

Marc Goldschmit\*

*Walter Benjamin et le photographein surréaliste de l'histoire*

ABSTRACT:

Un lien secret conjoint, dans la pensée de Benjamin, l'écriture et la photographie. Ce lien soutient le concept d'une historiographie anti-fasciste dans son texte de 1940, les *Thèses sur le concept d'histoire*. L'écriture photographique (le *photographein*) n'appartient pas à l'essence de la vérité comme adéquation, ni comme *alètheia*, et s'il y a vérité du *photographein*, il s'agit d'effet sans cause, de signe sans être. Le *photographein* révèle «l'inconscient optique» qui brûle toute «aura» et tout sujet, et fait surgir le spectre de la réalité. La photographie peut alors devenir l'allégorie d'une graphie générale de l'histoire, en tant qu'elle fait revenir les morts comme des spectres. C'est la réitération fictionnelle de l'histoire, dans un tel *photographein*, qui en suspend le cours infernal. L'historiographie révolutionnaire ne peut se passer de la photographie, qui est la technique d'impression et d'écriture des spectres. L'historiographie surréaliste doit arracher l'image du passé au danger de l'oubli radical qui menace de le submerger, l'enjeu en 1940 en est la lutte contre le fascisme.

A secret link in Benjamin's thought, joint writing and photography. This relationship supports the concept of an anti-fascist historiography in his text of 1940, the *Theses on the Philosophy of History*. Photographic writing (the *photographein*) does not belong to the essence of truth as adequacy or as *alètheia*, and if there is truth of *photographein*, it is without a cause, without sign. The *photographein* reveals the «optical unconscious» that burns every «aura» and all subject, and it raises the specter of reality. Photography can then become the allegory of a general script of the story, as it brings back the deads as ghosts. This is the fictional repetition of history in such *photographein*, which suspends her hellish course. The revolutionary historiography can not do without photography, which is the printing technique and writing of spectra. The surrealist historiography must pull the image from the past to the danger of radical oblivion that threatens to overwhelm; the challenge in 1940 is the struggle against fascism.

Un legame segreto congiunge, nel pensiero di Benjamin, la scrittura e la fotografia. Questa connessione è alla base del concetto di storiografia antifascista nel suo testo del 1940, le *Tesi sulla filosofia della storia*. La scrittura fotografica (il

---

\* Professeur agrégé et docteur en philosophie. E-mail: <marcgd@aliceadsl.fr>.

*photographiein*) non appartiene all'essenza della verità come adeguatezza o come *aletheia*, e se c'è una verità del *photographiein*, si tratta di un effetto senza causa, di un segno senza essere. Il *photographiein* rivela «l'inconscio ottico» che brucia ogni «aura» e ogni soggetto, e fa emergere lo spettro della realtà. La fotografia può quindi diventare l'allegoria di una grafia generale della storia, in quanto fa tornare i morti come spettri. Si tratta, in tale *photographiein*, di una reiterazione finzionale della storia che ne sospende il corso infernale. La storiografia rivoluzionaria non può fare a meno della fotografia, che è la tecnica di stampa e di scrittura degli spettri. La storiografia surrealista deve ricavare l'immagine dal passato correndo il pericolo dell'oblio radicale che minaccia di sopraffarlo; la sfida nel 1940 è peraltro la lotta contro il fascismo.

J'aimerais m'approcher ici, de la conjonction inventée par Walter Benjamin entre photographie et littérature, et chercher à comprendre son idée d'une historiographie de résistance articulée à la pensée d'un *graphein* photographique général. Je partirais de l'opuscule *Petite histoire de la photographie*, paru à l'automne 1931 dans la revue allemande «Die Literarische Welt». Le premier mot de ce texte nomme «le brouillard» et compare la photographie à l'imprimerie en les considérant comme deux apparitions de lumière au milieu des ténèbres de leurs naissances. «Le brouillard qui s'étend sur les débuts de la photographie, n'est pas aussi dense que celui qui recouvre l'apparition de l'imprimerie»<sup>1</sup>, écrit Benjamin.

