

“Les images d'une humanité sans nom”

Jean Ungaro - MédiaMorphoses

Autour des années 1930, la photographie interpelle l'art de manière fracassante. En tout cas, dans ces années-là, Walter Benjamin est amené à s'intéresser à la photographie et à écrire, pour *Die literarische Welt*, une série d'articles intitulée *Petite histoire de la photographie*. Dans ce texte, Walter Benjamin prend pour point de départ la photographie considérée non pas comme un art nouveau mais comme technique de reproduction mécanisée des œuvres d'art, anticipant ainsi ce qu'il écrira plus tard dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. D'où la question, énoncée pour la première fois, de l'*aura* : qu'en est-il de l'*aura* une fois que l'œuvre a été reproduite mécaniquement, dans la mesure où l'on assignait à l'*aura* d'être portée par le caractère unique, voire exceptionnel, de l'œuvre d'art. Or, la photographie, par sa capacité de reproduction à l'infini, abolit cette unicité pour nous faire entrer dans l'ordre du multiple. On sait que cette question sera reprise et amplifiée dans *L'Œuvre d'art...* Cependant, dans le premier de ces textes, Walter Benjamin, contrairement à ce qu'il fera dans *L'Œuvre d'art...*, confère à certaines photographies une portée auratique. C'est donc que la photographie peut encore, dans certains cas, être considérée comme un art à l'égal de la peinture, mais avec ses caractères propres. Walter Benjamin lie cette capacité de la photographie à sa technique même : "la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte", (*Petite histoire de la photographie*). Quelque chose échappe, en effet, au photographe et surpasse sa technique, quelque chose qui apparaît en quelque sorte malgré lui dans l'image produite par l'appareil, "la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image".

(*Petite histoire de la photographie*) "Valeur magique", "brûlure du réel" sont, si l'on y songe bien, des termes étranges qui nous ouvrent à leur tour à ce qui s'achemine vers nous : cet *inconscient de la vue* dont parle Walter Benjamin à propos de la photographie, ce quelque chose que nous ne voyons pas et qui, pourtant, est bien là, présent, ce que nous révèlent les photographies de Marey ou de Muybridge, cet intervalle inaperçu du pied suspendu et du corps en déséquilibre. Prenons garde à ces mots : la photographie est porteuse de sens malgré elle, par son caractère mécanique elle fait voir ce quelque chose, cette "part d'ici et de maintenant" que le photographe lui-même n'avait pas aperçue. Elle bouleverse donc la perception. La photo n'est pas la peinture, le fait est avéré, elles n'entrent pas en conflit l'une avec l'autre, mais la photo révèle ce quelque chose de la présence qui échappe à l'œil, y compris à l'œil du peintre. Mais, là aussi, c'est l'appareillage technique qui donne à ces photographies une intensité que ne retrouveront pas les photos dites "instantanées". La longueur du temps de pose est telle, que les personnages doivent "s'installer pleinement" dans la photographie et non pas vivre "dans l'instant" comme dans la photographie instantanée.

En fait la question est plus compliquée qu'il n'y paraît. Walter Benjamin commence par tourner en dérision ceux qui, en Allemagne, s'indignent que l'on prétende élever la simple mécanique de la photographie au rang d'art puisque, disent-ils, il lui manque le génie propre à l'artiste. Et cependant, selon Walter Benjamin, nous constatons chaque jour qu'il y a dans la photographie, même lorsqu'elle nous propose le portrait d'un parfait inconnu ou de l'anonyme absolu, un quelque chose, une fascination absente de la peinture parce que dans le tableau l'ici et *maintenant* fait inmanquablement défaut.

Le sujet anonyme et sa représentation

Je partirai donc de ce que dit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, c'est-à-dire du sujet anonyme présent sur la photographie.

