le visible/lisible que du symbolique sont le détail caché serait le dernier mot pour ouvrir les voies d'une critique d'art érotique hors des stéréotypes adiaforiques des "faiseur d'histoire". En récusant la prétention à l'exhaustivité des approches historiques de l'œuvre d'art comme "forme symbolique", Barthes fait saillir la part de l'œil, œil sauvage, atopique, anomique qui se risque dans le non savoir pour mieux se coller à la folle polygraphie de l'œuvre, à ses fragments surdéterminés, figures, indices du corps qui bat et qui jouit et mettre au travail le désir de langage des idées d'un corps pluriel.

Telle est la moralité de ces fragments d'esthétique, malicieusement naïfs et exemplaires." ³⁴

³² BRENEZ, Nicole, "Inventions du corps subtil. Barthes et Eisenstein", in *Barthes après Barthes*, op. cit., p.167-168

³³ *Ibidem*, p.170

³⁴ LAFARGUE, Bernard, "Le regard ravi", in *Barthes après Barthes*, op. cit., p.192-193

Umberto ECO, *Opera Aperta*, 1962

L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965

Vie et œuvre d'Eco ³⁵

Né à Alessandria, ville du nord de l'Italie, en 1932, Umberto Eco fait ses études supérieures à Turin, où il soutient en 1954 une thèse de fin d'études sur l'esthétique chez saint Thomas d'Aquin. Il travaille comme assistant à la télévision, de 1955 à 1958; dès 1956, il collabore à la *Rivista di estetica*. Il réalise ensuite pour la maison d'édition Bompiani une histoire illustrée des inventions, puis, en 1960, devient directeur d'une collection d'essais philosophiques. De 1966 à 1970, il enseigne successivement à la faculté d'architecture de Florence, à la New York University et à la faculté d'architecture de Milan. Il obtient en 1971 la chaire de sémiotique de l'université de Bologne et, en 1992, devient titulaire de la chaire européenne au Collège de France. Il dirige également l'Institut des disciplines de la communication et est le président de l'International Association for Semiotic Studies.

Umberto Eco, célèbre pour son premier roman, policier situé au moyen-âge, *Le nom de la rose* (1980) suivi par *Le Pendule de Foucault* (1988), est connu du milieu universitaire pour ses écrits de sémiotiques, comme *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique* (1968) ou le *Traité de sémiotique générale* (1975). Eco a contribué au développement d'une esthétique de l'interprétation et a tenté de définir certaines propriétés de l'art. Dans les essais de *L'œuvre ouverte* (1962), il aborde la culture contemporaine (début des années 1960) en faisant appel à aux théories de l'information et de la communication. Pour lui, l'œuvre d'art est un message ambigu, ouvert à une infinité d'interprétations dans la mesure où plusieurs signifiés cohabitent au sein d'un seul signifiant. La collaboration du spectateur ou de lecteur de l'œuvre est donc indispensable et productrice de sens.

Dans *Les Limites de l'interprétation* (1991), Umberto Eco s'arrête encore une fois sur cette relation entre l'auteur et son lecteur. Il s'interroge sur la définition de l'interprétation et sur sa possibilité même. Si un texte peut supporter tous les sens, il dit tout et n'importe quoi. Pour que l'interprétation soit possible, il faut donc lui trouver des limites. Elle doit être finie pour pouvoir produire du sens. Umberto Eco s'intéresse là aux applications des systèmes critiques et aux risques de mise à plat du texte, inhérents à toute démarche interprétative. Si la curiosité et le champ d'investigations d'Umberto Eco connaissent peu de limites, le centre constant de son intérêt reste la volonté de "voir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits".

Umberto ECO, "Une photo "

" Les vicissitudes de notre siècle sont résumées par peu de photos exemplaires qui ont fait date : [...] le milicien tué de Robert Capa ; les *marines* qui plantent un drapeau dans un îlot du Pacifique ; le prisonnier vietnamien exécuté d'un coup de pistolet à la tempe ; Che Guevara martyrisé, étendu sur le lit de camp d'une caserne. Chacune de ces images est devenue un mythe et a condensé une série de discours. Elle a dépassé les circonstances individuelles qui l'ont produite, elle ne parle plus de ce ou de ces personnages individuels, mais exprime des concepts. Elle est unique, mais en même temps elle renvoie à d'autres images qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie par imitation. Chacune des photos semble être un film que nous avons vu et renvoie à d'autres films. Parfois, il ne s'agissait pas d'une photo, mais d'un tableau ou d'une affiche.

[...] La photo, pour une civilisation déjà habituée à penser par images, n'était pas la description d'un cas singulier (et en effet peu importe qui était le personnage, que la photo d'ailleurs ne sert pas à identifier) : elle était un raisonnement et dans ce sens elle a fonctionné. Il importe peu de savoir s'il s'agissait d'une pose (et donc d'un faux) ; si au contraire elle était le témoignage d'une bravade inconsciente ; si elle a été l'œuvre d'un photographe professionnel qui a calculé le moment, la lumière, le cadrage ; ou si elle s'est faite presque toute seule, tirée par hasard par des mains inexpérimentées ou chanceuses. Au moment où elle est apparue, sa démarche communicative a commencé : encore une fois le politique et le privé ont été traversés par les trames du symbolique, qui comme c'est toujours le cas a prouvé qu'il était producteur de réel. "

Publication originale dans le journal *Espresso*, 1977 ; réédité in *La Guerre du faux*, Grasset, Paris, 1986, chapitre V "Lire les choses", p.210-213 [citation p.212-213]

³⁵ Principales informations tirées de *Encyclopaedia Universalis France*, Paris, 1997

Umberto ECO, "Le hasard", 1963

"La photographie, qui travaille sur le matériau originel fourni par la nature, a déjà beaucoup en commun avec le promeneur qui découvre une pierre. A cette différence près que la photographie ne repère pas seulement l'art dans les événements naturels, elle y ajoute toute une série d'opérations manuelles et donc de décisions formatives autonomes, comme la lumière, le cadrage, etc. La photographie en arrive donc à constituer un art autonome, faisant concurrence — non seulement du point de vue commercial mais aussi esthétique — à la peinture. À la peinture figurative, bien entendu. Les résultats, nous les connaissons : l'art non-figuratif n'est pas apparu seulement parce que la photographie s'était donné pour tâche de faire des portraits, mais ainsi il a pu s'affirmer sur un marché où tout débouché, toute possibilité de survie avaient été retirés à l'art figuratif.

Ainsi, tandis que d'un côté la peinture s'orientait vers les expériences formelles les plus élaborées, depuis les constructions parascientifiques de l'impressionnisme jusqu'aux études géométriques du cubisme et de l'abstraitisme, la photographie, de son côté, essayait de faire sortir de la réalité, même casuelle et imprévisible, toutes les suggestions et invitations à une réinterprétation et à une reconstruction de l'immédiat.

A un certain moment la peinture, au terme de la parabole de l'abstraitisme géométrique, tente, elle aussi, par d'autres voies, l'aventure : c'est la couleur qui coule au hasard sur la toile, c'est la matière qui propose fortuitement des textures à explorer, ce sont les murs décrépis, les bois et les toiles à sac, les gribouillis à la craie sur les trottoirs qui offrent leur casualité.

Souvent l'artiste reconstruit, en vue du tableau à faire, les occasions où le hasard agit, mais d'autres fois il se contente simplement de prendre le produit du hasard, déjà fait, et de le mettre sous cadre. Et nous revenons de nouveau à une esthétique de l'objet trouvé.

C'est alors que la photographie se trouve encouragée à poursuivre une voie qui lui est congénitale. Doué d'une curiosité inhérente à sa nature (d'une vocation au *voyeurisme*, d'une nécessité spécifique de *trouver*), l'appareil photographique, qui jusqu'alors avait *trouvé* des scènes et "événements" figuratifs, est maintenant invité à trouver des occasions informelles, des taches, des graffiti, des striures, des lèpres, des excroissances, des microcosmes de toute espèce ménagés par le hasard sur les murs, sur les trottoirs, dans les flaques, sur le gravier, sur le bois des vieilles portes, sur la chaussée ou dans les coulées de goudron non encore étendu, plus ou moins foulé au pied et coagulé. Avec cette intuition stylistique du promeneur errant qui découvrirait une pierre et l'estimait digne d'une comparaison avec le dernier Moore, le photographe cultivé et sensible, attentif aux tendances stylistiques de la peinture contemporaine, se promène dans les rues et relève les aspects indubitablement pittoresques de la matière. D'une part, il les trouve et, en les encadrant, en opérant un choix, il les propose ; d'autre part, il les construit effectivement car, en les photographiant, il complète les possibilités du matériau par le choix d'un angle, d'une lumière déterminée, d'un agrandissement plus ou moins prononcé de l'objet.

À ce moment se pose une question paradoxale. Si l'idéal d'un art informel, brut, tachiste, concret, est de faire siennes toutes les suggestions du hasard naturel, alors il n'est pas douteux que l'appareil photo perfectionne cet idéal et l'amène au plus haut degré de pureté théorique. Théorie mise à part, souvent bon nombre de photographies semblent plus riches et plus persuasives que tel informel pictural de seconde zone. Cette revanche de la photographie marque-t-elle un autre tournant dans l'évolution de la peinture et va-t-elle jusqu'à la pousser dans ses derniers retranchements ? Ou bien la photographie, en agissant ainsi, ne renonce-t-elle pas à une finalité spécifique, déterminée par son rôle social, qui l'oblige à rester ancrée à la figure ? "

Umberto Eco, "Le hasard", *L'Arc*, n°21 : "La photographie", Aix-en-Provence, printemps 1963, p.77-79.