



HAL
open science

Le Témoin critique : considérations sur l'actualité du film et de l'histoire, d'après Walter Benjamin

Matthieu Pechenet

► **To cite this version:**

Matthieu Pechenet. Le Témoin critique : considérations sur l'actualité du film et de l'histoire, d'après Walter Benjamin. Art et histoire de l'art. Université de Lille, 2020. Français. NNT : 2020LILUH030 . tel-03220264

HAL Id: tel-03220264

<https://theses.hal.science/tel-03220264v1>

Submitted on 7 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LILLE NORD DE FRANCE
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)
UFR Humanités – Département Arts
Études cinématographiques
Centre d'Études des Arts Contemporains (CEAC)

LE TÉMOIN CRITIQUE

CONSIDÉRATIONS SUR L'ACTUALITÉ DU FILM ET DE L'HISTOIRE,
D'APRÈS WALTER BENJAMIN

Thèse en Études cinématographiques

– présentée pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lille –

Sous la direction d'Édouard Arnoldy

Soutenue le 18 novembre 2020 par PÉCHENET Matthieu

Composition du jury :

Édouard ARNOLDY / *Directeur de thèse*

Professeur des universités, Études cinématographiques, Université de Lille

Laurent GUIDO / *Président du jury*

Professeur des universités, Études cinématographiques, Université de Lille

Mathias LAVIN / *Rapporteur*

Professeur des universités, Études cinématographiques, Université de Poitiers

Muriel PIC / *Rapporteuse*

Professeure FNS, Études littéraires, Université de Berne

Résumé

Ce travail propose de considérer certains cinéastes comme des « témoins critiques ». Il s'agira de définir la désignation « témoin critique » à partir des réflexions de Walter Benjamin sur le cinéma et l'histoire. Le philosophe a mis en évidence la nécessaire *politisation* de ces deux domaines. Mais cette politisation semble doublement orientée. D'un côté, Benjamin promeut une historiographie critique consistant à actualiser le passé. Ce qu'il nomme « image dialectique » est le produit de la rencontre entre un « Autrefois » et un « Maintenant ». Ce travail de montage vise à provoquer un choc conduisant à la transformation du présent. D'un autre côté, la « politisation de l'art » semble moins concernée par cette idée d'articulation des temps de l'histoire. Benjamin considère moins la fonction historique du film que son rôle historique d'agent de la révolution. Par les moyens du film, le cinéaste ausculte le réel, le révèle sous un jour nouveau et peut participer à l'éveil des consciences. Le témoin critique, qui désigne dans la perspective de cette étude le ou la cinéaste dont la démarche recoupe les impératifs benjaminien, se situe au croisement de ces deux formes de politisation. Dans cette optique, l'analyse portera sur quelques œuvres de Peter Watkins, Agnès Varda, Chris Marker, Chantal Akerman et Claire Angelini. En recueillant par les moyens du film la parole des témoins, ces essayistes articulent les temporalités pour mieux viser leur actualité, signalant la permanence de la barbarie.

Mots-clefs : actualité ; film ; histoire ; théorie critique ; témoin ; Walter Benjamin

The Critical Witness. Considerations about the Topicality of Film and History, According to Walter Benjamin

Abstract

This work is focused on some filmmakers considered as “Critical Witnesses”. I will define the designation “Critical Witness” from Walter Benjamin’s writings about history and cinema. The philosopher has highlighted the necessity to politicize these two domains. But two approaches seem to characterize the idea of politicizing both history and art. On the one hand, Benjamin defends a critical historiography which actualizes the past: what he names the “dialectical image” represents the encounter of “what-has-been” and “now”. Such a practice can be assimilated with the operation of montage, which in Benjamin’s thoughts is meant to provoke a shock in order to change the present time. On the other hand, the politicizing of art is quite different. To a large extent, Benjamin considers cinema’s ability to serve revolution in another way: using the means of film, the filmmaker should investigate and reveal new aspects of reality: his or her goal is to raise awareness. The Critical Witness refers to the filmmaker whose approach corresponds to Benjaminian imperatives, at the junction of these two approaches of politicization. From this perspective, the analysis will focus on a few works from Peter Watkins, Agnès Varda, Chris Marker, Chantal Akerman and Claire Angelini. Using the means of film, these essayists collect testimonies, connect past to present, bringing barbarism and its continuity to the spectator’s consciousness.

Key-words: topicality ; film ; history ; Critical Theory ; witness ; Walter Benjamin

Laboratoire de rattachement :

Centre d’Études des Arts Contemporains (CEAC), EA 3587, Université de Lille, Domaine universitaire du Pont de Bois, Bâtiment C Bis, BP 60149, 59653 Villeneuve d’Ascq Cedex, France

Directeur du laboratoire : Christian Hauer (christian.hauer@univ-lille.fr)

Contact administratif : Brigitte Lecomte (brigitte.lecomte@univ-lille.fr)

Remerciements

Je remercie Édouard Arnoldy d'avoir dirigé cette recherche. Plus généralement, je lui exprime ma gratitude dans la façon dont il a accompagné ma vie de doctorant. Cette thèse est l'aboutissement de cinq années particulièrement stimulantes : ses conseils, sa rigueur, sa confiance et sa disponibilité m'ont permis de travailler dans des conditions idéales. J'ajoute que mon intérêt pour la recherche, la théorie et l'histoire du cinéma est dans une large mesure lié à l'un de ses cours de Licence, où il était question de témoins, de Walter Benjamin, de rencontres entre film et histoire.

Je remercie les membres du jury de l'attention qu'ils ont pu accorder à ce travail, de leur disponibilité, de leurs remarques et de leurs conseils.

Un grand merci à Sonny Walbrou pour sa présence, sa générosité, ses relectures et ses conseils. Cette thèse est aussi le fruit de longues discussions autour de Benjamin (et tant d'autres sujets !)

Une pensée pour toutes les enseignantes et tous les enseignants de la filière cinéma, en particulier pour les responsables de Licence qui ont facilité mon intégration et apporté tout leur soutien durant ces cinq années d'enseignement.

À l'ensemble des doctorantes et doctorants de la filière, avec une pensée particulière pour Mathilde Lejeune, et ces moments de recherche et de vie doctorale partagés.

Je remercie Christian Hauer, directeur du laboratoire du CEAC pour sa confiance et son appui dans mon parcours de doctorant ainsi que Brigitte Lecomte, gestionnaire du laboratoire.

Merci à Raphaël Jaudon, jeune docteur à l'amitié précieuse.

Une pensée pour mes amis. Cette thèse est largement tributaire de nos discussions et plus généralement de leur affection, de leur présence, de leur humour.

Un grand merci à Astrid, Régis et Axel, pour tant de choses.

Difficile enfin de résumer en quelques mots ce que je dois à Inès, à son amour, son soutien, son énergie.

SOMMAIRE

Avant-Propos

Peter Watkins et la communauté des témoins – 1871-199915

INTRODUCTION31

1. *Le témoin : subjectivité, objectivité et méfiance historique*33

2. *Les « voix dissonantes »*38

3. *Mémoire et histoire / mémoire ou histoire ?*42

4. *Témoin / Théorie Critique*48

5. *L'actualité critique de Walter Benjamin : histoire, film*54

CHAPITRE I

QUESTIONS DE MÉTHODE, 1 - L'Ange, l'Origine, le Tigre61

Note introductive62

1. *L'Ange et la dialectique (à l'arrêt)*70

1.1 *Un « témoin impuissant », figure centrale du manuscrit de 1940*70

1.2 *Actualité(s) de l'Ange*80

1.3 *L'Ange face à l'actualité de l'historicisme*90

2. *La dialectique comme « témoin de l'origine »*95

2.1 *Le tourbillon de l'inquiétude*95

2.2 *L'allégorie comme « témoignage de l'histoire »*105

3. *« L'origine est le but » : le saut du témoin critique dans le passé*116

3.1 *Une pensée située entre deux Karl*116

3.2 *Origine et Nachleben*126

CHAPITRE II

QUESTIONS DE MÉTHODE, 2 - Le témoin critique entre désorientation et réorientation : le « pôle Nord magnétique », l'histoire, le film137