Lorsque la photographie représente quelqu'un (ou quelque chose) de connu, voire célèbre, j'identifie le personnage, je lui donne un nom, je confère à son image tout ce que je sais de lui. Certes, la représentation peut déplacer le sens dans la mesure où elle révélerait du personnage ce qui, jusque-là, avait été inaperçu : la dureté ou la douceur d'un visage, la méchanceté ou la bonté d'un regard, la sournoiserie ou la franchise d'une attitude, etc. Mais je ne peux m'écarter de ce que me commande l'identification² : si je donne un nom à ce portrait, je sais que ce portrait est celui qui répond à ce nom et pas à un autre, de telle sorte que le nom l'emporte sur l'image. Ce n'est pas un portrait, c'est l'oncle Albert pendant son service militaire, ou Edouard Manet par Nadar.

Alors que, dans l'image anonyme ce qui est représenté devient embrayeur non d'identification mais d'imaginaire : je dois reconstituer toute une existence à partir des indices disséminés çà et là sur la photographie.

Le passage qui m'intéresse se situe dans les premiers paragraphes de la *Petite histoire de la photographie*. Walter Benjamin y parle des commencements de la photographie et de la manière dont elle est reçue à partir du moment où elle passe à la phase industrielle, c'est-à-dire machinique, et où il est question de l'*aura* et de sa déchéance.

On sait combien, pour Walter Benjamin, cette relation de la société industrielle et de l'art mécanique, comme la photographie ou le cinéma, est importante à en juger par ce

qu'il en dit dans *L'Œuvre d'art...* où le cinéma est présenté comme une mécanique - mécanique de la machine, mécanique de la ritualisation des gestes et des attitudes - qui correspondent très exactement à la mécanique industrielle à laquelle les hommes et les femmes sont confrontés dans leur journée de travail³.

Mais il faut revenir à la photographie. L'opposant à la peinture, les adversaires de la photographie refusent que la simple opération d'une machine soit en mesure de saisir le génie de la figure humaine. Or, dit Walter Benjamin, non seulement les plaques de Daguerre étaient conservées comme des objets précieux à l'égal des portraits peints, mais les peintres eux-mêmes se sont servi des photographies pour fixer les traits de ceux qu'ils souhaitaient représenter sur la toile. "Mais dans la main de nombreux peintres, elles devinrent une technique d'appoint." (Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*) C'est ici que se situe ce que Walter Benjamin dit à propos



Photo D.O.Hill, Femme de pêcheur

de David Octavius Hill photographiant des anonymes. Déjà, dans le tout premier paragraphe, il avait placé DO Hill, avec Julia Margaret Cameron, Charles-Victor Hugo et Félix Tournachon Nadar, parmi les photographes qui ont contribué à "l'âge d'or de la photographie". Plus loin il place DO Hill dans le groupe des peintres qui ne veulent pas faire œuvre photographique, mais qui entendent seulement utiliser la photographie à des fins d'auxiliaires de l'œuvre peinte. Or, DO Hill, s'il n'a pas laissé un grand nom dans l'histoire de la peinture, figure, sans doute malgré lui, parmi ceux qui ont marqué l'histoire de la photographie. "Il fit ces photographies lui-même. Et ce sont ces images sans valeur, simples auxiliaires à usage interne, qui confèrent à son nom sa

Jean Ungaro

Les images d'une humanité sans nom

place historique, alors qu'il s'est effacé comme peintre." (Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*) Ce que réalise DO Hill, ce ne sont pas des portraits, "mais les images d'une humanité sans nom" (id., ibid.) C'est, précisément, ce "sans nom" qui nous intéresse. Dire "sans nom" c'est bien dire "anonyme". Or, l'anonymat de celui qui est photographié n'est pas identique à celui qui ne signe pas son courrier qui, lui, ostensiblement, reste dans l'ombre, se cache, se masque ou se travestit. Au contraire celui qui est photographié se présente en pleine lumière, ouvertement. Il exhibe aux yeux de tous, sa face, son visage, son regard, éventuellement son corps entier à l'objectif du photographe et, par là, au regard de tous ceux qui auront cette image sous les yeux. Mais elle reste sans nom.

