

“La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin”

Michel Frizot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/228>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Michel Frizot, « “La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin” », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/228>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

“La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin”

Michel Frizot

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article a été rédigé à l'occasion du colloque “La photographie, un modèle pour la modernité. Autour de Walter Benjamin”, Rencontres internationales de la photographie, Arles, juillet 1999. L'auteur n'a pas souhaité d'illustrations supplémentaires.

- 1 À la lecture des deux principaux textes que Walter Benjamin publie sur la photographie (1931 et 1936)¹ – où la technofacture photographique, alors en plein essor industriel, artistique et populaire, est érigée en symptôme de la modernité – se pose constamment la question de la validité de l'articulation photographie-modernité sur laquelle se fonde sa réflexion ; demeure aussi le sentiment d'une incomplétude de la démonstration, ou d'une insuffisance de l'argumentation. Encore faut-il tenir compte de la nature des connaissances dont dispose Benjamin sur la photographie dans les années 1930, moment où l'histoire de ce médium est inexistante – on peut en avoir quelque idée à travers les ouvrages qu'il cite et les reproductions qui accompagnent *Kleine Geschichte der Photographie*. Ce qu'il appréhende essentiellement comme nouvelle image, image moderne, arborant tous les signes d'évidence de cette modernité, ne pouvait être soumis à un examen épistémologique objectif. Et la spécificité de la photographie, qu'il range manifestement dans la suite d'autres « moyens » (la gravure et l'imprimerie), lui reste en quelque sorte cryptée, confusément assimilée à une emprise progressiste et universaliste de « la technique », qui sert effectivement de porte-drapeau de la modernité, tout en occultant, derrière la simple opposition nature/mécanique, une épistémê beaucoup plus complexe et dérangement. En un mot, la perception que Benjamin peut avoir de la modernité *en photographie* (ou des fondements modernistes de la photographie) se satisfait de la simple assimilation de celle-ci à la rupture technique du milieu du XIX^e

siècle, et dissimule, au-delà même de l'objet technique qu'actionne le photographe, le régime instrumental inédit duquel participe l'invention de la photographie, et dès lors, la production de toute image photographique. Aussi serait-il opportun d'interroger cette articulation, apparemment cohérente, de la modernité sur la nouveauté photographique.

L'esquive technique

- 2 Il ne s'agit pas d'essayer d'en remonter à un auteur dont la clairvoyance a été suffisamment soulignée mais d'établir que lorsqu'il se penche sur le phénomène photographique (à l'occasion, notamment, de la publication de livres photographiques modernistes, ceux de Blossfeldt ou de Sander), l'attention de Benjamin est happée par *l'ici et maintenant* de l'image photographique, des nouvelles images de ses contemporains, ou encore de l'impact durable de *Film und Foto* en 1929, plus que par la prégnance du dispositif (dont il ne fait à aucun moment le centre de sa réflexion). Lorsqu'il dresse la liste des techniques de reproduction (imprimerie, gravure, lithographie), afin d'y inscrire en toute logique la photographie, c'est sous couvert d'une évolution progressiste des techniques de la diffusion de l'image, et non en raison d'une identité absolue de chacune des procédures techniques (« impression », qui serait leur dénominateur commun aux yeux de Benjamin). Tout se passe en effet comme si, pour lui, l'invention d'un nouveau moyen technique étant présumée, il n'en découlait certaines conséquences qu'à raison d'une technicité globale et générique (une typologie de l'impression, de la « reproduction »), et non de la nature exacte et des spécifications impératives de tel ou tel dispositif (qui pourrait être tout autre).
- 3 Il s'ensuit que la principale répercussion de la technicité photographique selon Benjamin, la *reproduction* – considérée par lui comme l'un des attributs de cette modernité – apparaît comme une propriété générique du processus photographique, parmi d'autres, avant d'être une propriété distinctive et disruptive. Or, d'un point de vue strictement technique, cette singularité repose sur la fonction projective en œuvre dans les procédures photographiques, et sur la réactivité temporelle de la surface sensible. Ces propriétés assurent une analogie entre le sujet et son image, une possibilité de reconnaissance, la « ressemblance » selon Benjamin, et l'identité entre plusieurs « reproductions » successives – arguments sur lesquels Benjamin fonde du reste son raisonnement. Mais faute d'inférer cette faculté des propriétés du dispositif lui-même, un certain flottement apparaîtra sur la question (majeure pourtant dans ses textes) de la *reproductibilité* (nous y reviendrons). Le flou sémantique issu d'une esquive des procédures techniques (et de l'équilibrisme inhérent à toute traduction) alimente néanmoins depuis une vingtaine d'années une « glose de la reproduction » disproportionnée.
- 4 Pourtant Benjamin n'est pas sans entrevoir le déterminisme iconique propre au dispositif photographique ; il a d'ailleurs une excellente référence en la personne d'Arago dont il cite la phrase : « Quand des observateurs appliquent un nouvel instrument, ce qu'ils en ont espéré est toujours peu de chose relativement à la succession de découvertes dont l'instrument devient l'origine. » Assertion scientifique qui a l'avantage d'inscrire l'instrument photographique dans l'ensemble des instrumentations (l'astronome Arago pense à la lunette astronomique et au télescope). Benjamin n'ira pourtant pas jusqu'à en faire la base de sa réflexion car elle l'inviterait à déborder de son champ strictement limité aux images. Une seule fois, il paraît y faire écho sur un mode minoré : « Ce qui

