Fantasmagorie et barbarie

Notes sur les possibles du cinéma et de l'histoire chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer

Edouard ARNOLDY : Phantasmagorie und Barbarei. Anmerkungen zum Potential des Kinos und der Geschichtsschreibung bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer

Edouard ARNOLDY : Phantasmagoria and barbarism. Notes on the possibilities of cinema and history by Walter Benjamin and Siegfried Kracauer

Edouard Arnoldy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/germanica/8571>

DOI : 10.4000/germanica.8571

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 101-116

ISBN : 978-2-913857-45-2

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Edouard Arnoldy, « Fantasmagorie et barbarie », *Germanica* [En ligne], 66 | 2ème trimestre 2020, mis en ligne le 02 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/8571> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.8571>

Fantasmagorie et barbarie

Notes sur les possibles du cinéma et de l'histoire
chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer

Edouard Arnoldy
Université de Lille

Ce qui singularise la posture de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer face à l'histoire et la photographie ou le cinéma, c'est bien d'envisager *ensemble* ces domaines, parmi les leviers d'un capitalisme victorieux¹. Leur regard sur l'histoire et le cinéma en tant que *moyens* de transmission massive et leur appréciation de l'historisme et de la photographie ou du cinéma en tant que *médias* d'une pensée dominante sont largement convergents. Par ailleurs, cette façon commune de penser l'histoire et le cinéma (ou la photographie) n'est jamais mieux affirmée par eux que dans leurs derniers écrits, comme si l'analogie de l'histoire et du cinéma avait « toujours-déjà-été-là » au cours de l'élaboration de leur pensée. Elle en est comme un de ses possibles aboutissements. Cette indissociabilité entre l'histoire et les médias photographiques constitue

1. — La proximité des réflexions de Benjamin et Kracauer sur l'histoire et les médias photographiques s'impose comme une évidence, en même temps qu'elle mérite certainement une étude approfondie à elle seule. C'est dans ce cadre, imparfaitement circonscrit, que s'inscrit la présente contribution. Pour plus de précisions sur les liens de Benjamin et de Kracauer dans leur approche de l'histoire et du cinéma, également sur quelques notions trop rapidement évoquées ici (fantasmagorie, tendances réaliste et formatrice, etc.), je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Milan-Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018.

le constat de Kracauer au début de *L'Histoire. Des avant-dernières choses* quand il évoque son propre texte de 1927 croisant des questions d'histoire et des « médias photographiques » :

Quand je me tournais vers l'histoire [...] je me voyais en train d'explorer un terrain nouveau, comme pour échapper aux préoccupations qui m'avaient trop longtemps obsédé. [...] J'eus récemment l'occasion de relire mon texte sur la « Photographie », et je fus absolument stupéfié de constater que dans cet article des années 1920, je comparais déjà l'historisme et la photographie. Avais-je été aveugle jusqu'à cet instant ?².

Du côté de Benjamin, on peut, sans trop prendre de risque, étendre à la photographie et au cinéma ce que Bruno Tackels suggère à propos de l'histoire. En effet, les *Thèses* sont sans doute, comme le note ainsi Tackels, plus qu'un « testament intellectuel », et en réalité « le dévoilement de ce que sa pensée tenait fermement caché depuis ses premiers tâtonnements jusqu'aux textes de la maturité ». Dans une lettre à Gretel Adorno en avril 1940, Benjamin dira d'ailleurs à propos de ses propres idées de les avoir « préservées pendant vingt ans, oui, préservées » insiste-t-il « en les dissimulant même à moi-même »³. Cette analogie entre histoire et médias photographiques est un des possibles points d'intersection de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », du *Livre des passages* et des *Thèses sur l'histoire*. De son côté, non sans songer au cinéaste ou au photographe, Kracauer dira de l'historien qu'il est « à la fois passif et actif, un enregistreur et un créateur »⁴. Il invite ainsi à abattre des barrières artificiellement érigées entre des domaines distincts. Pour lui, les choses sont encore plus nettes dans ses deux derniers essais, publiés successivement dans les années 1960, dans son fameux diptyque : *Théorie du film* et *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. Dans *L'Histoire*, il souligne « des analogies importantes entre l'histoire et les deux médias qui utilisent une caméra pour représenter le monde qui nous entoure – la photographie elle-même et le film ». La portée de son projet tient en une phrase : « Pour comprendre l'histoire, il n'est donc pas inutile d'étudier la nature de ces analogies »⁵. Enfin, lorsque Benjamin et Kracauer s'inquiètent des travers de l'historisme et des médias, il ne s'agit pas juste pour eux de relever des problèmes de

2. — Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006, p. 55 sq.

3. — « [...] einige Gedanken, von denen ich sagen kann, dass ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja verwahrt vor mir selber gehalten habe », Walter Benjamin, « Lettre à Gretel Adorno, avril 1940 », in : *Id.*, *Gesammelte Schriften* I.3., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990, p. 1226. Cité dans Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 81.

4. — S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, op. cit., p. 105.