Sans nom, certes, mais non sans présence effective. Il faut citer ici intégralement le passage dans lequel Walter Benjamin approche prudemment, et dans ce seul passage, cette question. "Mais la photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'"art". (*Petite histoire de la photographie*). J'ai dit que la question de l'anonymat n'était abordée que dans ce passage, ce qui signifie que, de la part de Walter Benjamin, nous n'aurons rien d'autre à analyser se rapportant directement à l'anonymat, contraignant le lecteur qui veut continuer sa réflexion, à quelques détours.

Bref, c'est de l'*aura* qu'il est question, de ce qui surpasse l'art photographique. Walter Benjamin parle de l'*aura* comme d'un reste, "il reste quelque chose" ("etwas bleibt"), et ce quelque chose qui demeure, qui traverse ou transperce l'art du photographe, c'est cette présence qui s'impose à nous. De telle sorte que nous réclamons "insolemment" (ou "impérieusement" selon la traduction du même texte par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch⁴), le nom de celle qui a vécu là, le nom par lequel nous pour-

rons enfin transgresser l'anonymat de l'image ; le nom par lequel la photo ne resterait plus mystérieuse et énigmatique. Or, que nous donnerait le nom ? Rien, sinon une identité : Mme X, épouse de M. X. Et après ? Après nous serions toujours devant la tâche d'avoir à reconstituer une histoire, à entrer dans la fiction, mais dans une fiction réelle, mesurée et comme confinée par l'image. L'anonyme est embrayeur de fiction, embrayeur d'imaginaire, mais la photographie nous cloue au sol de la représentation. Fonction de stimulation de l'imagination qui n'est pas propre à la photo puisque Walter Benjamin l'assigne également au récit (pas au roman, au récit seulement) ou au conte.

Examinons ce point qui n'est pas sans rapport avec la question de l'anonymat. Walter Benjamin trouve dans le récit le même rapport que dans la photo anonyme entre le réel qui y est décrit et ce que ce réel implique comme participation du lecteur (pour le récit) ou pour le regardeur (pour la photographie). Ce réel dont le récit fait état, c'est l'expérience vécue par le conteur qui est "quelqu'un qui a vu du pays". Le conteur n'est pas celui qui est plus près de nous mais, au contraire, celui qui est plus loin. Ce voyage, ce lointain ramené ainsi sous nos yeux de lecteurs, n'est pas, pour Walter Benjamin, occasion d'anecdotes étranges ou folkloriques, il est plutôt récit de ce que le voyageur a appris durant son périple et qu'il nous offre à son tour pour notre formation. Apprentissage qu'il faut prendre comme directement lié à la formation au métier, à la pratique de l'artisan. "Le maître sédentaire et les compagnons itinérants, en effet, travaillaient côte à côte dans les mêmes ateliers, et chaque maître avait lui-même voyagé comme compagnon, avant de se fixer dans son pays d'origine ou sous d'autres cieux. Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école." ("Le Conteur", *Œuvres*, III) Pour Walter Benjamin le récit est donc généré par la constellation: artisanat - compagnonnage - voyage - lointain.

La photo comme marchandise

Dans *Le Conteur*, Walter Benjamin ramène la tâche du conteur à seulement rapporter les faits : il doit simplement donner l'information avec la plus stricte précision, "mais le

Les images d'une humanité sans nom

Jean Ungaro

contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information." On est ici, dans une certaine mesure, dans la même configuration que la photo anonyme. Le récit - le récit, pas le roman ! - sert, ici comme là, d'embrasseur de l'imagination. Pourquoi pas le roman ? "Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, devient à son tour expérience pour ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant." (*Le Conteur*)

La photographie nous donne, comme le récit, seulement une image, une information mais d'une extrême précision qui nous laisse "libre d'expliquer la chose" comme nous l'entendons. C'est "ce quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence" qui va se traduire par la fiction.