demeure décisif en photographie c'est toujours la relation du photographe à sa technique », ce qui l'entraîne alors à citer Camille Reicht évoquant le jeu d'un instrument musical et concluant « le peintre et le photographe ont un instrument à leur disposition » ; on voit par cette comparaison quelle idée post-romantique Benjamin se fait de « la technique », qu'il appuie en filant ensuite la métaphore d'Atget en « Busoni de la photographie » (Busoni était pianiste) ! L'instrument dont il est question est celui de l'interprétation artistique (une forme noble de reproduction) et non une simple machine plus ou moins automatique. La technique est maintenue dans la distance de cette indéfinition, seulement énoncée, adjectivement, comme la cause ou l'agent de quelque effet social, telle la « reproductibilité technique ».

- 5 La volonté de lier, dans *L'Œuvre d'art...*, les effets de reproductibilité de la photographie et du cinéma, induit une autre esquivé. Affirmer : « De même que le journal illustré était virtuellement contenu dans la lithographie, le film parlant l'était dans la photographie² », c'est encore nier la spécificité ontologique de l'instrument. Si la photographie est « contenue », par nature, dans le film, (qui est certes un ensemble de photographies), on ne peut inverser la proposition sans contredire le fondement *instrumental* de ce qui différencie la photographie et le cinéma. Du reste, les généralités « le film » et « la photographie » n'ont pas grande signification, puisque (Bergson l'avait dit bien avant) c'est dans l'appareil (l'instrument) qu'il y a du mouvement, mais ni dans le film, ni dans la photographie. Ce n'est certes que par un effet de langage que des entités indéfinies et génériques comme la photographie, le film parlant, la lithographie, le journal illustré peuvent être considérées comme contenues l'une dans l'autre, c'est-à-dire procédant l'une de l'autre, entretenant des ressemblances ; l'affirmer revient à s'appuyer sur une assimilation quasi-biologique de l'engendrement de ces « êtres » techniques disjoints. Ainsi, au travers d'un semblant d'articulation réconfortante entre des techniques « parallèles », est esquivée l'autonomie étanche des systèmes techniques, des procédés et des instruments qui seuls produisent des photographies, des films parlants, etc.
- 6 De la même façon, lorsque Benjamin s'occupe d'une question technique assez précise, le grossissement dimensionnel (macrophotographie) ou temporel (l'instantané) – tout en employant les termes avec quelque incertitude – il n'en juge que par les effets iconiques sans égard pour les particularités instrumentales qui seules peuvent produire ces effets. Benjamin précise pourtant que ces « procédés » (qui n'en sont pas) permettent de « fixer des images qui échappent purement et simplement à l'optique naturelle ». Or, l'instantané n'est possible qu'avec une surface hypersensible, et avec un instrument spécial, l'obturateur instantané, qui ne sera élaboré qu'à partir du moment où l'on dispose de la surface adéquate, entraînant de fait des effets iconiques tout à fait inattendus. En ce qui concerne le grossissement (*Vergrößerung*)³, que Benjamin commente aussi dans son texte sur les fleurs de Blossfeldt⁴, ces capacités de « la photographie » sont évoquées soit comme une qualité intrinsèque de l'image (les « ressources » de la photographie, dit-il dans "Petite Histoire de la photographie"), soit comme un choix créatif du photographe (vanté aussi par Moholy-Nagy, sur lequel Benjamin s'appuie) ; mais pour faire une macrophotographie telle que la pratique Blossfeldt, il faut un équipement adéquat (les progrès de l'optique allemande à la fin du XIX^e siècle y joueront un rôle), et si l'on n'a pas pratiqué de cette façon auparavant, c'est bien parce que ce matériel instrumental complémentaire n'existait pas, ou était inaccessible au photographe commun. Du reste, Benjamin raisonne ici en termes d'espace et de temps⁵ (« le gros plan étire l'espace, le ralenti étire le temps⁶ »), catégories propres à

l'entendement humain, alors que l'instrument fonctionne selon d'autres modalités, d'autres modes opératoires (la projection centrale, l'oxydoréduction photonique). La photographie révélant de fait des éléments que l'œil ne perçoit pas (ce que Benjamin nomme « l'inconscient optique »), il en trouve la justification dans quelque disparité naturelle : « [...] la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil⁷ » alors qu'au lieu de s'en rapporter à la nature, il nous faut seulement admettre que l'œil et l'appareil ne comprennent pas l'espace et le temps (ne « voient » pas la nature) de la même façon.

Primauté de l'œil

- 7 L'occultation instrumentale chez Benjamin est inscrite dans des notions anthropomorphiques de la fonctionnalité visuelle, fondées sur la primauté accordée à l'œil et sur une invariance de la vision oculaire, dans une omnipotence de la « vision », sans autre définition, qui tient lieu de physique. « L'œil » (sans spécification particulière) est constamment la référence, le pilote de la vision, le médiateur entre le référent et l'image, puisque cet œil les scrute tous les deux, et se trouve érigé en garant de la ressemblance, de l'analogie, de la mimésis. Benjamin assimile le régime oculaire aux propriétés de l'optique, comme beaucoup d'autres commentateurs. L'instrument, quant à lui, se contenterait de « fixer » ce quelque chose – de l'ordre du regard – qui circule en transitant par l'œil ; mais il est dominé par l'organe naturel, qui parvient même, dans la conception dont rend compte Benjamin, à se loger dans l'objectif de l'instrument (métaphoriquement, mais tout de même...) : « Avec la photographie la main fut déchargée, dans le processus de la représentation des images, des plus importantes responsabilités artistiques, lesquelles n'incomberaient plus qu'à l'œil qui regardait dans l'objectif⁸. » Benjamin invoque ici une rupture physiologique entre l'œil et la main pour refuser la vraie rupture (instrumentale) en œuvre dans le passage du dessin à la photographie, et bien au-delà, dans le passage de la manufacture à la technofacture : « Étant donné que l'œil perçoit plus vite que la main ne dessine, le processus de la reproduction des images connut une accélération si prodigieuse qu'il put rivaliser de vitesse avec la parole⁹. » Or, en réalité, le complexe idéalisé visible-œil-main de la tradition classique cède la place au complexe émission lumineuse-instrument-système perceptif humain, l'instrument provoquant une réadaptation de la perception aux nouvelles normes imposées par la technique (pour la pleine compréhension du caractère analogique d'une photographie, par exemple). Dans l'ordre de son discours sur les ruptures modernistes, Benjamin ne prend en compte que l'image dans un statut d'autonomie et d'évidence, comme chose en soi, entretenant certaines relations avec le référent par ses seules vertus d'image, sans égard pour les différenciations majeures que peuvent introduire, par exemple, les singularités apparemment mineures des différents éléments du dispositif de sa production. La capacité analogique de l'image photographique apparaît encore comme naturelle, alors qu'elle est un pur effet technologique, et un effet d'un agencement instrumental particulier fondé sur les lois physiques générales. Benjamin réduit en fait ses considérations les plus objectives sur la technicité photographique à la fonction de « prise », de captation, de « shooting¹⁰ », sans leur chercher quelque validité dans l'historique de l'instrumentation. La lisibilité, supposée immédiate, de la photographie court-circuite constamment l'appréhension du dispositif instrumental.