Note introductive138

1. *Face à la fantasmagorie de l'histoire*148

1.1 *Remplir les dates*148

1.2 *Désamorcer la fantasmagorie de l'histoire (universelle)*157

1.3	<i>Vers « l'organisation du pessimisme ». Le rêve, le réveil et les illuminations profanes : le pôle surréaliste de Walter Benjamin.....</i>	167
2.	Chute de l'expérience, film, révélation de la réalité matérielle.....	178
2.1	<i>Jeu, barbarie « positive » et appauvrissement de l'expérience.....</i>	178
2.2	<i>« Le conteur » : disparition d'un témoin ?.....</i>	186
2.3	<i>« Le cinéma au lieu de la narration » : passage de témoin</i>	198
2.4	<i>Le film, une chance en vue de l'harmonie universelle.....</i>	205
3.	Le film et l'historiographie critique : du modèle au lieu	213
3.1	<i>Le film comme modèle – montage et historiographie critique</i>	213
3.2	<i>Du modèle au lieu : l'historiographie critique dans le film – vers une définition du « témoin critique ».....</i>	220
4.	Caractéristiques du témoin critique	228

CHAPITRE III

L'outsider, l'historien et le film - Rencontres	231
<i>Note introductive.....</i>	232
1. Peter Watkins – Le témoin critique et « la Commune des spécialistes ».....	244
1.1 <i>Face au film : l'historien inquieté ?</i>	244
1.2 <i>La voix des témoins – passerelle entre passé et présent</i>	248
1.3 <i>L'Ange, l'historien matérialiste, le témoin critique – rencontres</i>	252
2. La mise en scène de l'histoire	258
2.1 <i>Vers un « dérangement des habitudes historiennes » : Arlette Farge, Walter Benjamin et le film.....</i>	258
2.2 <i>Témoignages matériels – vers le monde d'en bas</i>	269
2.3 <i>« Mon maître en matière historique, aujourd'hui, serait plutôt Walter Benjamin » : Vidal-Naquet, Shoah et la « petite madeleine ».....</i>	279

CHAPITRE IV

Propositions de témoins critiques - Varda, Marker, Akerman, Angelini.....	289
<i>Note introductive.....</i>	290
1. Agnès Varda – Actualité des « oubliés »	297
1.1 <i>Écouter les murmures, faire face aux témoins</i>	297
1.2 <i>Le film au service des « oubliés de l'histoire »</i>	300
1.3 <i>Vingt ans après : une politique du glanage.....</i>	305

1.4	<i>Autoportrait, réflexivité critique</i>	310
2.	Chris Marker – Actualité d’une couleur	314
2.1	<i>L’« inquieteur » et les « Poubelles de l’histoire »</i>	315
2.2	<i>« Prise de parti » vs « prise de position » / « acteur » vs « témoin »</i>	320
2.3	<i>1993 : actualisation du documentaire et présence des lucioles, malgré tout</i>	327
3.	Chantal Akerman – Actualité de la ségrégation	330
3.1	<i>Se positionner contre un film : possible assise d’une démarche critique</i>	331
3.2	<i>Confrontation des témoignages et remise en cause des discours optimistes</i>	337
3.3	<i>Prolonger, appuyer, figurer les témoignages</i>	341
3.4	<i>Chantal Akerman et la première Théorie Critique : affinités</i>	345
4.	Claire Angelini – « Actualités ! »	352
4.1	<i>Et tu es dehors : « l’actualité crue d’aujourd’hui »</i>	354
4.2	<i>Ce gigantesque retournement de la terre : le visage et le drame</i>	358
4.3	<i>La guerre est proche : l’interminable Rivesaltes</i>	366
	CONCLUSION	379
	BIBLIOGRAPHIE	391

Indications

1. Pour éviter d'associer aux figures des chiffres trop volumineux, je suivrai le modèle suivant : les images seront associées à deux numéros correspondant au titre du chapitre et à l'image. Par exemple, pour le chapitre I : *Fig. 1.1, Fig. 1.2, etc.*

Les numéros des images situées dans l'avant-propos et dans la conclusion seront précédés des lettres AP (avant-propos) et C (conclusion).

2. Cette thèse discutant de nombreux écrits issus du corpus de Walter Benjamin, j'éviterai de charger les notes de bas de page en faisant le choix de les réduire. Les références au philosophe apparaîtront selon le modèle suivant :

Initiales de l'auteur, titre du texte (année de publication), titre de l'ouvrage sous la forme d'un acronyme (ou de la première lettre du mot suivi du numéro du volume), année, page(s). Enfin, je raccourcirai parfois le titre du texte mentionné. Par exemple :

Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 170-225.

→ WB, « Fuchs » (1937), *O III*, pp. 170-225.

Les thèses *Sur le concept d'histoire* (et leurs appendices), issues du même volume (*Œuvres III*, Gallimard, 2000), seront présentées sous la forme Thèse I, Thèse II ... Appendice A & B.

Les références complètes sont indiquées en bibliographie.

Rue à sens unique : *RSU*

Enfance berlinoise : *EB*

Origine du drame baroque allemand : *ODBA*

Œuvres I, II & III : *O* suivi du numéro du volume

Selected Writings : *SW* suivi du numéro du volume

Gesammelte Schriften : *GS* suivi du numéro du volume

Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages : *LdP* (suivi du numéro du fragment entre crochets)

The Arcade Project : *AP*

Écrits Français : *EF*

Correspondances : *corr.*, suivi du numéro du tome et de la période concernée

Avant-Propos

Peter Watkins et la communauté des témoins – 1871-1999

« L'histoire revint cette nuit-là, une longue histoire de souffrances, dans l'instinct vengeur du peuple. L'âme des pères qui, tant de siècles, souffrirent, moururent en silence, revint dans les fils et parla. »

Jules Michelet, « Prise de la Bastille », *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1893-1898, p. 239.

« Chaque époque rêve la suivante. »

Jules Michelet, cité dans Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989, p. 36.

« Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. »

Walter Benjamin, « Thèse V », *Sur le concept d'histoire* (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

En 1999, Peter Watkins investit durant trois semaines des locaux désaffectés situés à Montreuil pour filmer *La Commune (Paris, 1871)*. Dans ce lieu jadis occupé par Georges Méliès et qui accueille désormais *La Parole errante*, compagnie dirigée par Armand Gatti, l'auteur conclut une expérience croisant cinéma, télévision et histoire à laquelle ont contribué quelque trois cents protagonistes pendant plusieurs mois. Le cinéaste anglais y reconstitue l'expérience révolutionnaire qui fait suite à la bataille de Sedan et l'occupation de la capitale française par l'armée allemande. Avec ce film-fleuve (près de six heures dans la version prévue pour la télévision, raccourcie à trois pour sa sortie au cinéma six ans plus tard), l'auteur de *Punishment Park* développe, à partir d'un dispositif singulier et de choix formels originaux, une critique incisive de ce qu'il nomme et théorise sous le nom de « monoforme »¹. Face au schéma narratif et esthétique qui selon lui domine les industries du cinéma et de la télévision, Watkins élabore son projet à partir de principes significatifs, au service d'un cinéma critique qui accorde une place centrale au spectateur, lui-même considéré comme potentiellement critique.

Après une série de cartons précisant le contexte historique qui précède l'insurrection parisienne (l'ensemble du long métrage sera ponctué par des intertitres qui apporteront des précisions, affineront certains points de vue, insisteront sur tel ou tel fait marquant, etc.), le film débute en affirmant et assumant sans délai son caractère fabriqué. L'image est en noir et blanc. Caméra à la main, un opérateur avance lentement vers un bâtiment sans chercher à atténuer le bruit que provoquent ses mouvements. Le spectateur entre ainsi, lentement, dans l'univers filmique proposé par Peter Watkins. Passé le seuil de l'entrée du bâtiment, la caméra effectue un léger panoramique, tout en poursuivant son avancée. Des techniciens sont présents sur un plateau de tournage. L'un d'entre eux, assis de façon précaire sur une boîte, se retourne et, sans émettre le moindre signe de surprise, adresse un regard à la caméra. Manifestement, l'équipe en place attendait le spectateur. Derrière la dizaine de techniciens, un tableau représentant le martyr de Saint Sébastien est accroché au mur. L'œuvre est célèbre : il s'agit de l'une des trois versions qu'en offre Andrea Mantegna au XV^e siècle. La deuxième plus précisément, à savoir le *Saint Sébastien* d'Aigueperse, peint vers 1480 (à l'origine, il faisait partie du retable de San Zeno de Vérone), exposé au musée du Louvre à Paris (*fig. 1*). La caméra poursuit son parcours et rejoint un couple qui se tient face aux techniciens, s'immobilisant au moment où la jeune femme et le jeune homme sont cadrés en plan américain. Fixant l'objectif de la caméra, ils vont s'adresser au spectateur.

¹ Peter Watkins, *Media Crisis* (2003), 2^e édition, trad. de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Homnisphère, 2017, pp. 17-34.



Fig. .a-p. 1, La présence de Saint Sébastien, *La Commune (Paris, 1871)* (Peter Watkins, 2000), capture d'écran.

La tenue des deux protagonistes dénote. En effet, non seulement séparés du reste de l'équipe technique par les appareils nécessaires à la réalisation du film (moniteurs, sonos, câblages), ils portent des vêtements qui traduisent, déjà, leur inscription au sein d'une époque antérieure à celle du tournage, celle de 1871 précisément. Dès les premiers instants du film, Watkins annonce ainsi l'un des principaux enjeux de son projet : « filmer le déroulement des journées de 1871 [tout en filmant] un film en train de se faire. »² D'où l'importance de la présence du cinéaste, concentré, devant son moniteur, casque aux oreilles (fig. a-p. 1). Dans cette perspective, les interprètes du film tiennent un rôle déterminant, serrés entre leur condition d'acteurs (amateurs pour la plupart) et l'incarnation de leur personnage. C'est là une orientation capitale définie par le réalisateur : dépositaire en cela d'une certaine idée de l'art associée à Brecht, qu'il a lu et intégré à sa pratique de cinéaste³, Watkins, tout au long de *La*

² Sébastien Layerle, « *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Forum des images*, 2012, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-commune-paris-1871-de-peter-watkins> [dernière consultation le 18 juillet 2019].

³ S'il avoue ne pas avoir « une connaissance très profonde » du travail critique de Bertolt Brecht, Watkins n'en demeure pas moins « très frappé par ses idées sur la distance » (Peter Watkins, « Mon cinéma met en cause le cinéma », entretien conduit par Thierry Méranger, *Cahiers du Cinéma*, n° 598, février 2005, p. 82). Sur la variété des références sur lesquelles Watkins s'appuie pour développer ses projets, du « travail de Bertolt Brecht (parmi d'autres) » à un film comme *Les Quatre cents coups* de Truffaut, en passant par « des cinéastes néo-réalistes italiens », voir Peter Watkins, *Media Crisis, op. cit.*, p. 129). Sur la dimension brechtienne de son œuvre, voir notamment Nenad Jovanovich, *Brechtian Cinema. Montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars Von Trier*, New York, SUNY Press, 2017, Michael Wayne, « The Tragedy of History. Peter Watkins's *La Commune* », *Third Text.*, vol. 16, n° 1, 2002, p. 57 et Régis Dubois, « Quelle alternative à la monoforme ? Perspective historique », dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit

Commune (Paris, 1871), met autant en scène des personnages que des être humains qui certes les incarnent, leur donnent (ou prêtent) chair, mais apparaissent aussi bien, dans l'espace filmique, comme *des témoins*. Ils racontent l'expérience cinématographique qu'ils vivent, s'expriment sur les événements et les personnalités associés à l'insurrection parisienne, tout en dévoilant leurs sentiments à propos de leur existence (souvent difficile, précaire) et du monde contemporain. Ce faisant, le film ne cesse d'opérer des rapprochements entre époques distinctes (le passé de la Commune et le présent du film, à l'aube d'un nouveau siècle) pour que le spectateur prenne conscience de la constance, de la permanence, de la survivance des inégalités sociales, de l'injustice, de l'exploitation, des rapports conflictuels entre dominants et dominés. Autrement dit, le cinéaste anglais, en étroite collaboration avec les acteurs et les techniciens qui l'accompagnent tout au long du projet, refuse de conjuguer l'insurrection parisienne au seul passé. Bien au contraire, ce que filme Watkins, c'est *l'actualité de la Commune*. Et pour saisir cette actualité, la question du témoin s'avère centrale. Pour s'en convaincre, il convient de revenir plus en détail sur un objet qui apparaît dès les premiers instants du film.

Décrivant plus haut la composition du premier plan du film, je relevais la présence du tableau de Mantegna consacré au martyr de Saint Sébastien⁴. L'apparition de cette œuvre, au cours du mouvement de caméra (un travelling panoté) qui balaie l'espace dans lequel pénètre l'opérateur, a de quoi intriguer. Non pas que le hiatus entre référent religieux et art critique, voire militant, soit insoluble. On sait l'importance de l'héritage culturel chrétien dans la pratique de cinéastes ouvertement engagés à gauche, et on pensera tout particulièrement au parcours de l'un de ses plus illustres représentants : Pier Paolo Pasolini. Ce qui questionne ici, c'est tout d'abord l'importance de l'espace occupé par la reproduction choisie par Peter Watkins. La présence des techniciens, notamment du jeune homme, debout au premier plan, permet de mesurer approximativement les dimensions de l'image : près de deux mètres de hauteur sur un bon mètre de largeur⁵. Ensuite, il vaut de remarquer le caractère incongru

(dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, pp. 25-27.

⁴ La mention de cette image n'apparaît jamais, à ma connaissance, dans les textes consacrés à *La Commune (Paris, 1871)*, textes qui pourtant, très souvent, ciblent l'importance de la scène d'ouverture dans l'économie générale du film de Watkins. Voir par exemple Christian Milovanoff, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La Pensée de Midi*, n° 3, 2000, p. 128. Plus caractéristique encore du désintérêt dont témoignent certains écrits à propos de la présence du tableau, la capture d'écran présentant l'espace inaugural du film apparaît dans deux textes, lesquels ne disent mot de l'œuvre de Mantegna y apparaissant pourtant : Nenad Jovanovich, *op. cit.*, p. 164 (l'auteur s'intéresse à la question de la profondeur de champ) ; de façon peut-être plus étonnante, car les auteurs y décrivent assez précisément les composantes du premier plan du film, cf. François Bovier et Cédric Fluckiger, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 20, 2012, pp. 95-96.

⁵ Soit relativement proches des dimensions de l'original exposé au Louvre : 255 X 140 cm.

d'une telle présence dans ce décor épuré, celui d'un local transformé en studio de cinéma de fortune. Le décalage est notable entre cet élément de décor et ce qui l'avoisine : une petite équipe technique, du mobilier (très peu), ainsi que nos deux acteurs/personnages qui accueillent le spectateur. Ces derniers expliquent face caméra leur rôle ainsi que les enjeux principaux du film qui débute. Gérard Watkins (fils du cinéaste) et Aurélia Petit interprètent (ou plutôt : vont interpréter) des journalistes « de la télévision communale ». Ils détaillent notamment l'un des horizons critiques du film, à savoir, par le choix de l'anachronisme (dans le film, deux télévisions vont se faire face : l'une pro-Commune, l'autre au service du pouvoir retranché à Versailles), dénoncer « le rôle des mass-media dans la société d'hier et d'aujourd'hui. » Sans coupe, la caméra contourne le couple et entame une visite du studio : « Nous voudrions maintenant vous présenter l'espace où nous avons travaillé pendant trois semaines », vient d'annoncer Gérard Watkins.

C'est l'échec de la Commune que décrivent les deux protagonistes. Au lendemain du dernier jour de tournage, ils commentent en effet l'atmosphère funèbre qui règne après la Semaine sanglante, durant laquelle Adolphe Thiers, entre le 21 et le 28 mai 1871, a violemment éteint le mouvement révolutionnaire entamé deux mois plus tôt. Aurélia Petit commente : « Au-dessus d'une barricade flotte le drapeau tricolore du gouvernement français là où quelques heures auparavant se trouvait le drapeau rouge de la Commune de Paris. Sur la gauche, se trouve ce qui reste de la mairie où le sous comité révolutionnaire du XI^e jouissait jusqu'à hier d'un pouvoir absolu. À l'extérieur, un officier des forces gouvernementales était assis devant cette table avec un stylo et de l'encre et a condamné des centaines de Communards du quartier à une mort instantanée sous les balles d'un peloton d'exécution. » Quelques instants plus tard, alors que le spectateur les accompagne et entre dans une autre salle, elle ajoute : « Sur cet espace ouvert, hier soir, les corps jonchaient le sol et un peloton d'exécution gouvernemental tirait et rechargeait sans cesse. Parmi les tués ici se trouvent des ouvriers qui réparaient les carabines de la Garde nationale, les femmes d'un atelier de couture, des enfants de treize et quatorze ans qui combattaient sur les barricades. Et le boulanger du quartier avec sa femme. » Ses paroles remplissent l'espace vide d'images sanglantes, que le spectateur, pour l'heure, ne fait qu'imaginer. La jeune femme conclut ensuite sa présentation : « Nous vous demandons d'imaginer que nous sommes désormais le 17 mars 1871. » Soit la veille du soulèvement. La voix d'un homme plus âgé prend alors le relais. Il parle de son existence dans un petit logement du XI^e arrondissement, l'un des endroits les plus pauvres de Paris, où il vit avec sa famille. Visuellement, nous sommes toujours dans le présent des locaux de Montreuil, manière de travailler l'entrelacement temporel qui caractérise le long

métrage. Il faut attendre quelques secondes avant qu'une coupe nous transporte dans le passé. Le vieil homme, entouré de deux de ses petits-enfants, fait face à la caméra. Il vient de conclure son bref témoignage : « Nous ne sommes pas encore parmi les plus malheureux dans cette société. Mais il faudra la changer un jour. » Il est le premier d'une série de témoins qui, cadrés de façon identique, fixent la caméra pour raconter l'humiliation de la défaite française, la misère quotidienne, le contexte brûlant de ce mois de mars 1871. Les témoignages sont entrecoupés d'intertitres qui prolongent ou précisent ce que nous communiquent ces hommes et ces femmes voués à jouer un rôle dans la Commune (parmi eux, le boulanger et sa femme qui feront partie des condamnés à mort que vient d'évoquer Aurélia Petit).

Il est donc question, dès les premières minutes de ce film, de ce qui précède et conclut cet événement qui à la fois reste l'un des moments les plus marquants de l'histoire contemporaine (en France et ailleurs : on sait l'impact et le modèle – à dépasser – de l'insurrection en d'autres terres, songeons évidemment à la pensée révolutionnaire de Lénine) tout en étant « semble[t-il] le plus souvent évacué de la mémoire collective française. »⁶ Il est donc question de passé et de présent, ensemble, inextricables. Il est donc question d'une défaite, celle d'un mouvement ouvrier souhaitant jouer les premiers rôles, accéder à une position de *sujet*, à la recherche d'une dignité qui lui est confisquée dans la misère quotidienne. Il est donc question, enfin, de sang, de douleur, de souffrance.

Revenons au tableau de Mantegna. On sait que « L'inscription d'une copie d'un tableau en tant que telle permet d'évoquer dans le film des significations culturelles, un goût, mais aussi un imaginaire sur lequel le film va pouvoir se déployer. »⁷ Ainsi, dans quelle mesure *Saint Sébastien* oriente-t-il, dès les premiers instants du film, le regard du spectateur ? Car loin d'exister comme simple élément de décor se dissolvant presque dans les tonalités grises de l'image (si bien que le tableau peut se dérober au regard du spectateur, expliquant peut-être son absence dans les analyses qui sont consacrées au long-métrage), l'œuvre doit être considérée comme l'un des points nodaux du film. Plus précisément, il est le signe d'une *prise de position immédiate* de la part du réalisateur. En effet, ce dernier paraît bien, par ce geste de mise en scène, se reconnaître dans une tradition critique qui remonte à l'un des

⁶ Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 49. De son côté, Michael Wayne nuance quelque peu ce constat en rappelant que la « culture populaire de gauche » entretient la mémoire de cette insurrection : « *Although the memory of the Paris Commune is still kept alive today in leftist popular culture, the Paris Commune occupies a marginal place in official French culture and is skated over in the education system* » (Michael Wayne, art. cit., p. 61). Dernièrement, les éditions La Fabrique ont participé à l'effort de réactivation de la mémoire de la Commune en France : voir Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, trad. de l'anglais par É. Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015.

⁷ Paolo Bertetto, « Les insertions de l'œuvre d'art dans le film. Un essai de typologie », dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne & Gilles Mouëllic (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, PUR, 2014, p. 40.

premiers commentateurs de la Commune, achevant dans les jours qui suivent la Semaine sanglante un texte dense et prospectif intitulé *La Guerre civile en France* : Karl Marx. Dans un numéro de *Décadrages* consacré au cinéaste anglais, François Bovier et Cédric Fluckiger mettent en avant l'importance de cet ouvrage dans la préparation de *La Commune (Paris, 1871)* : « *La Guerre civile en France* constitue selon nous le point de départ de la documentation de Watkins. »⁸ Davantage qu'un point de départ, ce texte imprègne véritablement l'esthétique du film, par le choix de ce tableau visible dès son ouverture. Pourquoi ? Écoutons ici ce qu'exprimait Marx lui-même, en guise de conclusion, à propos de l'insurrection parisienne et de son importance dans la constitution d'une mémoire des vaincus, mémoire dont hérite sans doute possible le film sorti en 2000 :

Le Paris ouvrier, avec sa Commune, sera célébré à jamais comme le glorieux fourrier d'une société nouvelle. Le souvenir de ses *martyrs* est conservé pieusement dans le grand cœur de la classe ouvrière. Ses exterminateurs, l'histoire les a déjà cloués à un pilori éternel, et toutes les prières de leurs prêtres n'arriveront pas à les en libérer.⁹

Marx convoque ici tout un référentiel religieux. La traduction française (rappelons que Marx écrit alors en anglais) va sur ce point plus loin encore, elle qui ajoute l'adverbe « pieusement » là où l'auteur parle seulement en termes de conservation (« *enshrined in the great heart of the working class* »). Mais le domaine religieux est ici tout sauf homogène. D'un côté, les « exterminateurs », à savoir les tenants de l'ordre bourgeois, dont les prêtres, aux efforts vains, ne pourront soulager le poids de la culpabilité. De l'autre, des « martyrs », dont le sacrifice a pour vocation de nourrir une mémoire des vaincus, au service de l'utopie d'une « société nouvelle ». Sur le terrain de l'histoire matérialiste, Marx propose une analyse projective des événements de mars, avril et mai 1871¹⁰. Fourrier : « Se dit d'une personne ou d'une chose qui en précède, en annonce, en prépare une autre ; messenger, avant-coureur. »¹¹

⁸ François Bovier et Cédric Fluckiger, art. cit, p. 100.

⁹ Karl Marx, *La Guerre civile en France* (1871), Paris, éditions Sociales, 1968, p. 88. Je souligne.

¹⁰ J'ajoute que le thème du martyr(e) traverse l'œuvre de Marx. Quatre ans avant la parution du texte consacré à la Commune, il pouvait écrire dans le premier tome du *Capital* : « Dans l'agriculture comme dans la manufacture la mutation capitaliste du procès de production apparaît en même temps comme le martyrologue des producteurs, le moyen de travail apparaît comme le moyen d'assujettir, d'exploiter et d'appauvrir le travailleur, la combinaison sociale du procès de travail comme répression organisée de sa vitalité, de sa liberté, et de son autonomie d'individu. » (Karl Marx, *Le Capital, Livre premier* (1867), Paris, PUF, p. 566). Déjà, le (très) jeune Karl Marx, exposant sa « hai[ne] de tous les dieux » (et de leur pouvoir d'asservissement), concluait la préface de sa thèse de doctorat ainsi : « Prométhée est le plus noble des saints et martyrs du calendrier philosophique. » (Karl Marx, *Différence entre la philosophie de la nature de Démocrite et celle d'Épicure* [1841], repris dans Karl Marx, *Œuvres, t. III, Philosophie*, Gallimard, « La Pléiade », 1976, p. 15).

¹¹ « Fourrier », *CNRTL* (en ligne), URL : <https://cnrtl.fr/definition/academie9/fourrier> [dernière consultation le 20 septembre 2019].

La Commune devient immédiatement, sous la plume de Marx, un moment matriciel qu'il faudra reprendre pour en accomplir le programme. Sans prétendre avoir l'ambition de transformer radicalement une société par la production d'un film, c'est semble-t-il à une telle entreprise que s'attèle Watkins au soir des années 1990. La présence de Saint Sébastien, en ouverture de son film, vient témoigner de cette reprise et de cette reconnaissance dans une vision critique de l'histoire. Le tableau fonctionne ici comme liant : il permet d'articuler les temps, de les entrelacer, justifiant la rencontre entre témoins du passé et du présent.

Car il y a une intimité certaine entre les notions de martyr et de témoin. Ces dernières années, avec l'intensification des recherches sur les rapports entre mémoire et histoire ainsi que la place centrale qu'y tient la figure du témoin, les travaux du linguiste Émile Benveniste sont devenus un repère incontournable¹². Chez François Hartog tout particulièrement. On y découvre notamment la proximité sémantique entre témoin et martyr : « En grec, l'étymologie du mot "témoin", *martus*, conduit vers le radical d'un verbe signifiant "se souvenir" [...]. Le témoin est mémoire. »¹³ Il vaut de noter que, par ailleurs, le vocable témoin renvoie au latin *superstes*, ce que Benveniste précise ainsi :

[...] « Subsister par-delà » n'est pas seulement « avoir survécu à un malheur, à la mort », mais aussi bien « avoir traversé un événement quelconque et subsister par-delà cet événement », donc en avoir été « témoin ». Ou encore « qui se tient (*stat*) sur (*super*) la chose même, qui y assiste ; qui est présent ». Telle sera, par rapport à l'événement, la situation du *témoin*.¹⁴

Témoin, martyr, survivant : dès l'ouverture de son film, Watkins semble bien travailler, *en cinéma*, la circulation entre motifs certes distincts mais qui se répondent, communiquent. Bien sûr, on ne trouve dans *La Commune (Paris, 1871)* aucun *témoin historique*, c'est-à-dire aucun homme, aucune femme qui aurait *été là*, lors des événements, et qui aurait *survécu* pour raconter l'expérience révolutionnaire. La présence du martyr désigne ici la survivance de l'idée révolutionnaire¹⁵. En d'autres termes, ce que refusent Watkins et ses collaborateurs, c'est de considérer la date du 28 mai 1871 comme le point final de la Commune. Dans cette perspective, il faut noter que le choix du saint est tout sauf anodin. Sébastien, c'est une figure de survivant. Selon le récit légendaire qu'en propose Jacques de

¹² Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions européennes*, 2. *Pouvoir, droit, religion*, Paris, Minuit, 1969.

¹³ François Hartog, « La présence du témoin », *L'Homme*, 2017, p. 170.

¹⁴ Émile Benveniste, *op. cit.* p. 276. Souligné dans le texte.

¹⁵ Ce que traduit le titre d'inspiration hugolienne choisi par Vincent Avenel dans un texte paru dans *Critikat* : « Le cadavre est à terre, et l'idée est debout », *Critikat* (en ligne), 26 octobre 2010, URL : <https://www.critikat.com/panorama/analyse/la-commune-paris-1871/> [dernière consultation le 12 juillet 2019].

Voragine (qui offre avec sa *Légende dorée* une source dans laquelle ont puisé maints peintres de la Renaissance), l'officier romain ne succombe pas au supplice des archers. C'est plus tard qu'il sera mis à mort, cette fois à coups de verges¹⁶. Le tableau de Mantegna, enfin, traduit véritablement l'idée d'un espoir révolutionnaire. Répondant sur ce point à la tradition picturale qui veut que le ou la supplicié(e) ne laisse transparaître aucune souffrance, le visage et le regard du saint, orientés vers le haut, témoignent de sa sérénité. C'est la Jérusalem céleste que Sébastien contemple. Ce dernier tourne le dos à une ville en ruines, qui renvoie à l'Antiquité païenne. À quelques centimètres de son pied droit se trouve le pied d'une statue brisée, le membre apparaissant comme le seul vestige d'une sculpture qui représentait Apollon. Mantegna anticipe ainsi le triomphe du monothéisme chrétien sur le paganisme romain¹⁷. Dès lors, ce qui se joue sur le plan religieux dans l'œuvre du peintre trouve sa traduction profane dans celle de Watkins. Ce dernier, avec ce film, ouvre une brèche dans un présent dynamisé par la mémoire de la Commune, réveillant l'idée formulée par Marx près de cent trente ans auparavant : que l'insurrection soit « le fourrier d'une société nouvelle ».

C'est aux citoyens d'aujourd'hui qu'il revient alors de reprendre le flambeau. Dès la préparation du film, Watkins rend compte des distinctions de classes par un choix de casting singulier : « Pour incarner les Versaillais et les représentants de la bourgeoisie de l'époque, le cinéaste fait passer des petites annonces dans *Le Figaro*, à la mairie du XVI^e arrondissement et dans le journal local *Les nouvelles de Versailles*. »¹⁸ La plupart des Communards sont quant à eux interprétés par des habitants du XI^e arrondissement de Paris, qui mènent leur existence sur les lieux mêmes de l'insurrection de 1871. Watkins leur a par ailleurs demandé d'effectuer un travail de recherche pendant les mois qui ont précédé le tournage, de s'imprégner de l'histoire de la Commune, de l'itinéraire de leur personnage, etc. Ces orientations aboutissent, sur le lieu du tournage, à un choc entre temporalités hétérogènes. Les journalistes de la télévision communale, qui suivent les événements heure par heure, interrogent les révolutionnaires et, prenant par surprise tel ou tel interprète, les questionnent sur leurs sentiments de citoyens contemporains, sur le diagnostic qu'ils proposent du monde *d'aujourd'hui*. Dynamisés par l'expérience révolutionnaire de leur personnage, nombre d'acteurs du film finissent par s'exprimer en leur nom propre, témoignant de l'urgence d'une situation critique, celle d'une France qui, en 1999, n'en a pas fini avec la détresse sociale. Dans un texte consacré au film, Michèle Lagny écrit à leur propos :

¹⁶ Jacques de Voragine, « SAINT SÉBASTIEN, martyr », *La Légende dorée* (vers 1261-1266), trad. du latin par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin et Cie, 1910, pp. 92-97.

¹⁷ Voir Nina Garavaglia, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Paris, Flammarion, 1978.

¹⁸ Sébastien Layerle, *op. cit.*

Ils opèrent une véritable prise de parole actuelle, racontent leur propre présent, leur propre misère, formulent leurs propres revendications en même temps qu'ils expriment celles des Communards qu'ils figurent. Après l'entrée des Versaillais, ils se réfèrent à des exemples historiques de résistance parisienne (les barricades de 1944, la dernière révolution, celle de 1968) tandis qu'un intertitre évoque l'occupation de l'église saint-Ambroise par les sans-papiers en mars 1996. Il ne s'agit pas de comparaisons ; ici la fusion du virtuel et de l'actuel devient totale et engendre la fusion présent-passé dans une longue durée. Grâce au double anachronisme, celui du média et celui des personnages, on passe du récit historique d'une révolte à commémorer au fonctionnement même d'une mémoire vive quasi proustienne.¹⁹

Voici donc un insurgé redevenu citoyen français de 1999 (il n'a jamais véritablement quitté cette condition, seulement mise en suspens lorsqu'il incarnait *pleinement* son rôle de Communard) qui exprime sa colère : « L'oppression aujourd'hui elle est dans les pays pauvres, elle est dans les pays riches pour les pauvres, on est des êtres humains, merde ! » En voici un autre, prêt au combat : « S'il y a des barricades à Paris, en 2000, j'y serai et je me battraï. » L'action, en arrière plan, est celle des combats entre Communards et Versaillais qui rythment la dernière phase de l'insurrection parisienne. Gérard Watkins, lui-même redevenu le neveu du cinéaste sans avoir quitté les habits de son personnage, questionne une jeune femme qui jusque là épousait la révolte communarde, dans cet espace diégétique pour le moins troublé et troublant : « Qu'est-ce que tu ferais toi dans cette situation ? » Elle répond : « La même chose, je me bats je prends un fusil. Mais aujourd'hui c'est à soi, soi, c'est à soi d'être soi-même une barricade. » Insistant, il lui demande son avis à propos de la situation sociale actuelle. Elle poursuit : « En ce moment quand, aujourd'hui ? Aujourd'hui aujourd'hui ? C'est la même chose ! Ça ne prend pas les mêmes formes mais c'est la même chose, c'est la même aliénation ! » Tous ne sont pas aussi offensifs : certains partagent leurs hésitations, expriment leurs doutes quant à leur éventuelle vocation révolutionnaire. Reste que ce qui est en jeu dans ce film, tout particulièrement dans sa dernière partie, c'est l'idée d'un réveil citoyen (qui concerne les acteurs du films *aussi bien* que son spectateur), provoqué par une actualisation de la Commune.

De cette tension entre personnes et personnages, rendue possible par le dispositif singulier choisi par Watkins, surgissent des témoignages d'hommes et de femmes qui alertent le spectateur sur les conditions de vie les plus actuelles. Dans *La Commune (Paris, 1871)*, le

¹⁹ Michèle Lagny, « Entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op.cit.*, p. 143.

cinéaste anglais accorde une attention toute particulière aux femmes et à leur quotidien, aujourd'hui comme autrefois. De façon plus apaisée que sur le terrain de la bataille face aux Versaillais, il prend le temps d'interroger quelques unes des interprètes féminines, lors d'une séquence qui fonctionne comme une pause, laissant en suspens le déroulement chronologique de la Commune. En témoins, les actrices du film évoquent leurs expériences, leurs rapports aux hommes, à la politique, à l'émancipation. Ce faisant, Watkins prolonge un geste déjà repérable vingt-cinq ans auparavant, dans son long métrage consacré à Edvard Munch. Ce film entremêlait déjà le passé et le présent en s'appropriant les codes du reportage télévisé : entretiens avec les témoins, adresses au spectateur, etc. Mathias Lavin a noté la singularité de cet étrange alliage entre temporalités hétérogènes, sensible dans l'expression des personnages féminins de cette œuvre sortie en 1974 :

Dans *Edvard Munch*, la stratégie consiste parfois à laisser affleurer dans certaines prises de position reconstituées une actualité évidente. C'est le cas lorsque les maîtresses du peintre parlent de leur relation aux hommes, à l'amour, au mariage, en faisant explicitement écho aux revendications contemporaines à la réalisation du film [...] : il y a une réversibilité entre le témoignage d'un individu et la représentation d'un personnage.²⁰

La séquence de témoignages dont il est question dans *La Commune (Paris, 1871)* rend la question de l'actualité plus manifeste encore. Avoisinant une durée de dix minutes, elle est introduite par un carton signalant un « manqué » de la Commune : « 18 mai. L'Union des femmes tient une réunion préparatoire pour constituer des Chambres syndicales et fédérales de travailleuses. Elles conviennent de se réunir à nouveau le 21 mai. Mais cette réunion, qui aurait pu être essentielle pour l'avenir du développement social et politique des femmes en France, n'aura jamais lieu. » Près de cent trente ans plus tard, des femmes sont réunies face à la caméra de Peter Watkins : « Alors moi je voudrais parler du travail que je suis en train de faire avec Peter sur le film de La Commune », déclare l'une d'entre elles en guise d'introduction. Elle évoque un « parallélisme avec la Commune » lorsqu'elle témoigne de l'expérience du tournage, au cours duquel une communauté a dû apprendre à vivre ensemble et s'exercer à de nouvelles formes de démocratie. Une jeune femme prend la parole pour discuter des rapports conflictuels avec les hommes et de la place des femmes dans la société : « Je pense pas que les hommes et les femmes soient les mêmes et pourtant je pense qu'ils ont

²⁰ Mathias Lavin, « Prosopopées – visages et paroles dans quelques films de Peter Watkins », *Décadrages. Cinéma, à travers champs, op. cit.*, pp. 39-40. Sur les rapports entre mémoire, histoire et cinéma à l'œuvre dans ce film, voir tout particulièrement Michèle Lagny, *Edvard Munch. Peter Watkins*, Lyon, Aléas, 2011.

le droit à la même chose, au respect, à la dignité. » Elle constate ensuite une véritable résonance de la Commune dans la société française de 1999, les femmes, malgré quelques transformations sociales, restant exploitées : certes elles « travaillent à l'extérieur mais à l'intérieur c'est toujours elles [qui s'occupent des tâches ménagères]. » Néanmoins, sa conclusion reste sans appel pour relever l'écart notable qui existe entre son époque et celle de la Commune, où les révolutionnaires « étaient écrabouillés » alors que « nous, on s'est fait un peu niquer par le confort. » Un dernier témoin relate son parcours, celui d'une femme plus privilégiée, habitant le XVI^e arrondissement mais sensible au sort des sans-papiers et plus généralement de la pauvreté en France.²¹

On le constate, le long métrage de Watkins fonctionne comme un « dispositif d'éveil ». La rencontre entre témoins du passé (fictionnalisés, c'est-à-dire interprétés) et du présent (les citoyens/acteurs de 1999) a pour vocation d'alerter le spectateur à propos de l'urgence d'une actualité. Deux lignes critiques s'entremêlent dans le travail du cinéaste anglais : la première concerne les médias, la seconde l'histoire. Proposant une alternative à la « monoforme », l'horizon est d'opérer une critique d'un domaine, l'histoire, dont le discours dominant s'appuie sur l'idée de Progrès. On pourra certes discuter la radicalité et, peut-être, le manque de nuance dont témoigne l'auteur de *Media Crisis*. Des failles existent au sein du cinéma *mainstream*, lequel échappe certainement à l'homogénéité que suppose Watkins dans ses déclarations. Sur le versant de l'histoire, Antoine de Baecque considère que sa vision est « trop militante et appuyée », assez loin de la distance dont font preuve les « spécialistes de la période. »²² De même, l'historien (et l'on songera d'autant plus à la présence de Saint Sébastien analysée plus haut) rappelle que la radicalité du cinéaste, ainsi que les rapports pour le moins contrariés qu'il entretient avec l'industrie du cinéma et de la télévision (parlant volontiers de complot à son encontre), l'ont amené à se considérer comme un « martyr » : « On pourrait dire que Watkins est à la fois la victime et l'instigateur de son martyre, en prenant soin d'ajouter que son univers en est d'autant plus fascinant et ses films passionnants. »²³ Citant Antoine de Baecque et ses réserves quant au *regard historien* du cinéaste anglais, Sébastien Layerle insiste quant à lui davantage sur la position d'auteur de Watkins, amené à imposer un regard critique sur la société et le cinéma, ensemble. Et c'est en mettant en avant l'importance du témoignage qu'il définit l'enjeu principal du film : « On voit

²¹ Pour une analyse de la séquence qui insiste notamment sur l'inversion des « rapports de force » filmeurs/filmées, les secondes remettant en cause certains choix des premiers (Watkins et son opérateur), car ayant éprouvé une certaine « difficulté à trouver leur place en tant que comédiennes, reflétant ainsi la situation des ouvrières et des militantes pendant la Commune », cf. François Bovier et Cédric Fluckiger, art. cit., pp. 96-97.

²² Antoine de Baecque, « Peter Watkins en direct de l'histoire », *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 253.

²³ *Ibid.*, p. 256.

ici finalement que le film tient précisément sur cette *rencontre* entre *un regard d'auteur* porté sur cet événement qu'est la commune et des préoccupations concrètes et plus immédiates, celles des participants dont *le film va se faire le témoin.* »²⁴

La Commune (Paris, 1871) concentre nombre d'enjeux qui seront au centre de cette thèse. Par des choix singuliers, un cinéaste assume pleinement l'orientation critique de son regard (d'auteur). Ce sont des *choix de mise en scène* : présence du tableau de Mantegna, confusion entre interprètes et personnages, fusion temporelle, autant de décisions à travers lesquelles Watkins impose un regard critique, dont l'objet, avec *La Commune (Paris, 1871)*²⁵, est double : critique des *mass media* et de l'histoire, ensemble. Sur la jaquette de l'édition DVD du film, on trouve un propos qui ne manque pas de faire résonner la critique de l'histoire formulée jadis par Walter Benjamin (proximité des enjeux et des termes employés), laquelle sera au centre de la présente étude : « Insuffler à l'histoire *figée* des historiens, *l'énergie épique* de l'immédiateté. »²⁶ Ce faisant, le cinéaste croise des enjeux propres au cinéma (et à la télévision) et à l'histoire. Sur ce point, commentant le texte polémique *Media Crisis*, Antoine de Baecque écrit : « Ce qui frappe dans ce plaidoyer parfois véhément est d'abord la cohérence d'une vision du cinéma et d'une idée de l'histoire, mêlées. »²⁷ Cette cohérence est à l'œuvre dans les films du cinéaste anglais, qui selon de Baecque a développé, tout au long de son parcours, une « forme cinématographique de l'histoire ». Il s'agit, selon la définition liminaire qu'en offre l'historien en ouverture de son essai, d'« une mise en scène choisie par un cinéaste pour donner forme à sa vision de l'histoire. »²⁸ Chez l'historien, c'est certainement moins de l'histoire « telle qu'elle fut réellement » (pour signifier l'idée de l'histoire à tendance positiviste qui sera discutée dans cette thèse) dont il est alors question, mais de l'histoire comme lieu de réflexion. En ce sens, avec les outils propres à son art, le ou la cinéaste est en mesure de faire œuvre d'historien.ne en traduisant par le film l'idée qu'il ou elle se fait de certaines époques, certaines activités humaines, certains faits ou événement à la plus ou moins profonde singularité, etc. *Mais surtout*, en imposant certaines *méthodes* (choix de cadrages, de montage, d'interprétation des acteurs, etc.), ils et elles affirment par leurs choix de mise en scène singuliers une *manière de faire l'histoire*, au sens, ici, d'une *pratique*

²⁴ Sébastien Layerle, *op. cit.*,

²⁵ Mais le dernier long métrage de Watkins n'a évidemment pas le monopole, dans la longue trajectoire critique et artistique du cinéaste britannique, de cette remise en cause des deux domaines. Des titres comme *La Bombe* (1966) ou *Edvard Munch* (1973) en témoignent de façon exemplaire.

²⁶ Peter Watkins, Texte de la jaquette de l'édition DVD, *La Commune (Paris, 1871)*, 1999, DVD, Paris, Doriane Films, Arte / 13 Productions, 2003. Je souligne.

²⁷ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 208.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

qui peut entrer en correspondance avec celle du métier d'historien. Si la question du « direct » conditionne l'ensemble de l'œuvre de Watkins, c'est plus précisément le rapport étroit qui existe entre l'actualité d'un tournage et le passé d'un événement qui caractérise son dernier film : « Watkins filme à la fois son propre film et l'histoire de la Commune, les deux en train de se faire et de se défaire. C'est précisément là, dans cette fusion organisée mais libre, que se forge une forme cinématographique de l'histoire. »²⁹

Le syntagme « forme cinématographique de l'histoire » permet à de Baecque d'analyser des œuvres et des parcours de cinéastes particulièrement différents. Watkins y côtoie, certes dans des chapitres bien distincts, Guitry, Rossellini, Kusturica, jusqu'à Cameron, Burton ou les frères Farrelly³⁰. Tous ont donc en commun d'offrir un regard singulier sur l'histoire (aussi bien conjuguée au passé que celle du temps présent) par les moyens propres au cinéma. Tous pourtant diffèrent dans leurs choix de mise en scène, témoignant du caractère idiosyncrasique de leur vision de l'histoire. Ainsi, l'approche d'Antoine de Baecque est résolument *ouverte* : s'il convoque des théoriciens ou philosophes critiques qui renouvellent (ou dont la lecture renouvelle) les débats sur l'histoire, c'est pour mieux justifier les rapprochements ou analogies entre cette discipline et le cinéma. L'historien fait notamment appel à Siegfried Kracauer et Jacques Rancière afin d'asseoir son argumentation et définir ce qu'il nomme « La capacité historique du cinéma. »³¹ Le premier apparaît dans l'ouvrage comme « Le théoricien qui a le plus intensément tenté de penser ensemble le cinéma et l'histoire dans leur homologie essentielle »³², de Baecque synthétisant la pensée kracauerienne ainsi :

Le travail historique, dans l'opération qui mène de l'archive à l'écriture, et le processus cinématographique, dans la chaîne esthétique qui transforme le matériau enregistré en film, sont comme deux marmites de la réalité à l'état de "semi-cuisson", comparables dans leurs recettes et dans leurs goûts : procurer une expérience sensible de la réalité, passée ou présente, en lui donnant forme.³³

Le second tient quant à lui un rôle fondamental concernant le dépassement du « rapport sujet-objet » dès lors que l'on réfléchit à la relation entre cinéma et histoire. Pour

²⁹ *Ibid.*, p. 254.

³⁰ La couverture de l'ouvrage témoigne de ce voisinage particulièrement hétérogène.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² *Ibid.* p. 37.

³³ *Ibid.*, p. 39.

Jacques Rancière, les deux domaines « s’entr’appartiennent »³⁴, constat à partir duquel Antoine de Baecque établit le programme de son essai :

En saisissant ensemble les deux termes, il s’agit de comprendre, selon un mot de Jacques Rancière, comment ces deux représentations du monde “s’entr’appartiennent” et composent ce que j’ai nommé des formes cinématographiques de l’histoire. Le cinéma, ici, acquiert un rapport intrinsèque avec une certaine idée de l’histoire. L’un et l’autre à la fois saisissent une réalité passée dans son éternel présent documentaire et la mettent en forme par une écriture.³⁵

Les références convoquées et les enjeux explicités en début d’ouvrage donnent la mesure de l’investissement théorique qui caractérise *L’Histoire-caméra*. Dans un pays rétif aux rapprochements entre branches distinctes, Antoine de Baecque y relie les domaines de l’histoire, de la théorie et de l’esthétique : « L’idée de ce livre est de raccorder esthétique et histoire par le biais du cinéma. »³⁶ La perspective critique de son essai est nettement dirigée vers la remise en cause de ces disjonctions disciplinaires, et les auteurs qu’il sollicite viennent soutenir une démarche utile et forcément profitable aux Études cinématographiques. Pour autant, il me semble que l’auteur néglige, dans l’orientation qu’il donne à sa démonstration, ce qui prime dans les réflexions d’un Kracauer ou d’un Rancière : la dimension critique des films et des ouvrages d’histoire eux-mêmes. Par critique, on entendra pour l’instant la possibilité qui s’offre au cinéma et à l’histoire de contester un certain ordre du monde, lequel devient particulièrement manifeste et lisible au cœur du XIX^e siècle, établissant des distinctions entre dominants et dominés : dans le langage de Karl Marx, la division sociale s’exprime en termes de « classes » ; dans celui de Walter Benjamin, à la fois proche et distinct, le diagnostic se formule autrement, traduit par la confrontation entre « vainqueurs » et « vaincus ». Au fond, ce n’est pas la seule « capacité historique du cinéma » qu’il s’agirait alors de relever, mais *la capacité critique que recèlent, en puissance, le cinéma et l’histoire, ensemble*.

C’est pourquoi je souhaite, dans la présente étude, déplacer légèrement le curseur. Ou plutôt : en conservant l’importance accordée à l’esthétique du film (la « forme »), je souhaite privilégier les travaux d’auteurs qui entretiennent un rapport critique à l’histoire. Ladite

³⁴ Jacques Rancière, « L’historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l’histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 2001, p. 45.

³⁵ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 41. Sur les choix méthodologiques de l’historien et les réserves exprimées par ses confrères et consœurs français et/ou francophones, voir la discussion, parfois houleuse, entre de Baecque et les rédacteurs de la revue *1895* publiée à l’occasion de la publication de l’essai : « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *L’Histoire-caméra* », *1895*, n° 60, mars 2010, pp. 9-31.

critique s'appuiera, chez les auteurs convoqués (cinéastes, mais également historiens et photographes régis par les mêmes aspirations), sur deux principes fondamentaux : l'articulation entre passé et présent ainsi qu'un positionnement du côté des vaincus de l'histoire. Ces deux principes ne s'exclurent nullement l'un l'autre. Dans une perspective benjaminienne, l'enjeu sera de mettre en avant la *présence du passé*, les exclus d'autrefois rencontrant, dans un choc dialectique, ceux d'aujourd'hui. Cette rencontre, mise en scène (ou en lettres, du côté des historiens) de façon chaque fois singulière dans les œuvres qui se trouveront commentées, vise à produire *une prise de conscience au présent* concernant les périls que nous connaissons *aujourd'hui*. Pour ce faire, la réflexion qui s'engage ici convoque un « personnage » auquel nous nous sommes habitués, du moins au sein des sociétés occidentales : le témoin. Cette thèse fait le pari suivant : le témoin, figure clef de notre contemporanéité où mémoire et histoire ne disposent plus d'une frontière étanche, possède potentiellement une vocation critique l'amenant à remettre en cause l'historiographie dominante. Par « témoin critique », je désignerai à la fois le ou la cinéaste (dressant des parallèles avec certain.e.s historien.ne.s) *et* le film qui répondent à ce programme, engageant par des formes singulières leur responsabilité politique. Peter Watkins aussi bien que *La Commune (Paris, 1871)* sont des témoins critiques (c'est bien le film lui-même que Sébastien L Mayerle désigne comme *témoin*) : ils formulent une certaine idée de l'histoire où le passé rencontre le présent, dont l'horizon est de répondre à l'urgence d'une actualité.

INTRODUCTION

Le travail de l'analyse a pour vocation de susciter des théories. En retour, ces dernières permettent d'approfondir l'étude de films. Peter Watkins ne cite à ma connaissance jamais Walter Benjamin. Ce dernier n'a de fait (il se suicide le 26 septembre 1940) pas pu connaître l'œuvre du cinéaste. Pourtant, leurs propositions autour d'une certaine idée de l'histoire, ici dans des écrits philosophiques, là par la réalisation de films, se ressemblent, se croisent, définissant les contours d'une historiographie critique dont les impératifs correspondent sur bien des points : proximité du passé et du présent, mise en lumière d'une actualité critique, affirmation d'une subjectivité (de l'historien matérialiste, du cinéaste), remise en cause d'un certain ordre du monde, passé et présent, ensemble, où le sujet qui fait l'histoire assume sa position du côté des vaincus.

Un cinéaste et un philosophe apparaissent ici comme des guides précieux dont les travaux, dans des domaines distincts, permettent de réfléchir aux contours de l'histoire. Dans ce travail, c'est prioritairement à partir des écrits de Walter Benjamin que je construirai la figure du « témoin critique » ; « le film » sera considéré comme un lieu privilégié pour évaluer la portée de témoignages critiques singuliers, le dernier long métrage de Peter Watkins offrant un modèle pouvant éclairer ce qui sera en jeu tout au long de cette thèse. En parallèle, je montrerai les liens qui peuvent exister entre film, historiographie critique d'inspiration benjaminienne et histoire (en tant que discipline réglée) en commentant quelques discours d'historiens témoignant d'une hospitalité certaine à l'endroit des écrits de Benjamin. Je souhaite ici mentionner un nom en particulier, que je retrouverai au cours de cette étude, mais qui dans le prolongement de l'avant-propos permet de saisir les points de jonction entre film et historiographie critique : Arlette Farge. L'historienne, en effet, ne sépare jamais son choix de se positionner du côté des vaincus de l'histoire d'une réflexion approfondie sur les questions de méthode qui règlent sa discipline. Dans cette optique, Arlette Farge ne cesse d'ouvrir le domaine de l'histoire à des champs et / ou des textes de penseurs dont sa discipline a appris à se méfier : la photographie, le cinéma, Michel Foucault ou encore Walter Benjamin lui-même.³⁷ Pourquoi citer ici une historienne plutôt attachée au XVIII^e siècle dans une thèse consacrée au cinéma ? La correspondance entre sa démarche et ce qui sera développé ici peut se résumer en quelques mots : Arlette Farge ne travaille pas sur le

³⁷ Pour un bilan critique des relations contrariées entre histoire, photographie et cinéma, voir Ilse About & Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, pp. 8-33.

XVIII^e siècle. Ou plutôt : *pas seulement*. Elle n'a de cesse de faire résonner les voix des oublié.e.s du siècle des Lumières dans le présent d'une écriture. En explorant des archives renvoyant à une époque relativement lointaine, l'historienne questionne sa propre actualité. Arlette Farge travaille sur le passé et le présent, ensemble.

En 2001, soit deux ans seulement après la réalisation de *La Commune (Paris, 1871)*, Farge, dans un entretien accordé à la revue *Vacarme*, partage un point de vue critique à propos de sa discipline, laquelle, frileuse à l'idée d'aborder certains sujets sensibles, oublie peut-être sa vocation à questionner son actualité. L'historienne y considère la notion de « peuple », si centrale au XVIII^e siècle, si effacée selon elle à l'aube du XXI^e : « J'ai envie de vous dire : aujourd'hui, on ne parle jamais du peuple, du moins dans les discours politiques. La notion de peuple est devenue complètement ringarde, obsolète, aberrante »³⁸, déclare Farge. Son champ de recherche peut alors servir de repère : au XVIII^e siècle, « on découvre la conscience, sinon d'être un peuple, du moins d'être une force »³⁹, dit-elle. Cette force semble bien affaiblie en 2001.⁴⁰ Et pourtant, prend soin d'ajouter l'auteure du *Goût de l'archive*, « Ça n'est pourtant pas si vieux, tout ça : 1936, sur lequel aucun historien ne retravaille ; *la Commune, sur laquelle aucun historien ne retravaille* ; le mouvement ouvrier, qui demande aujourd'hui aux historiens de travailler sur la condition ouvrière, en vain. C'est quand même prodigieux. C'est absent de nos têtes, absent du discours politique, absent de la recherche universitaire. Eh bien le XVIII^e siècle réactive ce souvenir. »⁴¹ Apparaît ici une notion particulièrement précieuse en vue d'une théorie du témoin critique : réactivation. Cinéastes et historiens critiques peuvent être réunis autour d'une même tâche : réactiver ce qui a été oublié, retravailler, dans le présent d'une situation (d'écriture, de production artistique), ce qui a été figé dans le temps, bloqué sur une frise chronologique, dont le schéma permet de mettre à distance ce qui pourrait un peu trop bouleverser le présent. Peter Watkins *re-travaille* la Commune pour mieux impacter sa propre actualité.

Aussi bien Benjamin que Farge et Watkins entretiennent des liens serrés avec la figure du témoin. Par des voies certes distinctes, l'articulation critique entre passé et présent passe chez eux par le recueil d'une parole souvent fragile, celle des oubliés de l'histoire officielle.

³⁸ Arlette Farge, « Le siècle mineur », entretien conduit par Stany Grelet & Philippe Mangeot, *Vacarme*, n° 15, 2 avril 2001, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ Elle l'est peut-être tout autant vingt ans plus tard, quoique pour des raisons différentes (Farge précise dans l'entretien que « notre époque n'a absolument pas de représentation équivalente [à celle du XVIII^e siècle] de son peuple » [*ibid.*]), puisque s'est installée dans les discours de notre temps la notion fourre-tout de « populisme », qui permet bien souvent de repousser, dégrader, discréditer toute forme de revendication populaire.

⁴¹ *Ibid.* Je souligne.

Apparaît ainsi, inévitablement, un paradoxe : le témoin n'est-il pas une figure caractérisée, depuis environ quarante ans, par son omniprésence ? Comment défendre l'idée d'une historiographie critique qui fait le pari d'accorder une place essentielle à un « personnage » si central, si audible dans nos sociétés contemporaines ? C'est bien une certaine approche du témoin, fondée sur un geste (ou méthode) *singulier*, qu'il s'agit de mettre en avant. Pour mieux saisir les enjeux liés à la place du témoin entre film et histoire, il convient en parallèle de prendre la mesure de l'omniprésence du témoin ces dernières décennies, phénomène qui a été analysé par François Hartog.

1. Le témoin : subjectivité, objectivité et méfiance historique

Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey a fait le choix d'ajouter des encadrés encyclopédiques pour mieux détailler l'histoire de certains mots auxquels se trouve attachée une importance singulière. L'un des encadrés est consacré au témoin. D'emblée, on comprend qu'une puissance critique se trouve associée au témoin. Le titre de l'encadré le résume explicitement : « TÉMOIN. Du témoignage à la protestation ». ⁴² Parmi les différents vocables latins dont sont issus « témoin » et « témoignage », on trouve par exemple « *contestari* » et « *protestari* » : la liaison témoin-contestation-protestation semble bien effective dès l'exploration de l'étymologie du mot. Néanmoins, l'étymologie n'épuisant pas les différentes réalités, approches, conceptions, pratiques qui recouvrent une notion, il convient de mesurer ici le propos. Terme particulièrement ouvert, le « témoin » se trouve dans une position fragile, serré qu'il est entre deux pôles : subjectivité et objectivité. Dans l'entrée « témoin » du volume, on trouve quelques éléments de définition qui manifestent cette position ambivalente. ