Le cinéma et la photographie face à la violence extrême

Notes à partir de la théorie du film de Kracauer et du documentaire *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastian Moreno

Adolfo Vera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2040>

DOI : 10.4000/appareil.2040

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Adolfo Vera, « Le cinéma et la photographie face à la violence extrême », *Appareil* [En ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 23 juillet 2014, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2040>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le cinéma et la photographie face à la violence extrême

Notes à partir de la théorie du film de Kracauer et du documentaire *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastian Moreno

Adolfo Vera

Kracauer et la caméra-réalité

- 1 Tout d'abord, nous nous concentrerons sur l'un des concepts les plus originels de Kracauer : le concept de « caméra-réalité ». Pour lui, une philosophie sociale du cinéma doit commencer par ne pas oublier ce que l'image cinématographique partage avec l'image photographique. Ce partage est déterminé fondamentalement par les rapports que ces images, à la différence de l'image picturale par exemple, ont avec la « réalité matérielle ». Nous devons donc nous pencher sur le concept de « réalité matérielle ».
- 2 Pour ce faire, il s'agira de comprendre ce que Kracauer appelle la « nature intrinsèque » du « médium photographique »¹. Pour lui, ce médium doit être distingué d'emblée de par son « pouvoir d'enregistrer »². Or, qu'est-ce qu'il enregistre ? Justement, la « réalité matérielle ». Pour le moment, on comprendra par « réalité matérielle » l'ensemble des données qui sont susceptibles d'être impressionnées sur la pellicule. Il ne faudra donc pas confondre la notion de Kracauer avec celle propre au style artistique habituellement nommé « réalisme ». Il y a bien des « réalités » que le médium photographique peut capter (et l'amélioration technique de ce médium a impliqué historiquement une capacité progressive à découvrir des « réalités » qu'on ne soupçonnait pas auparavant, par exemple avec la *Chronophotographie* de Marey³) et que le « réalisme » esthétique mépriserait du fait de son « abstraction ». La « nature intrinsèque » du médium photographique est donc celle d'enregistrer la réalité matérielle, et celle-ci n'est pas nécessairement celle que nous percevons directement (à laquelle s'attache le « réalisme esthétique »).
- 3 Il n'y a donc pas d'un côté la « réalité matérielle » et de l'autre le médium photographique. La notion de « caméra-réalité » prétend justement insister sur le fait

que la réalité qui apparaît du fait d'une photo a une existence autonome. Ce médium « n'est ni de l'imitation ni de l'art au sens traditionnel du terme »⁴. Tout au contraire, Kracauer cherche à définir comme l'un des enjeux sociaux les plus puissants de ce médium le fait de lutter contre les « habitudes de l'œil ». Ces habitudes, que nous pourrions aussi repenser en relation avec l'« habitus » social tel qu'il est décrit par Pierre Bourdieu, impliquent, d'une manière qui peut sembler paradoxale, une certaine cécité, puisqu'elles empêchent les masses d'observer le monde moderne « tel qu'il est ». Alors que l'une des caractéristiques les plus remarquables de ce monde est la prépondérance de la technique dans l'ensemble des rapports sociaux, la photographie, comme l'un des échelons les plus élevés du développement technique moderne, est (avec le cinéma) « le » moyen de compréhension par excellence de la « réalité matérielle » de ce monde. C'est l'image même de la réalité qui change avec les développements scientifiques et techniques, et ce changement est celui décrit par Benjamin comme le passage de la « première technique » (Kracauer l'appelle « technique primitive ») à la « seconde technique », ce qui justifie que le médium photographique est défini comme un « appareil ». « La photographie contemporaine et la peinture abstraite ont ceci en commun d'être l'une comme l'autre éloignées de l'image que nous pouvions avoir de la réalité à une époque techniquement primitive »⁵.