Quelle modernité ?

- 8 Si la photographie n'est pas caractérisée, pour Benjamin, par la complexité et les impératifs de l'objet technique, qu'en est-il de son idée de la modernité, deuxième pôle de l'articulation considérée ? Manifestement (et il n'est pas besoin d'y insister), elle est forgée sur un fort tropisme baudelairien, comme en témoignent par exemple le chapitre "La modernité" dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* (1938) et *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939)¹¹. La modernité que trace Benjamin chez Baudelaire est fondée notamment sur l'héroïsation (« le héros est le vrai sujet de la modernité » [1938, p. 108] ; « La modernité se révèle être une fatalité qui pèse sur [le héros] » [p. 137], l'exception et le retrait du poète-héros (« La modernité doit se tenir sous les signes du suicide » [p. 110]). Elle est aussi un rapport nouveau au passé, à l'antiquité, à une forme de survivance, par l'image, de l'objet disparu : « Que toute modernité soit digne de devenir antiquité » [Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, cité par Benjamin, 1938, p. 117] ; « La modernité caractérise une époque ; elle caractérise en même temps l'énergie qui est à l'œuvre dans cette époque et qui la rapproche de l'antiquité » [p. 118] ; « ce que l'on sait devoir bientôt disparaître de notre vue devient image » [p. 126].
- 9 Benjamin a tout particulièrement dégagé la modernité baudelairienne dans les écrits du poète sur l'art de son temps, en citant notamment ce passage du *Salon de 1845* : « Celui-ci sera le vrai peintre qui saura [...] nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies¹². » Benjamin ne fait que reprendre les incidences modernistes que Baudelaire a caractérisées chez ses artistes préférés, Guys ou Meryon : « [Guys] a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité¹³ » ; « Meryon dégageait le visage authentique de la ville sans en perdre un pavé. C'est cette vision de la chose que Baudelaire avait inlassablement poursuivie avec l'idée de modernité [...]. Quand il parle de Meryon, Baudelaire rend hommage à la modernité ; mais il rend hommage au visage antique de celle-ci. Car chez Meryon aussi l'antiquité et la modernité s'interpénètrent¹⁴. »
- 10 Mais de cette notion de modernité circonscrite avec soin par Benjamin, il ressort essentiellement que, si elle réside dans la prise en compte de l'ici et maintenant, de la ville, de la rue, elle ne considère jamais ce qui pourtant a créé les conditions de cette humanité urbaine, autant que son rapport nouveau au passé : la technique. En quelque sorte, Baudelaire, qui réagit aux transformations sociales et aux mutations intuitives de l'individu dans un environnement productif, ne paraît pas y percevoir l'effet de causes particulières, celles-là qui provoquent l'industrialisation, l'afflux des foules urbaines, la circulation de l'information et des personnes. Il ne paraît pas être « de son temps ». Il y a à cela diverses raisons : tout d'abord les signes du changement (surtout la mécanisation entraînée par la machine à vapeur) ne sont peut-être pas encore très visibles pour le poète, car relégués dans des lieux qu'il ne fréquente guère. En outre, Baudelaire n'entreprendrait pas sa formation intellectuelle autre que littéraire : « Baudelaire avait pour un écrivain un grand défaut dont il ne se doutait guère : il était ignorant [...]. L'histoire, la physiologie, l'archéologie, la philosophie lui échappaient ; [...] le monde extérieur ne l'intéressait guère », note Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*, et c'est Benjamin qui cite ce passage dans "La modernité"¹⁵ ! Baudelaire était bien loin, en effet, de s'intéresser aux derniers développements du télégraphe électrique ! Sa

modernité a donc peu à voir avec le progrès technique, ni avec la prise en compte effective de son impact social. Cette modernité est celle de l'être-au-monde plus que du mode de vie, de l'imaginaire et des représentations plus que de la pragmatique industrielle. Elle n'est donc pas (ne peut pas être) instrumentale.

La photographie, technique instrumentale

- 11 Or, la photographie est l'une des grandes nouveautés techniques aux yeux des contemporains de Baudelaire, au milieu du XIX^e siècle. Et il se trouve que cette technique instrumentale, à la différence de toutes les autres, produit des images. Dans ces circonstances, et compte tenu de sa cécité sélective aux développements technologiques, on peut comprendre que Baudelaire n'en apprécie pas particulièrement la modernité du dispositif lui-même, mais qu'il fasse place, en revanche, à l'image photographique dans la constitution de "sa" modernité. D'autant qu'il est en relation "intime" avec l'un des adeptes fervents, pour ne pas dire adorateurs de cette technique, Nadar (qui sera aussi l'auteur d'un "Charles Baudelaire intime" et le dédicataire manqué d'un poème des *Fleurs du mal*, "Le Rêve d'un curieux"¹⁶). Pourtant, la position de Baudelaire sur la photographie restera très ambivalente et soupçonneuse, ou même bizarrement hostile. S'il l'apprécie quand il s'agit de son propre portrait, il vilipende l'attitude des masses à l'égard de cet anti-objet d'art, anti-portrait selon lui, que sera le portrait-carte ou carte de visite photographique, dans ce texte pourtant intitulé "Le public moderne (*sic*) et la photographie" à l'occasion du Salon de 1859¹⁷. Il suffira de rappeler que Baudelaire y fustige le culte de « la reproduction exacte de la nature », contraire à l'exercice de l'imagination, donc de l'art, « l'industrie photographique [...] refuge de tous les peintres manqués », « les progrès mal appliqués de la photographie [ayant] beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare ». Si l'on ajoute qu'en 1859, les Français sont, aux côtés des Anglais, les grands virtuoses de la photographie, la défiance technophobique de Baudelaire semblerait pouvoir écarter toute participation de la photographie à sa conception de la modernité. Il est donc pour le moins paradoxal de voir Benjamin, adepte d'une modernité au sens baudelairien de l'ici et maintenant, articuler d'emblée cette modernité avec la photographie (quand bien même ce serait celle de l'entre-deux-guerres) et de faire de la « reproduction exacte » (de la nature ou de la photographie elle-même) l'un des opérateurs de la modernité photographique. Cela sera au prix d'une occultation de la technique, de la procédure, du dispositif, pourtant plus prégnant et plus spécialisé au temps de Benjamin qu'au XIX^e siècle. Dans cet exercice d'équilibre justificatoire (paragraphe XI de *Sur quelques thèmes baudelairiens*¹⁸), Benjamin légitime la position de Baudelaire par la faute des « progrès mal appliqués » et surtout par la perte de l'aura dont la photographie aura été le « déclencheur » ou le péché originel : « Il est clair que, dans le phénomène qu'on peut appeler "le déclin de l'aura", la photographie aura joué un rôle décisif¹⁹. » Après avoir pourtant imaginé l'œil derrière l'objectif (*L'Œuvre d'art...*, p. 20), Benjamin ne voit dans l'appareil que la froideur mécanique incapable d'un regard humain. C'est bien ainsi que s'est jouée la perte d'aura des objets dans la « reproduction » photographique : « Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. » La déchéance mécanique impose une dépossession de la part de subjectivité et de mystère.

Reproduction ou multiplication

- 12 À trop considérer une bipolarité individu/collectivité relayée par le dilemme œuvre d'art unique/reproduction photographique, qui métaphorise effectivement en perte d'aura le sujet baudelairien d'une culture de masse abâtardie, à trop réduire le schème photographique à un principe de mimésis mal appliqué (parce que appliqué à perte), Benjamin est conduit à ne voir dans la photographie qu'un compromis manichéen de la reproduction (avantages et inconvénients confondus) : la perte d'aura de l'objet est compensée par sa mise à disposition des masses, stigmatisée par Baudelaire. Mais en choisissant de ne retenir dans le processus instrumental complexe de la pratique photographique, que l'idée générique (baudelairienne) de « reproduction », Benjamin confond manifestement (ou distingue mal) par ellipse ou approximation, à partir du terme techniquement imprécis de *Reproduzierbarkeit* (reproductibilité), trois notions strictement distinctes : la *reproduction à l'identique* ou duplication d'un objet unique (sculpture par exemple) dont on prendrait un moulage et que l'on produirait selon les mêmes principes que l'objet original ; la *reproduction de type photographique* qui est une transformation par des agents physiques, d'un objet en une image, impliquant un changement d'échelle, de matérialité (Benjamin parle par exemple de la reproduction technique « sous la forme de la photographie ou sous la forme du disque²⁰ », « la reproduction technique peut placer la copie dans des situations où l'original en tant que tel ne saurait se trouver. Elle permet à l'original d'aller au-devant de celui qui le reçoit, sous la forme de la photographie ou sous la forme du disque²¹ ») ; la *multiplication* à partir d'une matrice originelle, tel que le négatif photographique, objet « original » permettant de « tirer » autant de copies (« reproductions ») que l'on veut – mais dans ce cas, ce n'est pas la « photographie » qui se prête à reproduction (tirages multiples) ni même la prise de vue en tant qu'acte, mais un objet (le négatif) qui n'est pas identique aux produits transformés qui en sont issus.
- 13 Il y a ainsi une certaine absurdité à considérer que par la reproduction photographique, « la cathédrale quitte le lieu où elle a été construite pour trouver accueil dans le studio d'un amateur d'art²² ». Si une photographie d'un tableau de Raphaël peut être qualifiée de reproduction, nul ne se méprendra, à la simple observation des caractères physiques de l'objet, sur sa nature de photographie, sans confusion possible avec une peinture de la Renaissance.

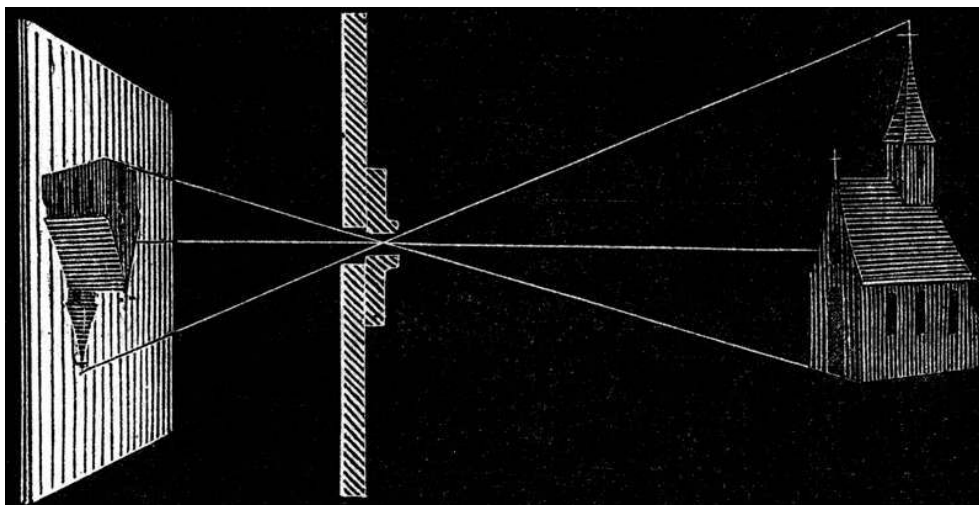


Fig. 1. Principe de fonctionnement optique de la chambre noire, d'après D. Van Monkhoven, *Traité général de photographie*, Paris, V. Masson, 1863, p.113.

Un tel schéma de principe, qui a été largement diffusé dans les manuels et traités, est propre à induire quelques méprises concernant la nature et les capacités du dispositif photographique. L'église elle-même (et non seulement son image) semble pénétrer dans la chambre et se « reproduire » avec une simple réduction d'échelle. W. Benjamin fait écho à ce malentendu avec son exemple de la cathédrale « trouvant accueil dans le studio d'un amateur d'art ».