Il y a là quelque chose, secret ou énigme, qui résiste, qui ne veut pas céder. Comment transpercer le secret ? Comment résoudre l'énigme, si ce n'est par le recours au récit, à la fictionalisation de ce qui nous est donné à voir. Or, ce par quoi Walter Benjamin nous signifie de prendre en considération le matériel photographique, je veux dire, ce qui, dans la photographie, est proprement matériel : la pose, le vêtement, les objets disposés dans le cadre n'est pas, chez lui, un simple positionnement du regard, c'est, plus fondamentalement, ce qui résulte d'un dispositif général de sa pensée. Theodor W. Adorno nous le rappelle lorsqu'il indique, à propos des *Passages* (in *Paris capitale du XIXe siècle*) que "l'intention de Benjamin était de renoncer à toute interprétation et de ne faire surgir les significations que grâce au choc provoqué par le montage des documents". (T. W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*). Ce qui, me semble-t-il, éclaire la position de Walter Benjamin qui, dès 1931, invite le lec-

teur à exercer sa liberté d'interprétation à partir des éléments fournis par la photographie. Or, ces éléments n'appartiennent pas seulement au domaine de ce qui est vu, mais aussi à ce que l'œil, précisément, ne voit jamais, sinon par le moyen de l'appareil photographique : l'inconscient de la vue.

Cet inconscient de la vue n'est pas, il faut le souligner, l'inconscient du photographe, il est un inconscient commun, comme banalisé, ce qui était là avant mais qu'aucun œil n'avait été en mesure de voir. Et, donc, ce que le lecteur interprète dans la photographie c'est ce qu'il y met lui-même. C'est sur cette donnée que va fonctionner fondamentalement l'image publique, celle de la réclame qui va se lancer à la conquête des rues des grandes villes et s'offrir à la foule. La photo, en devenant réclame, devient par là anonyme, elle perd toute identité. Elle est marchandise et, comme toute marchandise, anonyme. "À son caractère marchand, l'art doit tout d'abord de devenir accessible à la consommation privée du public bourgeois des concerts, des expositions, des théâtres et des cabinets de lecture, qui s'est constitué au cours du XVIIe et du XVIIIe siècles. La poursuite de ce processus auquel l'art doit son autonomie le mène aussi à sa liquidation." (J. Habermas : *L'actualité de Walter Benjamin...*)

L'anonymat de la marchandise

L'anonymat revêt donc, chez Walter Benjamin, une singulière importance, puisqu'il est, d'une certaine façon, la marque de la modernité. Modernité ne devant pas être entendu comme ce qui, dans la société en général et dans l'art en particulier, constituerait un progrès dans l'un et l'autre domaine mais comme signifiant l'état actuel de la société. Un sorte de métaphore. L'anonymat est l'état le plus courant, le plus ordinaire pour la grande majorité de ceux qui vivent dans la société moderne. Il est, à cet égard, significatif de constater comme le fait J. Habermas que "Benjamin pensait que le sens n'est pas un bien qui puisse s'accroître et que les expériences d'un commerce libéré avec la nature, les autres et le moi propre ne peuvent être produites à volonté. Il insistait davantage sur le fait que le potentiel sémantique où puisent les hommes pour conférer un sens au monde et le rendre susceptible d'être un objet d'expérience

Jean Ungaro

Les images d'une humanité sans nom

était tout d'abord sédimenté dans le mythe et devait en être arraché - mais pour lui, ce potentiel ne peut être accru, il ne peut jamais qu'être transformé. [...] Une de ses convictions profondes (non marxiste) est que le sens n'est pas, comme la valeur, produit par le travail mais qu'il peut tout au plus être transformé puisqu'il dépend quand même du processus de production." (J. Habermas, *L'actualité de Walter Benjamin...*)