5. — *Ibid.*, p. 107 sq.

méthode mais bien de s'inquiéter *des formes* qui participent à la médiation d'une pensée autoritaire. Kracauer a ainsi défendu auprès d'Adorno qu'un des objectifs de *Théorie du film* était de définir *une esthétique du cinéma*. Associant des questions d'histoire et d'esthétique, Kracauer compare une forme d'expertise en micro-histoire et une observation micro-scopique au cinéma :

Ces interprétations historiques d'échelle réduite peuvent être appelées des « gros plans », du fait de leur ressemblance avec les prises de vue ainsi nommées dans le cinéma, qui isolent et agrandissent quelque détail visuel – un visage, une main, un meuble – pour nous familiariser avec sa physionomie particulière. Relevant de la micro-dimension, les études en gros plan [...] explorent à fond leur matériau au lieu de se borner à l'engranger en toute neutralité⁶.

En d'autres termes, Kracauer relève « les multiples parallèles que l'on peut tracer entre l'histoire et les médias photographiques, entre la réalité historique et la caméra-réalité »⁷. Cette capacité de la caméra à dévoiler et à interpréter une réalité inatteignable est la face positive de ce médium technique. Cette machine a cette qualité-là, qui fait la singularité du cinéma. Pour autant, écrit-il, loin d'idéaliser les vertus du médium, « si nous sommes tous portés à croire que des images prises sur le vif ne peuvent mentir, il est évident qu'elles le peuvent »⁸. D'un autre côté, il refuse ce que Jean Renoir désigne par le diktat de la caméra, fustigeant là les possibles travers d'un cinéma privilégiant des « effets de style » aux dépens de son objet de prédilection, la réalité. C'est dire si Kracauer n'est ni un cinéphile idolâtre, ni un cinéphobe un peu obtus. Et là encore, Benjamin et Kracauer s'accordent assez parfaitement. Ce terme, cette accolade de la caméra et de la réalité, cette capacité à révéler autant que travestir la réalité n'est pas sans lien avec les contours des fantasmagories que Benjamin caractérise par deux facettes contradictoires, à l'image de Janus dont le visage double regarde dans deux directions opposées. C'est sans doute ce qui les fascine dans le cinéma, en particulier de propagande (hitlérien comme stalinien), capable, grâce à des moyens qui lui sont spécifiques, de révéler une part in-vue de la réalité et de travestir celle-ci avec la même puissance. Il ne leur échappe pas qu'une « approche cinématographique » de la réalité, y compris à des fins propagandistes, est déterminée par « les propriétés techniques du film » dont « la plus générale et la plus irremplaçable est le montage »⁹. Frappés tous

6. — *Ibid.*, p. 169.

7. — *Ibid.*, p. 56.

8. — Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 240.

9. — *Ibid.*, p. 64.

les deux par le travail d'Eisenstein et de Vertov, ils mesurent à quel point le montage peut déterminer la pensée – et même en forger les contours au-delà du cinéma. Une pensée *par* le montage : voilà certainement un des lieux où l'analogie entre le cinéma et l'histoire prend tout son sens ; voilà certainement un des lieux où le film et l'histoire de propagande puisent leur puissance de conviction¹⁰.

Animés de sentiments contradictoires à l'égard des fantasmagories, Kracauer et Benjamin sont ainsi attentifs aux possibles du cinéma et de l'histoire, dans leurs dimensions positive et négative. Parmi les nombreuses formes fantasmagoriques exhumées par eux, l'histoire et les médias photographiques jouent un rôle déterminant depuis le XIX^e siècle pour véhiculer quelque idéal moral et quelque modèle économique et de société – telle une forme de « propagande inavouée »¹¹. Produits exemplaires du capital, ces fantasmagories peuvent néanmoins se détacher de son emprise, révéler ce qui est dissimulé à notre regard et à notre entendement. Idéalement, toutes finissent par laisser tomber le masque pour se muer en instruments de lutte contre elles-mêmes. Le « principe espérance » – selon le titre de l'ouvrage magistral de Ernst Bloch – est bien celui-là. Mais, comme le note le complice de Benjamin et de Kracauer, « la bête fabuleuse ne se montre que rarement au grand jour »¹².

Avec à l'esprit cette analogie entre histoire et médias photographiques posée par eux, il est intéressant de rappeler que plusieurs théoriciens du cinéma, contemporains de Kracauer et de Benjamin, s'entendent sur les capacités du film à rendre visible ce que nous ne percevons pas naturellement, sur sa faculté à accéder à quelque chose comme un inconscient optique, en même temps qu'ils dénoncent ce qui est son fondement, une illusion. Il y a notamment Béla Balázs et Jean Epstein ou Charles Deukeleire, tous sensibles aux puissances du montage et du gros plan. Tous disent ainsi la faculté du film à appréhender le (très) petit, le microscopique, la microphysionomie, et à favoriser l'observation rapprochée grâce aux moyens propres du cinéma, dont le (très) gros plan visuel ou sonore. Le « micro- » dénonce le « macro- ». Plus précisément, ce sont là pour eux parmi les plus essentiels moyens à la disposition du

10. — La conception benjaminienne de l'histoire est en effet entièrement déterminée par cette « technique » cinématographique. Ce présupposé d'une analogie entre histoire et film autour de la pratique du montage est un des points de rencontre et d'accord entre plusieurs « satellites » de Francfort, comme Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht et Ernst Bloch. Georges Didi-Huberman y revient largement, focalisant son attention sur Brecht, dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

11. — J'emprunte cette expression à Jean-Marie Piemme, *La propagande inavouée. Approche critique du feuilleton télévisé*, Paris, UGE, 1975.