Cette analogie entre photographie et imprimerie permet de tracer un lien discret, jamais présenté comme une thèse, mais traversant la pensée de Benjamin tel un de ses secrets, entre l'écriture et la photographie. L'impression de l'écriture et l'impression de lumière sont présentées comme des apparitions, recouvertes par un brouillard dense empêchant de voir ce qui surgit. L'heure de l'écriture reproduite et l'heure de l'impression photographique sont marquées par le paradoxe du clair-obscur: ces découvertes sont recouvertes par la brume, elles font signe d'emblée vers la question de la vérité.

Dès l'ouverture du texte, à cause de l'obscurité du brouillard, la vérité de l'écriture et de la photographie ne peut plus être déterminée comme reproduction du réel par fixation d'images, identifiables et conformes à un original du monde ou des choses. S'il y a une vérité du *photographein*, elle ne peut appartenir à ce qui, dans la pensée occidentale, a été pensée comme une adéquation entre l'intellect et les choses constituant l'objectivité des représentations d'un sujet. Le clair-obscur du *photo-graphein* (de la photographie et de l'écriture imprimée) n'appartient pas non plus à l'essence de la vérité comme *alètheia*, que le philosophe Martin Heidegger a cherchée par un retour à une pensée grecque pré-originale permettant d'arracher le sens de l'être à la métaphysique de la représentation objective du monde.

### 1. Nietzsche et le surréalisme anti-théologique

Benjamin s'inscrit dans une filiation nietzschéenne d'après laquelle

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie* [1931], traduction L. Duvay, éditions Allia, Paris 2012, p. 7; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, in ID., *Gesammelten Schriften*, II-1, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 368: «Der Nebel, der über den Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert».

il n'y a plus ni vérité ni apparence, mais phénomène oblique, furtif, ironique, qui déjoue la vérité comme adéquation au réel tout autant que la vérité comme révélation de l'être. S'il y a alors vérité du *photographieren*, ce ne peut être qu'au sens d'un effet sans cause, d'un signe sans être, d'une trace qu'on n'arrive qu'à effacer quand on y touche ou qu'on la regarde. Les effets de vérité, sans vérité de l'effet ni vérité de la vérité, sont des traces entre être et non être qui suspendent ironiquement la référence à la vérité. De tels effets forment une fiction de vérité du *photographieren*, un semblant ou un simulacre qui constituent aussi son efficace et son effectivité.

Benjamin remarque que «bonimenteurs et charlatans» se sont «jetés sur la nouvelle technique pour se l'approprier [...] et qu'] on était alors plus près des arts forains, auxquels il est vrai, la photographie fut apparentée jusqu'à aujourd'hui [1931], que de l'industrie»<sup>2</sup>.

Cette parenté avec le cirque et les pratiques du mensonge contamine la vérité et la lie historiquement avec le bavardage et la rhétorique. La détermination de la photographie comme art du cirque, effet de faux-semblant et reflet mensonger, constitue le *photographieren* comme une menace pour le théologique. En effet, Benjamin ne manque pas de noter que

«Le *Leipziger Anzeiger* se crut obligé de s'opposer promptement à l'art diabolique français: "vouloir fixer les reflets fugitifs, y lit-on, n'est pas seulement une chose impossible, comme l'ont montré les recherches allemandes approfondies, mais le souhait même d'y parvenir constitue un blasphème"»<sup>3</sup>.

Cette machination démoniaque que représente la photographie prétend fixer le reflet mensonger et spectral de l'image de l'homme: la reproduction photographique de l'image humaine de Dieu est un simulacre menteur qui fait grimacer la création divine. La dimension anti-théologique du *photographieren* est alors inséparable d'une compréhension nietzschéenne de la photographie. L'art photographique atteint son «apogée» à l'heure de son surgissement préindustriel, et il commence à décliner dès cette heure

<sup>2</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 8; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 368: «Marktschreier und Scharlatane der neuen Technik aus Erwerbsgründen sich bemächtigt hätten [...] das stand den Künsten des Jahrmarkts, auf dem die Photographie ja bis heute heimisch gewesen ist, näher als der Industrie».