- 4 C'est ici qu'il faut prendre en compte une opposition dialectique qui jouera un rôle essentiel dans le discours de Kracauer. Il s'agit de ce que ce dernier entend par « aspiration formatrice » et « tendance réaliste » (dans le sens de « réalisme » comme nous venons de le définir).

Tout au long de l'histoire de la photographie – écrit Kracauer – se manifestent, d'un côté, une tendance au réalisme qui s'exprime de façon emblématique dans les vues de la nature, et de l'autre une tendance axée sur la recherche de la forme, ou « formatrice », et prétendant à la création artistique.⁶

- 5 Cette définition a pour lui une implication esthétique fondamentale : « On peut partir de l'hypothèse que les réalisations propres à un médium sont d'autant plus satisfaisantes au plan esthétique qu'elles mettent en œuvre les propriétés spécifiques de ce médium [...] »⁷. Ce principe – qu'il considère comme le « principe esthétique fondamental » – implique que, si on accepte le fait que les propriétés inhérentes au médium photographique sont celles qui déterminent son rapport « direct » (non d'imitation, ni d'expression, ni de style) avec la « réalité matérielle », c'est-à-dire son « réalisme », alors tous les éléments qui à l'intérieur d'un film supposent la tendance opposée, « formatrice » et « artistique », sont contraires au médium et impliquent de ce fait que le jugement esthétique qu'on portera sur eux sera négatif. Kracauer lui-même reconnaît le caractère polémique et problématique de cette hypothèse. L'objection principale, signale-t-il, est que le passage des considérations techniques spécifiques de chaque médium au jugement esthétique est tout sauf clair et insuffisamment précis pour faire justice aux exigences minimales d'une théorie sérieuse. On ne peut pas, d'autre part, limiter l'action créative des artistes aux seules conditions techniques, et l'histoire des rapports entre la peinture et la poésie (pensons, par exemple, au *Laocoon* de Lessing) nous prouve les limites de ces efforts de théorisation. Cependant, pour Kracauer, les médiums peuvent être classifiés selon les rapports qu'ils mobilisent entre leurs conditions techniques et leurs possibilités expressives. Or, d'un côté la peinture représente les médiums les plus favorables à l'« expression » (les tendances formatrices) ; et, de l'autre côté, nous trouvons la photographie dont le mode « expressif » est toujours limité aux aspects techniques de l'appareil⁸.

- 6 De cette manière, on peut définir ce que Kracauer appelle « l'approche photographique ». Le photographe qui voudra rendre justice à la « nature intrinsèque » de l'appareil devra donc suivre la « tendance réaliste » qui guide aussi son travail d'« exploration mécanique de la nature »⁹. Cette exploration n'a rien à voir avec une quelconque volonté formatrice qui, par définition, chercherait à « embellir » le monde, ou tout au moins à l'adapter à ses propres inquiétudes ou configurations subjectives, comme tout artiste le fait. Kracauer reprend, dans ce sens, la conception exprimée par Proust dans *À la recherche du temps perdu*, où la photographie est conçue comme un miroir qui reflète l'extérieur sans parure, sans maquillage. La photographie, pour Proust, est le contraire de la tendresse, l'écrivain faisant, selon Kracauer « du détachement affectif la vertu cardinale du photographe »¹⁰. Et ce dernier d'ajouter :

Il [Proust] en arrive à cette conclusion en comparant le photographe au témoin, à l'observateur, à l'étranger – trois personnages supposés ne pas être impliqués dans les événements qu'ils sont amenés à observer. S'ils sont en mesure de tout percevoir, c'est que rien de ce qu'ils voient n'est chargé de souvenirs risquant de captiver leur attention et de limiter ainsi leur vision. Le photographe idéal est à l'opposé de l'amoureux aveugle. Il ressemble au miroir qui ne choisit pas ce qu'il réfléchit ; il est identique à l'objectif de son appareil. La photographie, telle que Proust la conçoit, est le produit d'un complet *estrangement* [aliénation] »¹¹.

- 7 On touche ici de très près à la théorie benjaminienne de l'innervation, puisque l'appareil produit l'innervation totale des perceptions de l'opérateur, qui est de ce fait « aliéné » dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire rendu hors de lui-même, annihilé en tant que sujet, sans souvenirs qui puissent empêcher sa fusion presque complète avec la « réalité matérielle ». C'est en cela que la définition de la spécificité de l'appareil photographique doit être esthétique-politique, et elle est politique puisqu'elle se centre fondamentalement sur les particularités techniques de l'appareil. Le photographe, « de par le pouvoir révélateur de l'objectif [...] tient aussi de l'explorateur ; sous l'aiguillon d'une curiosité insatiable, il parcourt des étendues vierges dont il relève les étranges configurations ».¹²

La ciudad de los fotógrafos (2006)

- 8 C'est ce qu'on peut vérifier dans un documentaire chilien récent, *La ciudad de los fotógrafos* (*La ville des photographes*, 2006) du jeune réalisateur Sebastian Moreno. Dans ce documentaire, il est question de l'histoire de la seule association de photographes indépendants (l'AFI, intégrée, parmi d'autres, par Alvaro Hoppe, Oscar Navarro, Oscar Wittke, José Moreno Fabbri, Paz Errazuriz, Inés Paulino) à avoir existé au Chili pendant la dictature de Pinochet. Le réalisateur est le fils de l'un des fondateurs et, dans son film, il recueille les témoignages de ces photographes (une vingtaine) qui ont mis en images une quantité considérable d'événements (des manifestations, des enterrements de figures emblématiques de la résistance, des actes de violence policière ou militaire) qui ont marqué les années noires de la société chilienne.
- 9 Il s'agit donc de l'apparition sur l'écran du *photographe-témoin*. Ces photographes-là appliquaient à la lettre (sans nécessairement l'avoir lu) les postulats de Kracauer que nous venons d'étudier, postulats que nous pouvons résumer par l'idée d'une « tendance au témoignage » de la photographie, de par sa condition technique. Le documentaire de Sebastian Moreno insiste, dès la première séquence du film, sur l'« innervation » que l'appareil photographique produit dans le corps tout entier de ces photographes, qui

sont sortis dans la rue chaque jour, pendant des années, pour « documenter » (pour utiliser le langage de l'époque) la « réalité matérielle » de Santiago pendant les années 1980.

- 10 La photographie trouve de ce fait son fondement politique dans sa capacité d'« innover » le corps du photographe et, de ce fait, de le transformer en témoin, c'est-à-dire, de lui permettre d'être face à la brûlure de l'événement, et donc face au danger extrême, situation qui, malheureusement, dans le cas du jeune photographe (le plus jeune membre de la AFI) Rodrigo Rojas Danegri s'est vérifiée de la manière la plus dramatique, puisqu'il a été brûlé vif par la police chilienne après s'être fait capturer alors qu'il photographiait une manifestation dans une « *población* » de la banlieue de Santiago. On pourrait penser à l'analyse par Georges Didi-Huberman des photographies des *Sonderkommandos* prises de l'intérieur d'une chambre à gaz à Auschwitz-Birkenau, où la question de la brûlure portée par les photos prises par des photographes-témoins était l'une des clés interprétatives¹³.
- 11 Un autre aspect important de ce documentaire concerne la question du rapport entre l'image photographique et l'image cinématographique. Moreno insiste systématiquement sur cette question dans son film, notamment en juxtaposant des photos et des images prises des archives filmiques de l'époque (la grande archive de la Vicaría de la Solidaridad ou de la Villa Grimaldi par exemple), juxtaposition qui, du fait du montage, réussit à nous faire comprendre les spécificités propres à chacune de ces images-documents. Et la question du montage doit être considérée également à partir de Benjamin et de sa définition du rapport entre « montage » et « image dialectique ». Permettons-nous de rappeler longuement les termes par lesquels Benjamin définit cette problématique, d'une si grande importance :

Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'« historialité »). Ces images doivent être tout à fait distinguées des catégories de « sciences de l'esprit », de ce qu'on appelle l'habitus, du style. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité). Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules ces images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non-archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.¹⁴

- 12 Plusieurs questions sont soulevées dans ce paragraphe fondamental (que Didi-Huberman¹⁵ a récemment défini comme le texte qui exprime « le » paradigme pour toute analyse qui veut repenser les rapports entre les appareils photographique et cinématographique et la « représentation » de la violence politique). En ce qui concerne

le film que nous commentons, nous pourrions dire que nous trouvons aujourd'hui l'une des clés de la « lisibilité » (*Lesbarkeit*) de la « catastrophe » chilienne justement dans cette juxtaposition entre image-document photographique et image-document cinématographique. Le « moment critique » vers lequel ces images tendent dans ladite juxtaposition est celui de l'apparition d'une image-témoin, chargée d'histoire (jusqu'à mettre la vie du photographe en danger) du fait qu'elle est « technique » et non archaïque, ayant de ce fait une capacité toute politique d'innover le corps de l'opérateur. Or, en ce qui concerne le montage, Benjamin signale :

Un problème central du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu : la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? Ou encore : par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité (*Anschaulichkeit*) accrue avec l'application de la méthode marxiste ? La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire d'édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. À saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire [...].¹⁶

- 13 Chaque *image-témoin* (photographique ou cinématographique) est, de par sa condition technique, une manière d'accroître la « visibilité » de l'histoire. Et elle ne peut l'être qu'en se posant comme un moment critique, extrême, explosif. D'autre part, ce texte, qui appartient à la partie épistémologique du *Livre des Passages* (les « Réflexions théoriques sur la connaissance ») doit être lu en tenant compte des textes sur la photographie, notamment la *Petite histoire de la photographie*. La fin du paragraphe donne, pensons-nous, la clé du texte, qui est celle du « commentaire ». On se souvient que *La petite histoire de la photographie* concluait sur l'idée selon laquelle une photographie – pour pouvoir accomplir son but foncièrement politique, de reconstitution de la scène du crime – devait toujours être accompagnée de la légende, du commentaire¹⁷. Cela doit tout d'abord nous mettre en garde contre toute approche qui penserait l'« image », en tant que telle, comme un absolu (ce serait la prendre comme une « catégorie de l'esprit »), puisque si elle est bien un document, elle doit nous parler, nous interpeller, et nous devons la commenter indéfiniment : elle n'a donc pas une valeur par elle-même¹⁸. Le montage apparaîtra de ce fait comme l'opération profondément politique qui fait que deux images (deux photos, deux plans) arrivent à leur moment critique, en permettant l'explosion de leur charge historique et temporelle, leur arrêt dialectique, de manière à pouvoir sauver le passé.
- 14 Les commentaires du film que nous interprétons nous mettent face à cette exigence politique. Le réalisateur revient vers chaque photographe pour lui faire commenter ses images, dont quelques-unes ont eu une importance considérable (par exemple les photos que Luis Navarro a prises des mines de Lonquén où ont été découverts pour la première fois, en 1978, des corps de disparus, corps que les photographies justement ont permis d'identifier plus facilement). À chaque fois, les photographes reviennent sur la « scène du crime », comme le prouve l'incroyable histoire de l'un de ces photographes (aujourd'hui chauffeur de taxi à Santiago) qui, comme celui de *Blow Up* d'Antonioni, et dans le sens le plus benjaminien qui soit, a été capable de reconstituer comment, lors d'une manifestation, un policier a été assassiné, poignardé par un agent des services secrets (c'était une stratégie de la « guerre sale » de Pinochet).