- 14 Bien que Benjamin assimile également la copie manuelle à une « reproduction » (« L'œuvre d'art a toujours été fondamentalement reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient le refaire²³ »), la notion générale de reproductibilité à laquelle il se réfère est de l'ordre d'une « transformation » au sens mathématique-physique du terme, appliquée à un original ; on peut donc se demander si cette reproductibilité pourrait être autre que « technique », c'est-à-dire instrumentale, dans la mesure où la qualité de la reproduction (qui assure la ressemblance ou l'identité avec l'original) est l'effet de la transformation homologique, mécanique, en œuvre dans un tel instrument. La photographie, désignée par Benjamin comme « le premier moyen de reproduction effectivement révolutionnaire²⁴ », ne copie aucun objet puisqu'elle les transforme tous en image photographique, aux potentialités du reste limitées. Le processus photographique ne reproduit parfaitement que les photographies elles-mêmes : une photographie de peinture n'est pas une peinture, une photographie de photographie est une photographie, qui peut être quasi identique à l'original.
- 15 La notion de reproduction à laquelle adhère Benjamin au fil du texte est équivoque, car il joue tout à tour des caractères de l'une ou l'autre des définitions, mais de plus, elle est déconnectée de sa cause instrumentale (elle-même laissée dans l'incertitude d'une technique générique). Les diverses assertions qui en découlent – et notamment les effets sur l'aura – sont parfois bien péremptoires, ou même incantatoires, ne pouvant être assises sur une démonstration plus précise qui s'appuierait sur une définition des catégories de la reproduction par moyens techniques : « Le besoin devient de jour en jour plus irrépressible d'avoir l'objet à portée de main, d'être dans la plus grande proximité à l'objet grâce à l'image, ou plutôt grâce à la copie, à la reproduction²⁵ » ; « les procédés de reproduction sont des techniques de réduction qui confèrent un certain degré de maîtrise à des œuvres qui, sans cela, deviendraient inutilisables²⁶ » ; « L'ici et le maintenant de l'original constituent le concept de son authenticité » ; « Tout le domaine de l'authenticité échappe à la reproductibilité technique – et naturellement à la reproductibilité en général²⁷ » ; « L'aura est liée à l'ici et maintenant de l'homme. Il n'en existe pas de

reproduction²⁸ » ; « S'interroger sur l'authenticité d'un tirage [photographique] n'a aucun sens²⁹ ». Et l'on peut se demander si l'Angelus de Millet, « reproduction » chromolithographique d'un tableau célèbre (qui fut choisi pour faire la démonstration de validité des procédés de reproduction en question), trônant dans les chaumières du début du siècle, n'avait pas acquis, aux yeux de ses possesseurs, une certaine aura (pour reprendre l'un des attributs du statut culturel de l'objet original).

- 16 Aussi, lorsque Benjamin évoque les effets sociaux de la reproduction-multiplication-diffusion de masse qui soutient la médiatisation photographique des années 1930, est-il convaincant : mais dans ce cas, les procédés en jeu ressortissent de la photogravure et non de la prise de vue photographique. En revanche, il est moins pertinent lorsqu'il voit dans la photographie le moyen de « reproduire » une œuvre d'art, un « original » non photographique. On ne saurait pourtant que reconnaître la justesse de Benjamin à voir dans la photographie le syndrome de la modernité. Lecteur de Moholy-Nagy, dont *Malerei Photographie Film* (1925) avait lancé le nouveau médium dans le champ des avant-gardes, il pouvait déjà y trouver décrites toutes les potentialités modernistes de la photographie (sous les termes de *Haus-Pinakotheek*, *Produktion-Reproduktion*, *Fotogramm*, *Die Zukunft des fotografischen Verfahrens*, *Typophoto*, etc., qui sont tous des titres de chapitres du livre). Mais Moholy-Nagy, poète de la construction de l'image, idéologiquement proche de Benjamin, est aussi un technicien et un matérialiste ; il place les fondements de la modernité là où ils sont : dans le primat technique. C'est précisément cette rupture totale qu'impose la technique photographique au mode de production des images qui fait, aux yeux de Moholy-Nagy notamment, la justesse de l'articulation photographie-modernité : car la modernité est *dans le dispositif*. Métaphoriquement, cette modernité instrumentale est un ici et maintenant sans antécédent, sans référence, sans origine.
- 17 Qu'est-ce, du reste, qu'un instrument ? C'est un système d'engendrement, de production, ou de transformation, opérant dans le règne et avec les agents de la physique, et qui se définit par ses opérateurs (principes, règles), ses spécificités (paramétriques) et ses spécifications (modalités d'emploi), ses seuils et ses intervalles opératoires (ambitus ou spectre). Le dispositif photographique, dont Benjamin ne retient guère que les deux principes de l'image analogique et du temps de pose assez long mais en constante diminution, est en fait très évolutif, très diversifié et ramifié ; il se définit rapidement autant par ses accessoires (l'obturateur instantané, la pellicule sensible en rouleaux, etc.) que par ses principes originels et permanents. Il y a, de fait, presque une infinité de dispositifs, autant que d'unités instrumentales placées entre les mains des praticiens, autant que de déclenchements de la mécanique.
- 18 La perte stigmatisée par Benjamin n'est perte qu'en regard de ce qui passait auparavant pour absolu et acquis ; en revanche, le gain ne peut être d'emblée comptabilisé : il ne répond pas aux normes en vigueur, il ne sera lisible qu'au terme de l'acculturation des nouveaux instruments (qui sont aussi des instruments de mesure). Cet appareil hétérodoxe par nature, qui fait une image aussi parfaite en considération des critères de la mimésis, opère en totale disparité avec les dispositifs de représentation antérieurs ou concomitants. Cet instrument-ci n'a pas d'origine, il n'est en continuité ou proximité avec aucun autre, il impose sa propre logique (qui n'est pas celle de l'œuvre d'art) fondée dans une programmation technique qui n'était nulle part en action. C'est sans doute là que se trouve sa modernité. Et cette modernité ne peut être qu'instrumentale.