<sup>3</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 9; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 369: «der Leipziger Anzeiger, glaubte, beizeiten der französischen Teufelskunst entgegenzutreten zu müssen. "Flüchtige Spiegebilder ferthalten zu wollen, heißt es da, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung"».

définie par le titre d'un livre de Nietzsche: «l'aurore; *Frühzeit*»<sup>4</sup>.

On sait que plusieurs «surréalistes» (Picasso, de Chirico, peut-être Tanguy, Dada) sont apparentés à la pensée de l'auteur du *Zarathoustra*. Ils proviennent de Nietzsche et sont comme ses enfants dans l'art, ils héritent du préfixe «sur» qui vient du concept de «surhomme» (*Übermensch*) et revient dans le mot de «surréalisme». Le contenu anti-théologique de ce préfixe, chez Nietzsche et chez les surréalistes, tient à ce qu'il mime ironiquement la transcendance de Dieu et la hauteur de son image humaine, il rature, il suspend alors le monde tout autant que l'homme. Pour Nietzsche, le surhomme est d'ailleurs aux antipodes de l'homme supérieur, quand il parvient à inventer une vie et une pensée libérées des repères du haut et du bas, du supérieur et de l'inférieur, du maître et de l'esclave.

Le *photographein* peut-être dit «surréaliste» au sens où il déjoue les coordonnées de la certitude et de l'orientation, et suspend la référence verticale par un trait oblique et louche dont l'étrangeté est inquiétante. La surréalité anti-théologique du *photographein* chez Benjamin tient en effet à la suspension de la transcendance qui ouvre l'espace d'un monde dépeuplé de ses créatures divines, et à l'apparition, dans ce suspens, d'un espace ou d'un champ inconscient.

## 2. *L'inconscient optique*

La photographie a accès à un espace autre, d'une autre dimension que la réalité perçue par l'œil humain. Ce que l'appareil photographique capte et imprime spectralement est une sur-réalité où les choses apparaissent dans leur trame ou leur texture inconscientes. «La nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient»<sup>5</sup>.

Le *photographein* révèle «l'inconscient optique; *Optisch-Unbewußten*»<sup>6</sup> des choses, qui est l'espace-temps du monde dont l'homme est absent, et

<sup>4</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 8; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 368.

<sup>5</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 17; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371: «Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt».

<sup>6</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 18; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371.

qui n'est alors pas destiné à son regard. Cette trame ou cette dimension inconsciente du monde est le «lieu invisible» qui appartient à un instant révolu et disparu, dans lequel l'avenir se trouve logé par anticipation et de manière messianique, comme les étincelles de l'espoir qui animent l'appel des désespérés dans les *Thèses sur l'histoire* de 1940.

«L'observateur, en contemplant une telle image, écrit Benjamin [à propos de la photographie d'une pêcheuse de Newhaven par Hill], se sent irrésistiblement conduit à y déceler, *hic et nunc*, la plus petite étincelle de hasard, par laquelle la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet photographié, a trouvé le lieu invisible où, dans l'instant de cette minute depuis longtemps écoulée, l'avenir se niche encore aujourd'hui, et avec tant d'éloquence que nous pouvons, rétrospectivement, le dévoiler»<sup>7</sup>.

Ce lieu invisible du passé submergé par l'oubli où l'avenir se trouve inscrit, cet inconscient optique a comme brûlé le sujet photographié (sa «réalité»), surgit avec la décomposition du phénomène culturel et religieux de l'«aura». L'aura se donne comme la présence de «l'unique apparition d'un lointain», constituée dans l'usage culturel de l'art, dès l'«aurore de la photographie [qui] voit une concordance entre objet et technique». Ce phénomène de l'aura suppose la vérité comme adéquation de l'objet visé-capté avec le sujet représenté, mais il est détruit lors de la «période ultérieure du déclin»<sup>8</sup> de la photographie, par la «dissociation» de l'unique apparition d'un lointain et de l'adéquation qui la porte.