- 15 Il faut donc établir le rapport analytique entre, d'une part, les propriétés inhérentes à l'appareil photographique, c'est-à-dire sa capacité à enregistrer la « réalité matérielle », d'autre part sa portée historique et temporelle – la chance qu'il a, du fait du montage, de faire exploser le moment critique de l'histoire – et, enfin, le fait qu'il est voué à produire des images-documents, et donc des images-témoins. On sait que la plupart des photographies prises par les membres de l'AFI font partie des archives de la *Vicaria de la Solidaridad* (Vicariat de la solidarité) ce qui facilite la recherche et, le cas échéant, l'identification des disparus.

Le cinéma et la représentation de l'horreur

- 16 Or on doit à Kracauer d'avoir élaboré l'une des théories les plus intéressantes des rapports entre violence extrême et représentation, théorie qui s'organise autour d'une image de l'*Odyssée* : celle du « bouclier de Persée ». Dans l'épilogue de sa *Théorie du film*, « Le film à notre époque »¹⁹, Kracauer fait un diagnostic de « notre situation actuelle » (début des années 1960). Cette situation se résumerait en gros par une progressive diminution de notre capacité à comprendre le monde comme une « totalité », un « univers », et en même temps par l'imposition du modèle scientifique de compréhension de la réalité comme du seul moyen de penser notre situation dans le monde. Cela impliquerait une tendance générale vers l'« abstraction ». Il partage avec nombre de philosophes de sa génération (Günther Anders et Adorno par exemple) cette conception assez pessimiste du monde moderne. Ce qui serait en train de se perdre, ce serait la capacité que nous avons de « faire l'expérience d'un objet ».

À mesure que l'idéologie s'éloigne le monde où nous vivons apparaît semé de décombres en dépit de nos efforts pour élaborer de nouvelles synthèses [...] Similairement, il faut voir la conscience individuelle comme un agrégat de restes de convictions et d'activités diverses ; et comme la vie de l'esprit manque de structure, des impulsions émanant des régions psychosomatiques peuvent venir combler les interstices. Des individualités fragmentées remplissent leurs rôles au sein d'une réalité fragmentée.²⁰

- 17 Comment le film s'intègre-t-il dans cette réalité ? On sait que son domaine est celui de la « réalité matérielle ». Or, il se trouve que dans une réalité fragmentée comme celle de notre époque, le film (qui de par ses conditions techniques est voué justement au fragment et au détail, à ce que Benjamin appelait « l'inconscient optique ») est le plus à même de nous donner de « nouvelles synthèses ». Si le film est l'appareil qui a été inventé pour permettre aux hommes d'avoir des représentations du « monde d'en bas » et si ce monde, après la catastrophe, est réduit à un énorme tas de décombres, le film (l'appareil chiffonnier) est le médium qui nous permettra de sauver ce monde-là, de le « rédimier ».
- 18 Cette potentialité technique propre à l'appareil cinématographique doit être comprise dans un sens politique. Le film permet d'observer certains aspects de la réalité qui sont devant nous (les rues, les gares, la vie quotidienne des gens modestes) et que nous ne sommes pas capables de regarder. Un cinéma comme celui de Rossellini ne serait, selon Kracauer, rien d'autre qu'un cinéma de la reconstruction de cette réalité-là. Il y a donc un aspect foncièrement « positif » susceptible d'être envisagé comme conséquence de la fin des idéologies : « En fait, il y a de bonnes raisons de conclure que, dès lors que l'idéologie s'est désintégrée, les objets matériels sont dépouillés de leurs manteaux et de leurs voiles, de sorte que nous sommes en mesure de les apprécier pour ce qu'ils

sont²¹ ». Le cinéma, par définition, est un appareil foncièrement post-idéologique (et c'est pour cela que l'attitude de Kracauer envers de grands cinéastes comme Eisenstein est plutôt négative). Il serait le meilleur antidote contre l'abstraction. Et Kracauer d'énoncer la thèse vers laquelle tendent tous les développements de sa *Théorie du film* :

Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra. Et nous sommes libres d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté. Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et événements qui constituent le flux de la vie matérielle.²²

- 19 On connaît l'histoire de Persée et de son bouclier. Athéna, ayant chargé Persée d'abattre la Gorgone, lui conseilla de se protéger de son regard meurtrier (tout ceux qui la regardaient directement dans les yeux mouraient immédiatement) en interposant un bouclier poli qu'elle-même lui a offert. Pour Kracauer, le cinéma aurait la même fonction que le bouclier poli de Persée. « C'est pourquoi – note-t-il – nous dépendons de lui pour avoir le reflet d'événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face dans la vie réelle »²³. Et Kracauer de synthétiser toute sa philosophie politique du cinéma :

Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin. Comme tels, ils invitent le spectateur à les recueillir en soi et à intégrer ainsi dans sa mémoire le véritable visage de choses trop épouvantables pour être regardées dans la réalité. Quand nous regardons l'alignement des têtes de veau [Kracauer fait référence au film de Georges Franju, *Le sang des bêtes*, France, 1949] ou les amoncellements de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – quand nous en faisons en quelque sorte l'expérience –, nous rédimons l'horreur de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination. Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fût peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet de celle-ci dans le bouclier. Et ne fût-ce pas justement cet exploit qui lui permit de décapiter le monstre ?²⁴

- 20 Telle est la démonstration de l'essence politique de l'innervation propre aux appareils photographique et cinématographique. Si Bazin²⁵ avait dégagé un paradigme « égyptien » de l'image photo-cinématographique – la photographie ne faisait qu'« embaumer le temps » – et Barthes²⁶ un paradigme « chrétien » – l'image photographique comme le *Voile de la Véronique* qui nous permet de faire le travail de deuil –, Kracauer, lui, définit un « paradigme païen », matérialiste, où ces images techniques rédimment la « réalité matérielle », même dans son état le plus abject, sans aucune visée de transcendance. Or, ces trois positions fondamentales sur l'image mécanique ont en commun de pointer le fait que ces appareils ne fonctionnent pas nécessairement comme des prothèses mais plutôt comme des systèmes de perception mécanique autonomes – qui possèdent notamment une temporalité propre : celle de l'*après-coup* – et qui de ce fait permettent l'apparition de modes du réel impossibles à envisager par la perception humaine. À partir de Kracauer, nous pouvons dire que l'un de ces modes serait celui de l'horreur. Comme l'avait très bien montré Georges Bataille²⁷ dans ses articles pour la revue *Documents* de la fin des années 1920, l'horreur et l'abject apparaissent tout d'abord comme des phénomènes matériels. Et si Kracauer

pense le cinéma comme « rédemption de la réalité matérielle », cela reste sans rapport avec un dogmatisme quelconque, et il faudrait rapprocher cette notion de celle de « messianisme sans messie » chère à Benjamin²⁸. Kracauer serait un païen dans le sens de Lyotard²⁹ : « il y a » de l'irreprésentable, et l'accent doit donc être mis sur le « il y a », et sur l'existence de surfaces d'inscription et de reproduction de l'horreur, dont l'appareil cinématographique est peut-être la plus importante.

- 21 L'appareil cinématographique, en tant que surface de reproduction apte à enregistrer le monde chaotique de la réalité matérielle à une époque où les idéologies n'apparaissent que comme des vieilles croyances désuètes (et c'est tant mieux pour Kracauer !), est à même de nous montrer ce que nous ne pourrions voir par nous-mêmes : l'horreur, l'abjection, la catastrophe. C'est dans ce sens qu'il faut considérer la tendance vers le document et l'archive dont nous parlions plus haut. La réalité matérielle se constitue en document du fait qu'elle est fragmentaire, discontinue, jamais « présente à elle-même » et, de ce fait, l'archive qu'il intégrera sera aussi une entité ouverte et toujours en construction. C'est, le disions-nous, dans ce sens aussi que l'historien et le photographe-cinéaste se rapprochent : ils travaillent au beau milieu du tas de décombres qu'est le « monde d'en bas ». Ils sont tous les deux des « chiffonniers »

³⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.