12. — Ernst Bloch, *Le Principe espérance I*, trad. Françoise Wuilmar, Paris, collection « Bibliothèque des philosophies », 1976, p. 412.

cinéma pour approcher la réalité, et jusqu'à la révéler – pour reprendre ce qui est un terme commun à ces textes dispersés.

Dans une interview vers 1940, Dekeukeleire évoque ainsi la capacité du cinéma à atteindre l'imperceptible, considérant que « ce qu'on demande au cinéma, c'est de nous révéler les aspects de la vie, de la nature qui ne sont pas perceptibles à notre œil, en somme le rôle de microscope pour le cerveau... »¹³. Dans son essai *Le Cinéma et la pensée*, il observe que le cinéma doit permettre de « voir ce qui normalement échappe à nos yeux » et qu'il est « à l'origine d'un monde nouveau »¹⁴. À la même époque, le milieu des années 1940, Jean Epstein établit que le cinéma a cette capacité, écrit-il, à « mettre en jeu le pouvoir interprétatif et révélateur de la machine »¹⁵. Enfin, dans son ouvrage *L'Esprit du cinéma*, le théoricien marxiste hongrois Béla Balázs évoque un cinéma permettant la « révélation d'une vie particulière », considérant que si « l'art est la rédemption du chaos. Eh bien, le film sonore peut nous apporter (et il nous l'apportera un jour) la rédemption du chaos du bruit »¹⁶. D'autres réalisateurs, comme Rossellini, Vigo ou Renoir, défendent une même conception du cinéma. Ainsi, le « cinéma réaliste » qu'un Jean Grémillon défend en 1951 est « la découverte du subtil que l'œil humain ou l'oreille humaine ne perçoit pas immédiatement »¹⁷. Le travail du cinéaste est pour lui « de susciter le réel, et de le rendre présent, que cette présence soit explicable ou inexplicable, c'est-à-dire découvrir ou rejoindre les secrets d'un monde qui est à la fois celui des humains et celui des choses »¹⁸. L'histoire et les films ou les photographies que Kracauer et Benjamin défendent ont des liens indéfectibles avec cette rédemption portée sur le monde dont parlent ces cinéastes et théoriciens¹⁹.

13. — Merci à Mathilde Lejeune, qui explore le Fonds Dekeukeleire à la Cinémathèque royale de Belgique dans le cadre d'un Contrat doctoral (Université de Lille, cotutelle avec l'Université de Lausanne). La chercheuse estime que ce texte a été publié entre 1937 et 1947.

14. — Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma et la pensée*, Bruxelles, Les Éditions Lumière, coll. « Savoir », 1947, p. 15, p. 16 et p. 106.

15. — Jean Epstein, « Le gros plan du son » [s.d., circa 1947], in : *Id.*, *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Seghers, 1975, p. 107-114, ici p. 109 et p. 113.

16. — Béla Balázs, « La caméra productive », in : *Id.*, *L'Esprit du cinéma*, trad. J. M. Chavy, Paris, Payot, 1977, p. 235-236. Martin Heidegger privilégie la notion de *dévoilement*, qu'il emploie dans un texte assez fameux traitant précisément de technique : « La question de la technique », in : *Id.*, *Essais et conférences* [1954], trad. André Préau, Paris Gallimard, coll. « Tel », 2011, p. 9-48.

17. — Jean Grémillon, « Le réel au cinéma » [1951], in : *Id.*, *Le cinéma ? Plus qu'un art !... Écrits et propos (1925-1959)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 91.

18. — *Ibid.*

19. — Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* [1951], trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003, p. 153. Je remercie Sonny Walbrou d'avoir relevé ce passage très « kracauerien » de *Minima Moralia*.

Par ailleurs, ces médias photographiques auxquels ils prêtent attention doivent faire « face à la désespérance » (Theodor Adorno)²⁰ et un monde glissant vers une forme de barbarie implacable. Depuis leurs premiers textes, cette « barbarie moderne » est l'objet de toute leur attention, en ce qu'elle repose sur la massification de la culture, une culture mécanisée et la domination d'une pensée autoritaire, dont le cinéma et l'histoire sont parmi les *médias* les plus puissants. Dans le même temps, ils portent un regard extrêmement favorable sur ces mêmes *médias* qui doivent permettre la rédemption d'une réalité dissimulée par les vainqueurs de l'histoire. Cette double face, qui caractériserait le cinéma et l'histoire, n'est pas sans lien avec un concept voisin de celui de la fantasmagorie. Ce concept est celui de « barbarie », qui est chez Benjamin une barbarie positive ou négative²¹. Comme les fantasmagories du capital, cette barbarie, dont on sait les traits qu'elle prend dans les années 1930, doit néanmoins se retourner *in fine* contre elle-même et causer sa propre perte. C'est bien là une vision positive de la barbarie, puisqu'elle développe ce qui doit causer sa propre fin. En ce sens, les fantasmagories sont les moyens à la disposition de ces formes de barbarie, en même temps que les procédés qui doivent les réduire à néant. C'est bien le sens que Kracauer et Benjamin donnent tous les deux à ce concept de fantasmagorie, notamment Benjamin dans les exposés successifs qui ouvrent *Le Livre des passages*. L'histoire des vaincus, celle des avant-dernières choses, est une histoire qui doit se défaire des leurres d'un dispositif fantasmagorique qui en cache la réalité – par quelque écran, de fumée, de cinéma. Comme le note Tackels, la fantasmagorie chez Benjamin « loin d'être seulement source d'illusions, se renverse en son contraire et apparaît comme illumination : « de complice du pouvoir marchand, [elle] peut se retourner et devenir l'instrument de sa perte »²². De son côté, Olivier Agard note toute l'ambiguïté, la double face de la fantasmagorie :

Comme chez Benjamin (au moins dans le premier exposé sur les *Passages parisiens*), la fantasmagorie parisienne est *in fine* ambiguë. Liée à l'aura de séduction et de rêve dont s'entourent les marchandises, elle recèle également des promesses de bonheur²³.