L'inconscient optique est comme le spectre de la «réalité», au moment où celle-ci brûle sa part humaine et subjective, et produit un hiatus entre l'objet et la technique de représentation. Pour Benjamin, historiquement ce sont «les photographies d'Atget [qui] annoncent la photographie sur-réaliste» en libérant «l'objet de son aura», et en initiant la mutation de l'art comme 'culte' à l'art comme 'exposition'. «L'étrange tissu d'espace et de temps» qui définit l'aura est détruit, brûlé, l'objet en est extrait par une

---

<sup>7</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 16; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371: «fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längststvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können».

<sup>8</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 34; ID., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 376: «Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekt und Technik genau so scharf, wie sie in der anschließenden Verfallsperiode auseinandertreten».

suspension surréaliste où le temps, mis hors de ses gonds, perçoit l'avenir qui hante à l'avance un passé sans présence ni réalité.

### 3. *Surréalisme et politique*

Avant le cinéma, c'est dans la photographie que l'art cesse d'être voué au culte, et devient un art d'exposition et de culture. Lorsque l'homme s'absente de l'image photographique, et laisse place à un monde inhabité et surréaliste, l'art n'expose plus que lui-même: ses effets de vérité sont suspendus à et par son exposition. Avec le passage de la valeur cultuelle à la valeur d'exposition, c'est en quelque sorte la fonction artistique qui est suspendue pour laisser place à une secrète signification politique, dans laquelle l'histoire va être exposée, non à la vérité, mais à une justice surprenante.

Les images de Paris, dans les photographies d'Atget, sont vides. Les lieux

«ne sont pas déserts, écrit Benjamin, mais sans âme; sur ces images, la ville est dépeuplée, comme un appartement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est par ces exploits que la photographie surréaliste prépare une dissociation salutaire entre l'environnement et l'homme. Elle laisse le champ libre pour porter un regard politique éclairé, affranchi de toute intimité en faveur de l'élucidation du détail»<sup>9</sup>.

Ce regard politique sur l'histoire, libéré par la photographie surréaliste, métamorphose les villes en nature artificielle, pour en faire le décor de théâtre d'un procès où les processus historiques sont perçus comme une immense catastrophe et une farce sinistre. La photographie (et la cinématographie qui est contenue virtuellement en elle) ne représentent pas seulement une mutation de l'essence de l'art et des conditions de la perception, elles affectent aussi le rapport à l'histoire en constituant une révolution historiographique. En donnant à l'espace-temps de l'histoire l'image d'un monde paralysé et vide, le *graphiein* de la photo et du cinéma fait surgir, dans l'immense processus historique, un choc posthume qui correspond peut-être à ce que les surréalistes appelaient une «explosante

<sup>9</sup> ID., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 42; *Geschichte des Photographie*, cit., p. 379: «Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen».

fixe». La reproductibilité technique arrache le moment historique au cours du temps, et libère ainsi la possibilité de la remémoration, en ouvrant un espace-temps inconscient où les spectres du passé peuvent revenir.

L'espace-temps de l'histoire devient reproductible, dès qu'il est capté et métamorphosé en effets surréalistes de vérité par les appareils de prise de vue. Cet espace-temps, ce décor de théâtre qui apparaît dans les images surréalistes, suscite «une sorte de choc posthume» par un «déclat», une «pression du doigt [qui] suffisait pour conserver l'événement pour un temps illimité»<sup>10</sup>. La technique photographique est, en ce sens, la condition d'une autre temporalité de l'événement, mais aussi de nouvelles conditions de son archive. Elle ouvre des possibilités infinies de remémoration, et cristallise les liens de la révolution avec la mémoire: elle donne naissance à un *graphiein* ou à une écriture *surprenante* de l'histoire.

La sur-prise photographique de l'histoire se donne comme la lumière étrange d'une «éternité par les astres», au sens du livre d'Augustin Blanqui que Benjamin déclare avoir découvert et lu au début de l'année 1938. La surprise métaphysique et politique de l'histoire par la photographie arrête le processus, le suspend, en expose la trame inconsciente dans laquelle les spectres sont fichés, et la livre à un procès de théâtre ou d'écriture. Avec le *graphiein* de la photo et du cinéma, il y va de la possibilité d'une révolution par l'écriture et comme écriture, dans laquelle la photographie devient l'allégorie d'une graphie générale de l'histoire.

#### 4. *Le roman, art du déracinement transcendantal*

Avant d'analyser la manière dont une telle allégorie travaille le texte posthume des *Thèses sur l'histoire* de 1940, il faut inscrire l'écriture au sens général du terme, dans la perspective de l'histoire de l'écriture que Benjamin a développée en 1936, dans *Le narrateur* ou *Le conteur (Erzähler)*. Dans le prolongement de sa pensée du déclin de l'aura, Benjamin parle du déclin de la valeur de l'expérience contemporaine de la disparition de l'art du récit. La question des effets photographiques d'une écriture générale devient alors inséparable de l'histoire de la littérature.

Benjamin écrit: «le cours de l'expérience a chuté; *die Erfahrung ist im*

---

<sup>10</sup> Id., *Sur quelques thèmes baudelairiens* [1940], traduction M. de Gandillac, in Id., *Œuvres* III, Gallimard, Paris 2000, p. 360; Id., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelten Schriften*, I-2, p. 630: «Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock».



*Kurse gefallen*»<sup>11</sup> par l'effet conjugué de la reproductibilité technique des événements dans l'information et du danger vital que la technique fait courir aux êtres humains:

«chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit chargé d'éclaircissements. Autrement dit: dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information»<sup>12</sup>.

Nous sommes pauvres en histoires et en expérience car nous ne pouvons être atteints ou touchés par des événements sans que ceux-ci ne soient d'abord pris et amortis par des explications: l'effet de choc de l'événement est perdu dès qu'il arrive, il est métamorphosé en récit. La nécessité de faire apparaître les chocs des événements de manière posthume, dans la photographie, surgit donc au moment du déclin du récit et de la montée du roman. Le roman correspond à une transformation de l'essence de la sensibilité et de la mémoire, il est pour Benjamin le degré zéro du récit, sa forme épique, ironique, le texte suspendu de la vérité. Le roman constitue la trame secrète de l'historiographie à l'âge de la solitude et du «déracinement transcendantal», la texture de l'écriture de l'histoire dont la photographie constitue paradoxalement une image allégorique.

Il y a une graphie commune à l'écriture des romans et à l'écriture de l'histoire. Cette graphie est le degré zéro de l'épopée et du récit, elle éclaire le monde d'une lumière blanche. Le *graphiein* général est une pure potentialité qui contient en elle la possibilité d'exploser en spectres et de fragmenter le monde en éclats. Le roman constitue en effet une graphie blanche, un récit sans récit, au sens peut-être du «livre sur rien» de Flaubert, la photographie d'un espace-temps vide qui correspond en histoire à ce que Benjamin appelle un passé devenu intégralement citable. La citabilité intégrale du passé définit rigoureusement ce que Benjamin nomme, d'un terme qui est un faux-semblant théologique, «rédemption».

La redemption photographique n'est pas, en effet, une sortie théologique

<sup>11</sup> ID., *Le conteur* [1936/37], traduction P. Rush, in ID., *Ceuvres III*, Gallimard, Paris 2000, p. 115; ID., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michail Lesskows*, in ID., *Gesammelten Schriften*, II-2, p. 439.

<sup>12</sup> ID., *Le conteur*, cit., p. 123; ID., *Der Erzähler*, cit., pp. 444-445: «Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärung schon durchsetzt wäre. Mit andern Worten: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information Zugute».

hors de l'immanence de l'histoire et de la terre, vers une réalité ou une dimension transcendante, au-dessus de la réalité, mais elle est la répétition historiographico-romanesque du passé. L'effet de vérité photographique se produit par une réécriture fictive de l'histoire, qui fait réapparaître le passé et le soustrait, de manière rédemptrice, à sa complète disparition. La rédemption photographique et littéraire de l'histoire est la surprise d'un monde vidé de toute âme humaine, qui ne sauve pas les vivants, mais surprend la vie passée des morts. Elle fait revenir les morts dans des images écrites qui laissent transparaître des spectres, et qui sont comme des schèmes imaginaires et sans images. Elle tente d'arracher à l'oubli ce que Roland Barthes appelait, en parlant du deuil impossible de sa mère dans *La chambre claire*: «une qualité d'âme».

##### 5. *L'indice secret de la «rédemption»*

L'effet de vérité de l'écriture de l'histoire, dont la photographie est l'allégorie, est soustrait à l'illusion référentielle. Non seulement parce que l'histoire n'est pas appréhendée du côté du réel, mais parce qu'il s'agit, par répétition fictionnelle, d'arrêter son cours infernal. Ce que Barthes appelait, dans *La chambre claire*, le *punctum* qui vient interrompre le *studium*, permet de comprendre l'opération surréaliste d'arrêt de la catastrophe, et la suspension «épique», autrement dit ironique, du film ou de l'*epos* de l'histoire. Cette ponctuation est photographique au sens où elle ne dure qu'un instant, et cherche à produire, le temps d'un «déclat», un choc posthume qui doit survivre aux morts et à leur disparition.

La photographie et l'historiographie ont le même effet: produire une image du passé. Mais ce qui est surprenant dans ces images, ce n'est ni l'imaginant ni l'imaginé de l'image, mais son spectre: ce n'est pas l'image, mais le schème au sens de Kant, qui dit que le schématisme de l'imagination est «un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine». La photographie surréaliste, qui fixe l'image de lieux sans âme, vides et désertés comme après une catastrophe, cherche les indices invisibles et inconscients d'un crime. Si elle veut produire un choc révolutionnaire et messianique, elle doit se remémorer les morts dont les traces de la disparition ont été effacées. Il s'agit de rendre justice aux morts et de les sauver de l'oubli absolu inséparable du «progressisme». Les morts sont comme des désespérés qui nous appellent pour que nous fassions revenir leurs spectres. En ce sens, l'historiographie révolutionnaire ne peut se passer de la photographie, qui est la technique d'impression et d'écriture des spectres. Mais

le *graphiein* de cette historiographie cherche, de manière kantienne, une représentation vide de représenté, sans images.

Dans la II<sup>nd</sup>e des *Thèses sur le concept d'histoire*, Benjamin écrit :

«Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience»<sup>13</sup>.

Rendre visible «un faible souffle d'air», telle est la responsabilité impossible qui incombe à l'historio-photographie. Il s'agit d'inscrire, d'imprimer, de reproduire des indices secrets qui n'ont pas plus de réalité qu'un écho de voix désormais éteintes».

Un tel écho silencieux ne peut ni être objectivé, ni révélé. Il ne peut donner lieu à aucune vérité, mais seulement à des effets de spectres 'sur' une image. L'historiographie qui veut rendre justice à tous les laissés pour compte de l'histoire, aux morts qui n'ont pas eu le droit à une sépulture, a conscience d'un «rendez-vous tacite», non écrit et non archivé entre le passé et le présent. Ce rendez-vous sans rendez-vous contient dans son insubstantialité, dans sa spectralité, une «faible force messianique».

Ce n'est en effet que par un expédient faible, non pas impuissant mais sans pouvoir, qu'il est possible d'écrire ou d'inscrire la trace de ce spectre insensible. Faire revenir l'étincelle de l'espoir en un éclair, par le «déclic» d'un appareil qui «capte la lumière dans une chambre noire», imprimer ces

<sup>13</sup> ID., *Sur le concept d'histoire* [1940], traduction M. de Gandillac, revue par P. Rush, in ID., *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, pp. 428-429; ID., *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Gesammelten Schriften I-2*, pp. 693-694: «Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? Haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum».

effets de lumière et d'ombre, un tel procédé est rigoureusement surréaliste, au sens où il ne peut même pas se référer à sa propre réalité, et qu'il se désiste ironiquement de lui-même (l'appareil n'apparaît pas sur l'image photographique).

La réponse photographique à l'appel des désespérés est sur-réaliste, à partir du moment où elle redouble et réitère une réalité non phénoménale par une issue improbable et pleine d'humour. Une telle justice fait ressembler le procès de l'histoire à une mauvaise farce, à un *Trauerspiel* désespérant, à un jeu aux effets baroques. Le *photographiein* de l'histoire est la répétition du passé qui sait, comme l'*Ange de l'histoire* de la IX<sup>ème</sup> thèse du texte de Benjamin, que les morts ne pourront ni ressusciter, ni se relever, mais seulement revenir tout autrement, comme des spectres dans un *graphiein* photographique.

## 6. *Trauerspiel et anamnèse*

«Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus Novus", écrit Benjamin. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Id., *Sur le concept d'histoire*, cit., p. 434; Id., *Über den Begriff der Geschichte*, cit. pp. 697-698: «Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind gespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm».

L'Ange de l'histoire est catastrophé, médusé, paralysé, désespéré. Son désir de remémoration ou de remembrance ne donne pas lieu à un «travail du deuil», mais à un jeu du deuil, un *Trauerspiel* mélancolique, c'est-à-dire interminable, qui ne peut s'interrompre qu'un instant, le temps d'un arrêt si bref qu'on ne peut même pas dire s'il a eu lieu. Le *photographein* est la trace de cet instant qui répond à l'appel désespéré des morts par un procédé fait d'humour et de fragilité, dans lequel la mélancolie trouve une réponse furtive et oblique.

L'humour mélancolique qui attribue la tâche de la rédemption au *photographein* surréaliste de l'histoire n'est pas neutre mais polémique et critique. L'historiographie surréaliste doit arracher l'image du passé au danger de l'oubli radical qui menace de le submerger. L'enjeu de ce sauvetage messianique des morts est, pour Benjamin, la lutte contre le fascisme. La tâche d'un *photographein* surréaliste de l'histoire «n'appartient qu'à l'historiographie intimement persuadée que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher»<sup>15</sup>.

L'ennemi qui menace même les morts, non leur tranquillité mais la faible force de leur appel, n'a pas fini de triompher. Sa victoire est la seconde défaite des disparus, le triomphe de l'amnésie contre la remémoration et le jeu anamnésique du deuil. C'est la tâche de l'écriture de lutter contre l'oubli et de faire sur-vivre, par impression photographique, les étincelles du passé qui restent après l'arrêt de l'histoire. Les étincelles de l'espoir, émis par l'astre noir du passé, sont les effets d'une époque qui a disparu, et qui appartient à un espace-temps qui n'est ni homogène ni continu avec le nôtre. Le sauvetage de ces effets ne peut s'opérer que par un appareil d'écriture de la lumière dans une nuit artificielle, qui capte les traces non d'une vérité, mais d'un passage sur terre devenu invisible et inconscient, d'une spectralité que seul peut faire revenir un *photographein* surréaliste de l'histoire.

<sup>15</sup> ID., *Sur le concept d'histoire*, cit., p. 431; ID., *Über den Begriff der Geschichte*, cit., p. 695: «Nur dem Geschichtsschreiber wohnt [...], der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört».