Bataille Georges, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2007.

Benjamin Walter, « Un marginal sort de l'ombre », in *Œuvres*, vol. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2002.

Benjamin Walter, *Petite histoire de la photographie*, trad. André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 2005.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

Bensaid Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

Berthoz Alain (dir.), *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Damisch Hubert, *Cine Fil*, Paris, Seuil, 2008.

Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, éditions lignes, 2004.

Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil. Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Didi-Huberman Georges, *La ressemblance informe. Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2000.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

Didi-Huberman Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », in *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

Didi-Huberman Georges, Mannoni Laurent, *Mouvements de l'air, Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004.

Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004.

Kracauer Siegfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006.

Kracauer Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

Krauss Rosalind, Yve-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi. Catalogue de l'exposition tenue au centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996*, Paris, 1996.

Liotard Jean-François, *Rudiments païens. Genre dissertatif*, Paris, Klincksieck, 2011.

Rosenzweig Franz, *L'étoile de la rédemption*, trad. Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel, Paris, Seuil, 2003.

NOTES

1. Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. Alain Berthoz (dir.), *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air, Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004.

4. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 35.

5. *Ibid.*, p. 37.

6. *Ibid.*, p. 40.

7. *Ibid.*

8. La thèse de Kracauer est, en effet, très problématique. D'une part, Kracauer lui-même revient instamment sur l'idée benjaminienne selon laquelle la question de savoir si la photographie est de l'art – et du coup si elle peut être soumise au jugement de goût esthétique est tout à fait fade – ; d'autre part, le fait que les aspects techniques soient radicalement plus importants dans la photographie que dans la peinture n'implique pas nécessairement que le moment « expressif » (si on le comprend tout simplement comme la capacité d'inventer en transformant les conditions techniques du médium) soit moins important. Le problème, encore une fois, est d'utiliser, comme le fait Kracauer, des concepts propres à l'esthétique la plus traditionnelle (expression, imitation) pour définir un « appareil » – et ici se trouve justement tout l'intérêt de parler de la photographie comme d'un « appareil » en réservant le terme « médium » pour les arts – qui est venu justement pour en finir avec les catégories de l'esthétique. Vilém Flusser, nous semble-t-il, est plus clair, au moins en ce qui concerne cet aspect particulier, notamment avec sa notion de « programme » : les possibilités techniques d'un appareil fort complexe comme la photographie étant insaisissables pour l'opérateur, celui-ci est réduit à un état proche de la « magie » ou de l'hypnose, état qui ne s'opposerait pas si radicalement, pensons-nous, à celui propice à l'« expressivité » artistique. Cf. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004. Tout au long de sa *Théorie du film*, on observe que l'obsession de Kracauer à attaquer les avant-gardes artistiques (obsession justifiée, on le comprend, par l'esthétisme de la plupart de ces avant-gardes) le mène souvent à des problèmes insolubles, puisqu'il se voit finalement obligé

de se servir de catégories assez classiques pour permettre une nouvelle classification générale des arts, où le critère, cette fois-ci, est plus politique qu'esthétique.

9. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 42.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 45.

13. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

14. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p. 479-480.

15. Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », in *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 11-67.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 477.

17. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, trad. André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 2005.

18. C'est, comme on le sait, ce qui a été critiqué de l'approche de Didi-Huberman quand il parle des « images malgré tout » prises à Auschwitz par les *Sonderkommandos*. Récemment, Hubert Damisch est revenu sur cette polémique, en attaquant Didi-Huberman sur ces termes. Cf. Hubert Damisch, « Le montage du désastre », in *Cine Fil*, Paris, Seuil, 2008, p. 85-98. Pour sa part, Didi-Huberman répond à Damisch dans « Ouvrir les camps, fermer les yeux », in *Remontages du temps subi, op. cit.* Nous dirons ici que, même si l'importance du texte de Didi-Huberman ne peut pas être négligée, il ne met pas suffisamment l'accent sur les dangers qu'il y a à considérer l'image comme un « absolu ».

19. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 405-437.

20. *Ibid.*, p. 420.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 423.

23. *Ibid.*, p. 430.

24. *Ibid.*, p. 431.

25. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2007, p. 9-17.

26. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.

27. Bataille qui a notamment développé le concept de « Bas matérialisme » dans ses textes pour la revue *Documents*. Cf. Georges Bataille, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 159-275. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe. Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2000. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi. Catalogue de l'exposition tenue au centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996*, Paris, 1996.

28. Kracauer, dans sa « philosophie de l'histoire » (qui n'en est pas une, Kracauer récusant le caractère systématique de celle-ci), développe aussi le concept de « caméra-réalité », dans le sens où l'historien, comme le photographe et le cinéaste, a pour tâche politique la « rédemption de la réalité matérielle ». Il doit aussi permettre la redécouverte du « monde d'en bas », en travaillant au-delà (ou en deçà) des idéologies, à un niveau du réel où les choses ne sont pas encore homogénéisées dans une unité quelconque, soumises donc à la loi de la discontinuité. Cf. Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006. L'influence que le livre de Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*, trad. Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel, Paris, Seuil, 2003, a pu avoir sur Kracauer est une question intéressante, mais qui excède de toute évidence nos intérêts dans ce texte. D'autre part, on sait qu'après des discussions avec Adorno, Kracauer a voulu atténuer le caractère religieux du concept de « rédemption », qui a été remplacé dans la version allemande par le terme *Errettung* (sauvegarde). Cf. Philippe Despoix, Nia Perivolaropoulou, « Introduction », in *Théorie du film*, Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. XV-XVI. Pour la question du messianisme et la philosophie politique chez

Benjamin, cf. Daniel Bensaid, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

29. Jean-François Lyotard, *Rudiments païens. Genre dissertatif*, Paris, Klincksieck, 2011. Une phrase comme celle-ci : « Le cinéma est d'inspiration matérialiste; il procède "de bas en haut" » (Siegfried Kracauer, *ibid.*, p. 435), ne permettrait-elle pas de jeter les bases d'une *philosophie politique païenne* du cinéma ?

30. Benjamin, dans sa recension des « Employés », avait qualifié Kracauer lui-même de « chiffonnier » : « [...] 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 ». Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre », in *Œuvres*, vol. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2002, p. 179-188, cité par Jacques Revel, « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », in *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Siegfried Kracauer, Paris, Stock, 2006, p. 41.

RÉSUMÉS

Siegfried Kracauer est l'un des premiers philosophes (avec Walter Benjamin) à avoir développé les rapports entre les aspects techniques des appareils de reproduction mécanique d'images et les questions politiques qui déchirent la pensée après les grandes catastrophes de la modernité. L'analyse des implications politiques que les moyens techniques de représentation peuvent avoir lorsqu'il s'agit justement de « représenter » ce qui détruit la représentation elle-même devra nécessairement se confronter à la théorie de Kracauer ; théorie selon laquelle l'écran photographique peut s'identifier au bouclier poli donné par Athéna à Persée et grâce auquel celui-ci a pu contempler, sans mourir, le visage de la Gorgone. La mise au jour des éléments théoriques indispensables pour la compréhension d'une telle conception sera exemplifiée par le documentaire récent d'un jeune réalisateur chilien : *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastian Moreno, Chili, 2006).

INDEX

Mots-clés : violence, photographie, représentation, montage, image, caméra-réalité, témoignage

AUTEUR

ADOLFO VERA

Professeur au département de philosophie de l'université de Valparaíso (Chili) où il dirige le groupe de recherche « Arte y nuevos medios ». Il est docteur en philosophie de l'université Paris 8.