20. — J. Grémillon, « Susciter le réel et le rendre présent » [circa 1959], in : *Id.*, *Le cinéma ?...*, *op. cit.*, p. 100. (*Cinéma 81*, novembre 1981).

21. — Voir Olivier Agard, « La barbarie positive dans la théorie du cinéma des années 1920 et 30 en Allemagne », in : Antoine Compagnon (dir.), *Autour de 1914-1918 : nouvelles figures de la pensée*, Paris, Odile Jacob, 2015, p. 243-268.

22. — B. Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 101 et p. 103.

23. — Olivier Agard, « Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité », in : Nia Perivolaropoulou, Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 179-211, ici p. 207.

Pour l'auteur de *Théorie du film*, le cinéma a en effet certainement quelques-unes des caractéristiques d'une fantasmagorie. Comme l'écrit Graeme Gilloch, « la fascination de Kracauer pour ce médium » tient certainement en ce que, pour lui, « le film est fantasmagorique » ou « l'ultime fantasmagorie de la modernité »²⁴. La vision positive des fantasmagories de Benjamin et de Kracauer détermine le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire et le cinéma. C'est bien en ce sens qu'ils promeuvent les dimensions *critiques* de l'histoire et des films qui sont, dans le même temps, parmi les *médias* privilégiés d'une pensée dominante. Celle-ci est transformée par les « vainqueurs » en une pensée unique, où, justement parce qu'elle est rendue immuable à travers le temps, la réalité prend des airs de vérité. N'est-ce pas, précisément, le propre de la propagande que de défendre l'immuabilité des faits historiques ? C'est très certainement celui de l'histoire-fantasmagorie, de l'historisme, qu'ils combattent. Contre une pensée totalitaire, autoritaire, Benjamin engage très tôt à une forme d'inquiétude historienne – à laquelle Ginzburg fera lui-même écho lorsqu'il considérera que le geste historien par excellence est de douter de ses propres présupposés. Dans son article consacré à Fuchs où il réfléchit à une histoire de l'art critique, Benjamin note l'importance de « susciter l'inquiétude qui est le commencement de toute approche historique digne d'être appelée dialectique. Inquiétude à propos de l'exigence à laquelle le chercheur doit se soumettre, d'abandonner l'attitude sereine, contemplative, à l'égard de son objet, pour prendre conscience de la constellation dans laquelle tel fragment de passé entre avec tel présent »²⁵. De cette barbarie elle-même, comme des fantasmagories dont elles sont la face apparente en même temps que les leviers, Benjamin espérait un sursaut à rebours.

Les arrêts que Benjamin et Kracauer proposent sur les photographies d'Eugène Atget jouent pour cette raison un rôle déterminant dans cette réflexion. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin dit l'importance historique de l'effacement de la figure humaine au profit de rues désertes dans les photographies d'Atget pour considérer qu'elles font le « procès de l'histoire » et qu'elles recèlent une « signification politique cachée ». « Elles inquiètent », dit-il, « celui qui les contemple ». Appréhendées sous cet angle, les photographies d'Atget sont loin d'être des images d'Épinal, sans relief politique, des images un peu mélancoliques, présentant juste quelques aspects pittoresques de

24. — Voir Graeme Gilloch, « Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer », in : Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité*, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2005, p. 101-127, ici p. 125.

25. — Walter Benjamin, « Eduard Fuchs » [1937], trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, in : *Id.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 174 sq.

Paris, intérieurs et extérieurs, des détails de belles façades, des rues en perspective d'un Paris ancien, parfois en train de disparaître, un Paris souvent désert effectivement. Et puis il y a des figures humaines, des petits métiers, remouleurs, marchandes de sucreries ou de frites, des petits artisans, vendeurs d'aliments et de friandises. Ces figures posent pour l'appareil d'Atget, qui les prend en pied, le regard le plus souvent porté vers le photographe. Enfin, il y a cette série de photographies, dite des « zoniers », dont Benjamin pas plus que les historiens de la photographie, à l'exception peut-être de Guillaume Le Gall, ne disent grand-chose. Or ces images de chiffonniers sont des photographies inquiétantes vers 1915, comme aujourd'hui. Ces chiffonniers sont comme une trace indélébile de la barbarie capitaliste en plein essor, en même temps qu'une révolte qui couve.

Le chiffonnier est pour Marx la figure centrale d'une « internationale » des exclus du capitalisme victorieux et des rejets de l'histoire bourgeoise et réactionnaire en train de s'écrire sous ses yeux. Il est littéralement un moins que rien, effectuant, écrit-il dans *Le Capital*, « parmi les travaux les plus infâmes, les plus salissants et les moins payés »²⁶. Dans le Livre I du *Capital*, Marx expose comment l'industrialisation charrie ses rejets, des hommes et des femmes mis au ban d'un système profondément inégalitaire creusant un fossé toujours plus grand entre les plus riches et les plus démunis. Reste que la série des zoniers d'Atget, conçue plutôt vers la fin de la carrière et la vie du photographe, est dédiée à cette figure singulière du XIX^e siècle, et en particulier à l'histoire de cet espace qui constitue le lieu privilégié de la pensée de Benjamin : Paris. Dans un mouvement entre passé et présent où « le matérialisme historique s'adresse à une conscience du présent qui fait éclater la continuité de l'histoire »²⁷, cette barbarie à l'œuvre hier ne manque pas d'annoncer ses répliques, les chiffonniers travaillant aujourd'hui plutôt dans les zones des grandes villes du tiers-monde.