NOTES

1. "Kleine Geschichte der Photographie" ("Petite histoire de la photographie"), 1931 ; sous la référence PHP, je cite ici la traduction d'A. Gunthert, dans *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 7-29. "Das Kunstwerk im Zeitalter einer technischen Reproduzierbarkeit" ("L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique") [1936] ; sous la référence ŒA, je cite ici la traduction de Ch. Jouanlanne, in Walter BENJAMIN, *Sur l'art et la photographie*, Éd. Carré, 1997, p. 17-74.
2. ŒA, p. 20. Cette assertion est tout autant criticable, au plan technique, pour ce qui concerne l'articulation entre la lithographie et le journal illustré, celui-ci procédant de la gravure sur bois, ou sur zinc, et de la typographie et non du tirage lithographique. Dans *Peinture et photographie, deuxième lettre de Paris*, 1936 (reproduit in W. B., *Sur l'art...*, op. cit., p. 75-94), Benjamin voit dans le physionotrace, à la suite de Gisèle Freund, une « technique intermédiaire entre la miniature et la photographie » (p. 84).
3. Les deux traducteurs paraissent subir l'inadéquation des termes employés par Benjamin, *Vergrößerung* et *Zeitlupe* : A. Gunthert traduit *Vergrößerung* par agrandissement et Ch. Jouanlanne par grossissement (qui me paraît préférable) ; pour A. Gunthert, qui souligne l'étrangeté du terme *Zeitlupe* (dans un parallélisme entre grossissement dimensionnel et temporel), il s'agirait en fait de l'instantané. Cf. ŒA., p. 23 ; PHP, p. 12 et note 19.
4. W. B., "Du nouveau sur les fleurs" (trad. Ch. Jouanlanne), *Sur l'art...*, op. cit., p. 69-73.
5. On notera du reste qu'il définit l'aura comme « un singulier entrelacs d'espace et de temps », PHP, p. 20.
6. ŒA, p. 56.
7. PHP, p. 11-12. Phrase reprise à propos du cinéma, dans ŒA, p. 57.
8. ŒA, p. 20.
9. *Ibid.*
10. PHP, p. 25.
11. Ces deux textes, référencés ici par leurs dates, 1938 et 1939, sont publiés in W. B., *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1979.
12. *Ibid.*, 1938, p. 112.
13. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, cit. in W. B., *Charles Baudelaire...*, op. cit., 1938, p. 118-119.
14. *Ibid.*, p. 126.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. Je renvoie à l'article de Jérôme THÉLOT, "Le Rêve d'un curieux ou la photographie comme Fleur du Mal", *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 4-21.
17. Je renvoie à la publication de ce texte, annoté par P.-L. Roubert, *ibid.*, p.22-25.
18. W. B., *Charles Baudelaire...*, op. cit., 1939, p. 196 sqq.
19. *Ibid.*, p. 199.
20. ŒA, p. 23.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 19.
24. *Ibid.*, p. 31.
25. *Ibid.*, p. 27.
26. PHP, p. 25.
27. ŒA, p. 22.

28. *Ibid.*, p. 41.

29. *Ibid.*, p. 31.

AUTEUR

MICHEL FRIZOT

CNRS-EHESS