

MOTS DE LUMIÈRE :
THÈSES SUR LA PHOTOGRAPHIE DE L'HISTOIRE

EDUARDO CADAVA
TRADUCTION JEAN-FRANÇOIS VALLÉE

Le vrai visage de l'histoire s'éloigne au galop. On ne retient le passé que comme une image qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître, jette une lueur qui jamais ne se reverra. (...) Irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visé.

Walter Benjamin ¹

I — HISTOIRE

L'état perpétuel d'urgence et d'alerte qui caractérise toute histoire, selon Walter Benjamin, se conforme à l'événement photographique. Dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* – rassemblées peu avant son suicide en 1940 alors qu'il fuyait l'Allemagne nazie – Benjamin n'a de cesse de concevoir l'histoire à partir du langage de la photographie, comme s'il voulait nous offrir une série d'instantanés de ses dernières réflexions sur l'histoire. Rédigées dans la perspective du désastre et de

1. Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'homme, le langage et la culture*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 185-186. Les traductions ont été modifiées lorsque ce fut jugé nécessaire. Merci à Anke Gleber pour son assistance dans les traductions de l'allemand à l'anglais. Et merci à Jean-François Vallée et Brian Neville pour les traductions de l'allemand ou de l'anglais au français.

la catastrophe, ces thèses constituent une sorte d'appareil de prises de vue en accéléré qui fait une série de *flash-back* historico-biographiques au travers des préoccupations passées de Benjamin. Il s'y réfère particulièrement à ses écrits des années trente qui traitaient de la complicité entre l'idéologie esthétique et l'esthétisation fasciste de la politique et de la guerre. Les thèses évoquent des images du passé qui ne viennent à la lumière que pour disparaître de nouveau, des moments d'instauration de nouveaux calendriers révolutionnaires servant en quelque sorte de caméras mobiles, et de secrets héliotropismes qui lient le passé à l'histoire de la lumière. Les thèses de Benjamin en viennent à interroger ces formes du pragmatisme, du positivisme et de l'historicisme qu'il conçoit comme autant d'avatars d'un réalisme qui fonde sa vérité sur l'autorité des soi-disant faits.

Selon Benjamin, il ne peut y avoir de fascisme qui ne soit affecté par cette idéologie du réalisme, une idéologie qui tout à la fois appartient et n'appartient pas à l'histoire de la photographie. Ainsi, ses considérations historiques et philosophiques inspirées par l'essor et la décadence du média photographique peuvent être entendues comme un effort pour évaluer dans quelle mesure les médias fondés sur la reproduction technique se prêtent aux forces sociales et politiques qui, pour Benjamin, tendent au pire. Elles peuvent aussi être entendues comme un moyen de penser le potentiel révolutionnaire de tels médias, surtout dans la perspective de leur déconstruction de valeurs telles que l'autorité, l'autonomie et l'originalité de l'œuvre d'art : ces valeurs qui, pour lui, ont contribué à fonder « les mythes esthético-nationalistes de l'origine » qui dominaient dans l'Allemagne fasciste de l'époque². L'avènement de la photographie, selon Benjamin, pose la problématique de l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique dans les termes de la problématique fasciste. Ainsi, il inaugure une réévaluation d'une série de « concepts traditionnels – comme création et génie, valeur d'éternité et mystère – concepts dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des données de fait dans un sens fasciste »³.

2. L'expression est de Werner Hamacher (« Journals, Politics », dans *Responses : On Paul de Man's Wartime Journalism*, W. Hamacher, N. Hertz & T. Keenan éd., Lincoln, University of Nebraska Press, 1988, p. 443). Pour une analyse récente de la relation entre le projet politique du national-socialisme et l'esthétique, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Strasbourg, Association des Presses de l'Université de Strasbourg, 1987.

3. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *L'homme, le langage et la culture*, op. cit., p. 138. Version allemande : *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, tome I, p. 435 (je me référerai ci-après à cette édition par l'abréviation « GS », suivie du numéro du volume cité). Que Benjamin ait vu sa tentative de repenser le statut et la nature de l'œuvre

L'insistance de Benjamin sur la nécessité d'aborder ces questions et ces relations constitue, avant tout, un appel à la responsabilité qui exige un effort passionné et déterminé de réflexion⁴. Ce sur quoi on doit à la fois penser et agir – à la lumière ou dans l'ombre de ces questions – réside dans la convergence possible de la photographie et de l'histoire, convergence que Benjamin situe souvent au cœur même de l'événement historiographique :

La société bourgeoise peut être comparée à un appareil-photo. Le savant bourgeois regarde dans le viseur comme l'amateur qui y apprécie les images en couleurs. Le dialecticien matérialiste « opère » avec l'appareil. Sa tâche est d'ajuster le focus (*festzustellen*). Il peut choisir un angle restreint ou plus grand, la lumière plus éblouissante du politique ou la lumière plus vaporeuse de l'histoire, mais il finit par régler l'obturateur et le déclenche. Une fois qu'il a obtenu la plaque photosensible – l'image de l'objet tel qu'il est entré dans la tradition sociale – alors le concept entre dans ses droits et se développe. Car la plaque ne peut qu'offrir un négatif. Elle est le produit d'un appareil qui substitue la lumière à l'ombre, l'ombre à la lumière. Qu'une image formée de cette manière réclame une finalité pour elle-même ne serait plus inapproprié⁵.

d'art comme un moyen de combattre le fascisme est bien connu. À ce sujet, voir Alexander Garcia Düttmann : « Tradition and Destruction : Benjamin's Politics of Language », dans *Modern Language Notes*, 106.3, 1991, p. 528-554. Pour des analyses sur le rôle de l'art et des médias technologiques dans le contexte du programme politique du national-socialisme, voir Paul Virilio (*Guerre et cinéma*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, 1991) et Avital Ronell (*The Telephone Book : Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).

4. Bien que nous puissions aujourd'hui comprendre l'importance et la pertinence de ces réflexions, il ne s'agit plus simplement d'une question de « crise ». Tout se passe comme si nous reconnaissons tous le rôle majeur que les technologies de la photographie – leur production, leur diffusion et leur manipulation – jouent dans ce que nous appelons « notre réalité historique ». Il suffira de rappeler le cas de la « guerre du Golfe ». Si l'on doit tirer une leçon de cette guerre, c'est ce qui a été vrai de toute guerre : il ne peut y avoir de guerre qui ne dépende de techniques de représentation. Cette guerre en était une dont toute l'opérativité dépendait des technologies de la vision avec toute la panoplie des satellites et de la photographie aérienne, des caméras de télévisions rehaussant la lumière, des flashes infrarouges et des appareils de visualisation, des images thermographiques, et même des caméras situées sur les têtes de missiles. La machine de guerre était, de toutes parts et en tous sens, une machine photographique.

5. Texte non publié en français ; GS, I, 3, p. 1165. Benjamin ne fut pas le premier à évoquer l'urgence et la nécessité de penser l'histoire et la photographie conjointement. Siegfried Kracauer, dans son essai de 1927 intitulé « Photographie » (auquel l'essai de Benjamin sur celle-ci se réfère d'ailleurs, *op. cit.*, p. 64), avait déjà conçu la photographie comme un moyen de reconsidérer la relation entre l'histoire et l'historicisme. Au début de son essai, Kracauer note que l'historicisme « s'imposa à peu près