Dans un très stimulant numéro des *Cahiers d'anthropologie sociale* (comprenant notamment un beau texte d'Arlette Farge), Philippe Simay souligne à raison la complexité des propositions de Benjamin sur les rapports de l'histoire au présent et les différentes formes d'historicisme qu'il récuse. Il y indique très judicieusement que Benjamin réfute l'enchaînement projectif des événements pour privilégier « une conception rétrospective et discontinue du temps » et « une mise en question de la vision téléologique de l'histoire » où « le passé et le présent ne sont plus dans un rapport de successivité mais se définissent conjointement » et

26. — Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, chapitre XIII – « La Machinerie et la grande industrie », publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, Quadrige, 1993, p. 520.

27. — W. Benjamin, « Eduard Fuchs », *op. cit.*, p. 176.

« le sens des événements n'est pas fixé une fois pour toutes : il ne cesse de se redéfinir avec chaque instant présent »²⁸. Le regard que porte Benjamin sur le *Lumpenproletariat* parisien correspond précisément à cette façon de penser la fantasmagorie et le temps, le chiffonnier a des qualités qui sont celles du poème de Baudelaire : le chiffonnier est un poète qui « prête des serments, dicte des lois sublimes, terrasse les méchants, relève les victimes », et un révolutionnaire²⁹. La sympathie de Benjamin pour le chiffonnier est liée à cet imaginaire l'entourant, autant sans doute qu'à la liberté qu'il obtient en étant exclu du circuit capitaliste – même s'il n'en sort pas complètement, le fruit de son glanage de chiffons servant l'industrie du papier. Son affranchissement du capital, relatif, et sa présence sur les barricades contribuent à faire du chiffonnier un personnage annonçant la perte du capitalisme : d'abord parce qu'il personnifie la déchéance absolue d'une victime du capital et ensuite parce que sa marginalité et son goût pour la liberté préfigurent le révolutionnaire de demain. Le chiffonnier donne corps à la barbarie, positive et négative. Cette figure personnifie l'espoir qu'entretient Benjamin avec quelques-unes des fantasmagories du capital, et marque une rupture avec Adorno qui s'interroge :

Serait-ce excessif de ma part de supposer que cette carence se rattache au fait que n'est pas articulée la fonction capitaliste du chiffonnier, qui consiste à subordonner la mendicité à la valeur d'échange³⁰ ?

Sans doute Adorno ne prête-t-il pas suffisamment attention au regard critique que Benjamin porte sur les fantasmagories du capital et la radicalité de sa position face à l'expression de la barbarie. Le plus fameux passage de son texte sur Eduard Fuchs est ainsi sans complaisance avec la culture et ce qu'elle véhicule : « Il n'existe aucun témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie »³¹. Pour autant luit toujours l'espoir du soubresaut d'une culture faisant table rase

28. — Philippe Simay, « Introduction : Walter Benjamin au présent », in : *Id.* (dir.), *La tradition des vaincus, Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 04, Paris, L'Herne, 2008, rééd. 2013, p. 11. Voir, dans ce même ouvrage : Arlette Farge, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », *ibid.*, p. 27-32.

29. — Antoine Compagnon, « Chiffonnerie et révolution », in : *Id.*, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, p. 179-208.

30. — Theodor W. Adorno, « Lettre à Walter Benjamin, 10 novembre 1938 », in : Walter Benjamin, *Correspondance*, T. II, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, p. 271 [traduction modifiée] (« Ist meine Annahme jedoch übertrieben, dass dieser Mangel damit zusammenhängt, dass die kapitalistische Funktion des Lumpensammlers, nämlich noch den Bettel dem Tauschwert zu unterwerfen, nicht artikuliert wird ? », T. W. Adorno/W. Benjamin, *Briefwechsel : 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994. p. 369).

31. — W. Benjamin, « Eduard Fuchs », *op. cit.*, p. 187.

de ce qui a dû la conduire sur le chemin des pires formes de barbarie. Benjamin défend bien l'idée d'une « conception nouvelle, positive, de la barbarie » car, écrit-il en 1933 dans « Expérience et pauvreté », elle « amène le barbare à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche »³². Chez lui, les barbares, ce sont sans doute des chiffonniers et certainement des artistes comme Paul Klee ou Bertolt Brecht, qui « se caractérisent à la fois par un manque total d'illusions sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci »³³. Et ces barbares, ces artistes radicaux, sont ceux-là même qui s'attaquent dans leurs œuvres à la barbarie d'une « poignée de puissants qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humains que le grand nombre : souvent plus barbares, mais pas au bon sens du terme »³⁴.