La ville moderne n'est plus la cité antique, lieu d'exercice de la citoyenneté ; elle n'est plus la ville moyenâgeuse où les artisans et les commerçants trouvaient la liberté nécessaire à leur activité ; elle est cet espace toujours plus large où se concentrent les travailleurs anonymes exécutant, dans l'anonymat le plus complet, des tâches tellement fragmentées qu'il est impossible même de les nommer. Walter Benjamin se souvient de ce que disait Marx : dans la société industrielle ce n'est pas seulement le travailleur qui devient anonyme, c'est aussi l'objet qui, perdant toute individualité du fait de la production en série, devient lui aussi anonyme. L'anonymat devient ainsi l'emblème de la société contemporaine. Ces anonymes travaillent à produire des objets eux-mêmes anonymes puisque strictement identiques, indiscernables les uns des autres, comme l'exige la production industrialisée. Et l'œuvre d'art obéit aux mêmes impératifs dès lors qu'elle est reproductible.

Fétichisme de la photo comme de la marchandise

Cependant, anonymat ne signifie pas effacement puisque, au contraire, la reproduction la rend extrêmement présente dans tous les actes de la vie urbaine. Il ne faut pas prendre non plus anonymat comme disparition du sens, là encore le sens perdure sous ses transformations ou plutôt il se transfigure sous l'effet de la déchéance de l'aura et de son rapport aux masses. La photographie devenant marchandise, le fétichisme de la marchandise se reporte aussi sur l'image. Situer l'anonymat chez Walter Benjamin suppose alors que l'on refasse avec lui une partie du chemin qui va de l'œuvre d'art unique et non reproductible à l'œuvre dont l'essence est d'être reproductible. Et donc suivre une histoire d'aura, ou plutôt l'histoire de la disparition de l'aura. En effet, si

l'aura appartient au caractère unique de l'œuvre d'art, l'anonymat en est la face inversée, c'est l'œuvre commune, banale, visible par tous et présente partout. Walter Benjamin parle de "déchéance de l'aura", phénomène qu'il lie à la reproductibilité de l'image. "La technique de reproduction - telle pourrait être la formule générale - détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite." (*L'Œuvre d'art...*) La reproductibilité n'est pas le fait du hasard, ni de la contingence historique. Signe des temps, la reproductibilité est telle parce que les masses exigent qu'il en soit ainsi. "De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction. Aussi, telle que les journaux illustrés et les actualités filmées la tiennent à disposition se distingue-t-elle inmanquablement de l'image d'art. Dans cette dernière, l'unicité et la durée sont aussi étroitement confondues que la fugacité et la reproductibilité dans le cliché. Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont "le sens du semblable dans le monde" se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique." (*L'Œuvre d'art...*). Standardiser l'unique c'est lui enlever son individualité, lui dénier toute singularité, c'est, en d'autres termes, le rendre anonyme. Il faut associer cette idée avec cette autre chez Walter Benjamin du désenchantement de l'art.

Modernité et désacralisation

L'objet sacralisé par sa représentation dans l'œuvre unique perd tout caractère transcendant par la reproduction en série de cette même représentation. Du même coup ce qu'il y avait de rituel dans la perception de l'œuvre se dissout dans une perception distraite et inattentive. Idée qu'il trouve à la confluence de Baudelaire, de Proust et de Valéry, sous le thème de la prostituée qui a le regard attentif du "fauve guettant sa proie", tout en remarquant que cette attention est inattentive, ne se fixant qu'une fois que la proie est repérée. Walter Benjamin ajoute "que l'œil du citoyen

Les images d'une humanité sans nom

Jean Ungaro

des grandes villes soit surchargé de besoins qui ne visent qu'à sa sécurité, la chose est claire" (*Sur quelques thèmes baudelairiens*). Mieux : cette forme distraite de l'attention est liée à la manière dont les hommes vivent dans les grandes villes. Walter Benjamin s'appuie sur Georg Simmel pour dire : "Les rapports des hommes dans les grandes villes [...] sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe. Et cela [...] avant tout à cause des moyens de communication publics. Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XXe siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler." (Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste*, cité in W. Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*).

En outre, l'idée de standardisation, c'est-à-dire de banalisation de l'œuvre jusque là unique, se noue au phénomène d'appropriation des œuvres par la masse. Phénomène qui ne concerne pas seulement la photographie ou, d'une manière générale, les arts plastiques mais aussi la littérature, ce dont Walter Benjamin repère la trace dès la fin du XIXe siècle. "La foule - aucun objet ne s'est plus légitimement présenté aux écrivains du XIXe siècle. Au sein des larges couches sociales qui avaient pris l'habitude de lire, elle s'appropriait à se constituer en public. Elle se mit à passer commande ; comme les donateurs dans les tableaux du Moyen âge, elle exigea de se retrouver dans le roman de son époque." (*Sur quelques thèmes baudelairiens*). Il est tout à fait significatif que ce passage, comme celui de *L'Œuvre d'art...* se situe dans une réflexion sur la ville et sur la foule dans la ville. La foule et la ville ne peuvent être pensées séparément, elles constituent le cœur de la réflexion de Walter Benjamin sur ce que la ville offre à la foule en matière de perception rapide, diverse, toujours renouvelée, inattentive. Ce dont le cinéma offre aussi l'exemple à vingt quatre images par seconde. "À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés" (*L'Œuvre d'art...*).

L'importance de ces thèmes se note par le fait que, dans le même paragraphe de *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Walter Benjamin cite un long passage dans lequel

Engels décrit la foule londonienne. Ailleurs, dans *Paris capitale du XIXe siècle*, il travaille longuement sur la ville en tant que base matérielle de la production contemporaine de l'œuvre d'art et sa nécessaire multiplication. Et, enfin, l'ensemble du texte *L'œuvre d'art...* s'articule autour de la notion de modernité induite par les conditions nouvelles faites à la réalisation des œuvres du fait de l'existence de ces foules innombrables qui se concentrent dans les villes et qui exigent que les œuvres soient mises à leur disposition, qu'elles soient disponibles, accessibles à tout moment mais aussi qu'elles correspondent à la fragmentation infinie de l'existence urbaine. " [...] le déclin actuel de l'aura [...] tient à deux circonstances étroitement liées l'une et l'autre à l'expansion et à l'intensité croissantes des mouvements de masses. Car rendre les choses "plus proches" de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité. " (*L'Œuvre d'art*, première version). Or, la photographie, qui, dans son époque primitive, réussissait à retrouver, essentiellement dans le portrait, l'aura de l'œuvre unique, s'affronte, tout aussi immédiatement, dans la période suivante, au côté tragique et désespéré du monde moderne. D'abord dans les photos d'Atget qui photographie les rues de Paris "comme les lieux d'un crime", et il peut les photographier ainsi parce qu'ils sont vraiment les lieux d'un crime : celui perpétré contre l'humanité dont la disparition de la présence humaine est le signe. " Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, toute chargée de mélancolie. Mais sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle. Le fait d'avoir situé ce processus dans les rues de Paris 1900, en les photographiant désertes, [...] on a dit qu'il les photographiait comme les lieux d'un crime. Le lieu du crime est désert. " (*L'Œuvre d'art...*, *ibid.*). Ensuite dans les daguerréotypes où il voit l'expression d'une solitude désespérée : "... il est clair que, dans le phénomène du "déclin de l'aura", la photographie aura joué un rôle décisif. Ce qui devrait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréo-

Jean Ungaro

Les images d'une humanité sans nom

type, c'est le fait que l'on regardait (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Or, le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre. Que cette attente reçoive une réponse [...] l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude." (" *Sur quelques thèmes baudelairiens*"). La photographie, par son caractère mécanique et reproductible, participe donc à la déchéance de l'aura et nous jette dans la nostalgie propre aux choses disparues dont ne nous sont léguées que des fragments anonymes, des ruines. Les masses en exigeant de prendre possession des choses et des signes qui les représentent réduisent les unes et les autres à l'état de marchandises dont ils ne saisissent que le fétiche.

Cette possession est illusoire : d'abord parce qu'elle se situe exclusivement sur le plan symbolique, ensuite parce que le caractère propre de ces œuvres est d'être éphémères. Cependant, la photographie fige l'éphémère, conférant ainsi à l'image le statut de ruine. Pas seulement le geste suspendu, fixé par Marey lorsqu'il réussit à arrêter le mouvement de l'homme qui marche, mais aussi, comme Walter Benjamin le lit chez Baudelaire : "À la photographie, [Baudelaire] reconnaît le droit de s'appropriier, sans contestation de sa part, les choses éphémères qui "demandent une place dans les archives de notre mémoire", à condition de ne pas empiéter sur "le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire", autrement dit sur le domaine de l'art où seul doit entrer "ce qui ne vaut que par ce que l'homme y ajoute de son âme". " (*Sur quelques thèmes baudelairiens*). Éphémères, nous introduisant au sentiment de l'inconsolable, du deuil et de la perte irrémédiable, et donc inachevées, ou plutôt dont l'achèvement est le fait de la critique - à la condition que cette critique soit elle-même une œuvre d'art. L'inachèvement n'est pas un facteur secondaire et accidentel, il appartient au contraire à l'œuvre en tant qu'elle est de ce temps. " La valeur propre de l'inachèvement - non seulement comme "inachèvement normatif", selon le paradigme du grand roman qui s'achève par là-même - mais dans l'œuvre comme ruine et comme fragment, comme allégorie de l'histoire en ce qu'elle a "d'intempestif, de douloureux et de manqué" ; inachèvement des œuvres qui forment une production significative seulement sur le

plan collectif : les drames du XVIIe siècle allemand, le premier romantisme..." (Rainer Rochlitz, *De la philosophie comme critique littéraire*). Ruine et allégorie parce que l'anonyme de la photographie ne nous a laissé de lui que ce fragment de son humanité.

L'anonyme comme allégorie

Ruine et archétypes ne doivent pas être interprétés comme monuments commémoratifs, même s'ils sont toujours des fragments de souvenir, de mémoire et d'histoire, mais être compris comme signes. Walter Benjamin s'en explique très tôt, dès 1919, dans *Origine du drame baroque allemand* : "L'allégorie [...] n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture."

Pourquoi l'allégorie ? Walter Benjamin fait de ce concept un usage singulier et - singulièrement - important. "L'allégorie est la forme sous laquelle la déchéance, la disparition physique de la nature sociale, devient histoire, production de significations archétypiques et singulières. L'expérience proustienne du Temps est une telle expérience allégorique dans laquelle le présent, le passé immédiat, devient histoire, voire préhistoire, production d'archétypes, en disparaissant, comme déjà vu, sous les yeux de celui qui le vit, par l'oubli et le souvenir." (Rainer Rochlitz, *op. cit.*)

Peut-on poser que la photographie, et surtout la photographie anonyme, est une figure allégorique ? Certainement. Non qu'il s'agisse de "ressemblance", de fournir aux masses les choses en effigie faute de les leur fournir en réalité comme le dit H. von Amelunxen : "Selon Benjamin, la photographie est l'allégorie du XIXe siècle, c'est à elle, de figer dans l'image ce que le siècle a perdu comme expériences : exiger des choses la ressemblance qu'elles ont perdue en tant que marchandise [...]" (*Walter Benjamin et la conception de l'allégorie*). Dire de la photographie qu'elle fonctionne comme une allégorie c'est dire, certes, qu'elle a le statut de ruine que quelque chose a existé dont il ne reste que la trace fragmentaire, mais surtout qu'elle est signe au sens que la linguistique donnera à ce concept.

Il est bien évident que la photographie, par sa prolifération dans un vaste public, conséquence de la reproduction mé-

Les images d'une humanité sans nom

Jean Ungaro

canisée, acquiert elle aussi le statut d'archétype. Et peut-être même davantage si l'on suit H. von Amelunxen lorsqu'il pense que "la nécessité de faire apparaître une monade, un tout organique dans le mobilier et les différents accessoires" a pour sens de "farder l'instant de la prise photographique qui surgit comme une catastrophe dans cet intérieur artificiel, mettant fin à toute quête d'identité - *comment devenir ressemblant à sa propre mort ?*" (op. cit.) Mettre fin à toute quête d'identité c'est se rendre à soi-même anonyme.

Et, donc, s'il nous est permis de boucler ici la boucle, l'image anonyme doit être considérée sous l'angle de l'allégorie parce que, fondamentalement archétypale, elle n'obtient son autorité qu'à la condition de se présenter comme réactualisation de figures très anciennes, reconnues et identifiées comme telles.

Bibliographie

ADORNO, Theodor W., *Sur Walter Benjamin*, Paris, Éditions Allia, 1999.

AMEMUNXEN, Hubertus von, "D'un état mélancolique en philosophie, Walter Benjamin et la conception de l'allégorie", *Revue des Sciences humaines* (Lille), n°210, 1988.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion-Champs, 2000.

BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 et 1ère et 2ème versions in *Œuvres*, Paris, Gallimard-Folio-Essais, tome III.

BENJAMIN, Walter, "Sur quelques thèmes baudelairiens", in *Paris capitale du XIXe siècle*, éd. du Cerf, 1993 et *Œuvres*, op.cit., tome III.

BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie", *Études photographiques*, tiré à part du n° 1, novembre 1996, paginé 7 à 38 (réédité in *Œuvres*, op.cit., tome II).

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, trad. LAVEAU, P., Paris, Maspéro, 1969.

BENJAMIN, Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997.

BOSSERT, Helmut & Gutman, Heinrich,

Aus der Frühzeit der Photographie, 1930. Trad.f.se, *Les Premiers Temps de la Photographie*, Paris, Flammarion 1930.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie, "L'allégorie, face souffrante du monde", *Revue de Théologie et de Philosophie* (Lausanne), n° 115, 1983.

HABERMAS, Jürgen : "L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation", *Revue d'Esthétique*, H. S., "Walter Benjamin".

MESCHONNIC, Henri, "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive", in Wismann, Heinz, (éd.) *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Éd. du Cerf, 1986.

ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin, une dialectique de l'image", in *Critique*, n°431, avril 1983.

ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin, esthétique de l'allégorie", in *Critique*, n°463, déc. 1985.

ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin, une critique de l'image", in *Critique*, n°459, sept. 1985.

ROCHLITZ, Rainer, "Ruine et allégorie", *Pictura Edelweiss* (Toulouse), n° 6, 1985.

ROCHLITZ, Rainer, "De la philosophie comme critique littéraire" in *Revue d'esthétique*, hors série, "Walter Benjamin", 1990.

ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHWARZ, Heinrich, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, Leipzig : Insel-verl.1931. Trad. angl., *David Octavius Hill, The Master of Photography*, London, G. G. Harrap, 1932.

SIMMEL, Georg, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, Paris, Félix Alcan, 1912.

Notes :

1. "Kleine Geschichte der Photographie", *Die literarische Welt*, 18 et 25 septembre, 2 octobre 1931. J'utiliserai, sauf indication contraire, la traduction d'André Gunthert parue dans la revue *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996).

2. Ou, pour d'autres types de photos, ce que dit la légende.

3. Pour rester dans les limites du sujet traité ici, je laisse de côté les critiques faites par Adorno à cette causalité jugée non dialectique.

4. In *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 2000, p. 299.