Comme le suggère Christine Schmider, Benjamin envisage une « barbarie positive », précisément, insiste-t-elle dès le titre de son article, pour « contrer la barbarie », cette barbarie ultime qui prend les traits du nazisme très précisément lorsque Benjamin écrit « Expérience et pauvreté »³⁵. Cette « barbarie positive » est certainement une réaction à la montée du nazisme enfanté par le capitalisme. Nulle complaisance chez Benjamin pour ces formes immondes de barbarie, plutôt un souhait vital d'adopter, comme l'écrit Schmider, « une attitude offensive qui, en se situant sur le même terrain de l'anéantissement de la culture que son ennemi, opposerait à "l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires" une "politisation de l'art" »³⁶. C'est également dans le cadre de cette réflexion sur une « barbarie positive » qu'il convient de prêter attention aux propos cinglants de Benjamin sur la complicité du futurisme avec une esthétique belliqueuse fasciste, ne laissant aucun doute sur son aversion pour toute forme outrancière d'esthétisation de l'art. Dans la conclusion de la première version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée », traduite par Pierre Klossowski, Benjamin tire une conclusion sans ambiguïté aucune sur cette qualité autodestructrice de l'humanité et d'une forme négative de la barbarie. Chez lui, les « forces constructives » correspondent à une forme de « barbarie positive », alors que la propagande est l'expression de son exact contraire, une

32. — Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch in : *Id.*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 366 sq.

33. — *Ibid.*, p. 367.

34. — *Ibid.*, p. 372.

35. — Christine Schmider, « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », *Noesis* [en ligne], 18 | 2011 (<http://journals.openedition.org/noesis/1746>, consulté le 28 août 2018).

36. — Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in : *Id.*, *Œuvres II*, trad. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 171.

forme de « barbarie négative »³⁷. C'est bien là que se situe la puissance, voire la toute-puissance, du montage en histoire et en cinéma, capable de se mettre au service de la barbarie, aussi bien positive (révolutionnaire, constructive) que négative (de propagande, destructrice) :

Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de tout premier ordre. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art³⁸.

Comme le propose Olivier Agard dans son article « Cinéma et horreur chez Siegfried Kracauer », nous éclairant sur l'essentiel des liens établis dans *Théorie du film* entre la barbarie et le film, le cinéma est très certainement pour le théoricien allemand « le médium de l'horreur moderne »³⁹ et le lieu même de « l'imbrication de la culture et de la barbarie »³⁹. L'esthétisation démesurée de l'art et du cinéma par la technique est certainement pour Kracauer un des traits communs à l'art de la guerre fascisant futuriste et à cette « barbarie négative » dont parle Benjamin. Cette esthétisation outrancière est, pour lui, propre au film de propagande dont il traite rapidement dans *Théorie du film*. Il y note que « le pouvoir de métamorphose des vues prises selon des angles inhabituels leur a valu d'être souvent exploitées à des fins de propagande. Elles courent toujours le risque de se transformer en images d'une réalité fabriquée »⁴⁰. Plus loin, à propos du film documentaire, Kracauer établit une corrélation entre le film de propagande et sa propension à l'esthétisation excessive ou, si l'on reprend un concept essentiel de sa *Théorie du film*, à un déséquilibre entre les tendances réaliste et formatrice au profit de cette seule dernière. L'art totalitaire et de propagande se caractériserait par ce basculement qui se fait aux dépens de la réalité – c'est l'art du montage au service du pire. Le film de propagande distord la réalité en

37. — Dans la dernière version, traduite par Maurice de Gandillac, on peut lire : « [L'humanité] s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art ». Voir W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version), in : *Id.*, *Œuvres III*, op. cit., p. 316.

38. — Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, vol. 5, n° 1, 1936. *Écrits français* reprend le texte dans la traduction originale de Pierre Klossowski revue par Walter Benjamin, présentation et introduction de Jean-Maurice Monnoyer, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1991. Repris in Olivier Bonfait (dir.), *Histoire de l'art*, n° 74, 2014, « Représenter le travail », p. 40-66.

39. — Olivier Agard, « Cinéma et horreur chez Siegfried Kracauer », *Germanica* [en ligne], 37/2005 (<http://germanica.revues.org/446>, consulté le 30 septembre 2016).

40. — S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 101 sq.

privilégiant la tendance formatrice du film, son esthétisation, contre ce qui doit être son objet, la réalité. Insistant sur les choix opérés de mise en scène (échelle des plans, éclairage, angles de prises de vue, montage, etc.) y compris dans les films documentaires, Kracauer se place, écrit-il, « sur la voie d'une raison de l'efficacité des films de propagande, une raison, cependant, qui ne vaut que pour les films documentaires » qui, ajoute-t-il, « se donnent pour la vérité même – et la vérité n'est-elle pas la meilleure arme de propagande » ? On mesure alors son intransigeance lorsqu'il critique vertement l'emprise de la tendance formatrice dans des documentaires sociaux ou des essais d'avant-garde, anglais ou allemands notamment, qu'il confronte à des films qu'il admire, de Vigo, Buñuel ou Franju. Fustigeant certains films d'avant-garde ou de propagande pour leur propension commune à privilégier la tendance formatrice du cinéma aux dépens de sa dimension réaliste, Kracauer n'est alors vraiment pas loin de défendre la « politisation de l'art » ! Et l'auteur de *Théorie du film* est près de convenir avec Benjamin du retournement du film révolutionnaire contre le film de propagande, le premier luttant avec les mêmes armes que le second, dont la « plus irremplaçables des techniques cinématographiques », le montage.

Si Benjamin et Kracauer considèrent que le « seul service du cinéma envers la Révolution » est qu'il « permette une critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art », s'ils pensent ainsi que la technique peut constituer le socle d'une forme positive de la barbarie, ils ne manquent jamais de considérer son versant négatif, la technique se mettant au service du capital et d'une esthétique fasciste⁴¹. C'est bien là qu'on peut mesurer la portée assez proche de deux notions sans liens immédiats : l'idée de caméra-réalité chez Kracauer et le concept de fantasmagorie, qui ne repose pas pour rien chez Benjamin sur une expérience visuelle et sonore elle-même issue d'un dispositif technique particulier. La caméra-réalité quant à elle a une valeur particulière parce qu'elle affirme *les liens distinctifs, la séparation en même temps que le rapprochement*, le trait d'union entre un objet technique, la caméra, et son but, ce qu'elle doit atteindre, la réalité. Au travers des concepts de fantasmagorie, de caméra-réalité et de barbarie « négative » ou « positive », Benjamin et Kracauer n'auront eu de cesse de penser, en les confrontant, *les possibles de l'histoire et du cinéma*, les facettes des deux médias, dans leurs versions négatives et positives. Et c'est sans doute là qu'il peut y avoir un point de rupture avec des cinéastes qui, *a priori*, défendaient une même idée de cinéma, sans nécessairement tous soutenir la portée critique du médium. Sans doute serait-il judicieux d'interroger sur cette voie l'enthousiasme un peu aveugle d'un

41. — W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version), *op. cit.*, p. 295.

Jean Epstein considérant l'intelligence d'une machine ? Sa proximité avec Ricciotto Canudo et les Futuristes constitue en toute hypothèse un possible écart entre le cinéaste et les théoriciens allemands. On peut également songer aux envolées lyriques d'un Abel Gance, considérant en 1927 que le « Temps de l'image est venu », celui des machines – train, cinéma – permettant d'appréhender le monde en mouvement, défendant possiblement l'esthétisation de l'art avant sa politisation. De la même façon, il pourrait être intéressant d'observer les contours de la « Technographie » d'un Charles Dekeukeleire rêvant ses vertus et s'inquiétant de ses conséquences néfastes⁴². Il reste donc à bien mesurer de possibles intervalles idéologiques entre des réalisateurs généralement réunis sous le label facticement unificateur de l'avant-garde française.

Dans ce cadre, les écrits d'Allan Sekula, photographe et théoricien de son art, méritent sans doute le temps de la lecture. De la position qu'il occupe au sein de l'institution photographique à l'aube du ^{xxi}e siècle, au moment de l'avènement de « nouvelles » nouvelles images et d'une « nouvelle » nouvelle technique, le numérique, les propos de l'artiste-théoricien valent un temps d'arrêt précisément parce que Sekula redit l'enjeu de l'esthétisation et de la politisation de l'art. Ses propos sont particulièrement en phase avec les positions de Benjamin et Kracauer sur les dangers de l'esthétisation à outrance, ou de la prévalence de la tendance formatrice du cinéma aux dépens de l'appréhension de l'objet de prédilection des médias photographiques et de l'histoire, la réalité :

Le spectateur d'une histoire illustrée classique perd de vue le présent à partir duquel il pourrait construire une analyse critique. En écopant d'une succession disjointe d'aperçus fragmentaires du passé, le spectateur est lancé dans une condition de mobilité temporelle et géographique imaginaire. Dans cet état disloqué et désorienté, la seule cohérence offerte est celle provenant de la position constamment mouvante de l'appareil, devant quoi le spectateur est dans une sorte d'omniscience impuissante. Le spectateur en vient donc à s'identifier au dispositif technique, à l'institution autoritaire de la photographie. Face à cette autorité, toute autre forme de parole ou de mémoire s'estompe peu à peu. Mais la technique dicte sa vérité, non par une argumentation logique, mais en proposant une *expérience*. Cette expérience se caractérise typiquement par la nostalgie, l'horreur, et plus généralement par cet exotisme propre au passé, cette altérité irréductible au spectateur du présent. Finalement, quand les photos sont présentées comme des documents historiques inattaquables, elles sont transformées en objets esthétiques. Ce faisant, elles conservent leur prétention à donner une compréhension historique, mais en réalité cette compréhension est remplacée par une expérience esthétique⁴³.

42. — Voir Ch. Dekeukeleire, *Le Cinéma et la pensée*, op. cit.

43. — Allan Sekula, « La Photographie, entre Travail et Capital. Lire une archive », trad. Florent Le Demazel, *Débordements*, Revue en ligne, 2 novembre 2015.

Se revendiquant de la pensée de Benjamin, les mots du photographe s'inscrivent au cœur d'une réflexion absolument d'actualité sur la reproduction mécanisée des œuvres d'art et des liens profonds entre deux domaines en particulier, la photographie et l'histoire. Quand Sekula parle de notre rapport au passé et au présent, à la nostalgie et à la mémoire du spectateur face aux images, un passage de *Théorie du film* sur le « film historique » s'impose immédiatement, précisément parce que Kracauer envisage ce genre particulier comme un des possibles points de jonction de l'histoire et du cinéma. À l'évidence, ce genre est certainement celui qui prétend le mieux établir une passerelle entre histoire et cinéma. Très tôt dans les histoires de la photographie et du cinéma, cette forme d'écriture ou de réécriture de l'histoire par les médias photographiques a constitué le levier d'une histoire des vainqueurs (celle des grandes dates, des grands hommes, des grandes batailles, etc.), médiatisée par la photographie et le cinéma. Sans surprise, Kracauer réfute « le caractère intrinsèquement non cinématographique des films qui prétendent ressusciter le passé ». Pour lui, le contre-exemple ou l'illustration critique du « film historique » est le *Jeanne d'Arc* de Dreyer qui a le mérite de « déplacer le centre d'intérêt de l'histoire proprement dite vers la caméra-réalité » et, conclut-il à son égard, « échappe aux écueils propres aux films historiques, [...] parce que ce film se désintéresse de l'histoire – désintéret qu'entretient précisément la beauté photographique de ses gros plans. Il se déroule dans un *no man's land* qui n'est ni le passé ni le présent »⁴⁴.

Cette méfiance à l'égard du film historique et ses tranches d'histoire « telle qu'elle a été » dans l'imaginaire des vainqueurs nous reconduit sur les traces de l'histoire « positive » de la photographie des premiers temps dont les qualités sont sans cesse répétées, dans les revues scientifiques, dans les arcanes d'un pouvoir s'en emparant, dans les comptes rendus de journaux non spécialisés, dans les propos de quelques observateurs attentifs de ses qualités (comme Baudelaire qui se fait le porte-parole du lieu commun sur la photographie au milieu du XIX^e siècle). L'idée de photographie qui est alors dominante tient en quelques mots inlassablement repris au milieu du XIX^e siècle et qui ne sont pas loin des termes définissant alors les contours des sciences historiques : précision mathématique, objectivité scientifique, exactitude, etc. – sans oublier sa capacité à entretenir la mémoire des hommes et à archiver les traces de son passé. Cette analogie qui traverse l'œuvre de Benjamin et Kracauer est au cœur du travail de Sekula, qui ne manque pas de considérer cette correspondance particulière entre les médias photographiques et l'histoire à travers les possibles des uns et de l'autre. Surtout, il nous invite à prendre la mesure de l'incidence de techniques nouvelles sur les idées d'histoire et des médias photographiques, aujourd'hui comme hier.

44. — S. Kracauer, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 134 et p. 135.

Évoquant une époque centenaire, il nous engage à réfléchir à l'actualité de l'histoire. Conjointe à une forme d'esthétisation de l'art et de la politique, cette forme d'histoire « positive », qui est le véhicule idéologique privilégié des vainqueurs et un moyen de propagande œuvrant aux dépens des vaincus, invite à la méfiance, et engage à penser *contre elle* une histoire et des médias critiques. Les images participent bien de ces formes fantasmagoriques dénoncées dès les années 1920 par les deux complices allemands. Comme pour eux, la finalité de la réflexion de Sekula est bien de « construire une analyse critique » des images et de l'histoire. Il écrit :

Depuis les années 1920, la presse illustrée, de même que les dispositifs de la communication d'entreprise, de la publicité, de la réclame et de la propagande gouvernementale, ont contribué à normaliser le flot d'images : les images des désastres, des guerres, des révolutions, des nouveaux produits, des célébrités, des leaders politiques, des cérémonies officielles, des apparitions publiques, etc. Pour un historien, se servir de telles images sans prendre en compte leur utilité initiale est au mieux naïf, au pire cynique⁴⁵.

Ces passages successifs d'un texte de Sekula consacré à l'ordre du discours de la photographie s'inscrivent assez parfaitement dans la foulée des propositions de Benjamin et de Kracauer, parce qu'ils postulent tous des liens essentiels entre les médias photographiques et l'histoire. L'histoire est potentiellement prise en écheveau parmi quelques pratiques médiatiques comme « les dispositifs de la communication d'entreprise, de la publicité, de la réclame et de la propagande gouvernementale » (Sekula). Dans ce même article, le photographe parle « d'une succession disjointe d'aperçus fragmentaires du passé », « de mobilité temporelle et géographique imaginaire », de « l'état disloqué et désorienté » du monde dans lequel vit un spectateur auquel une « histoire illustrée classique » fait perdre de vue « le présent à partir duquel il pourrait construire une analyse critique ». Consacrant définitivement l'analogie puissante entre l'histoire et les médias photographiques, Sekula, après Benjamin et Kracauer (sans oublier Bloch et Brecht), ne considère en ces lignes rien d'autre qu'une histoire autre, réinventée, *une histoire contre*, en opposition à une « histoire illustrée classique ». Tous envisagent une compréhension historique fondée « sur un principe constructif » (Walter Benjamin), repensée et reconsidérée par une méthode s'apparentant à la pratique du montage d'images⁴⁶. Loin d'une forme linéaire

45. — A. Sekula, « La Photographie, entre Travail et Capital », *op. cit.*

46. — Walter Benjamin, « Thèse XVII », in : Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 111.

et chronologique, à rebrousse-poil d'une histoire et de médias photographiques privilégiant leur dimension formatrice, l'écriture d'une histoire critique frappée du sceau de la pratique photographique ou cinématographique repose sur une construction, sur un travail de mise en relations d'éléments épars entre passé et présent, une histoire pensée dans le mouvement et largement déterminée par le montage de moments du passé et du présent⁴⁷.

47. — Cette observation n'est pas faite sans songer à la belle expression de Gilles Deleuze dans son *Foucault* où il évoque une histoire pensée suivant « une diagonale mobile » (Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 30).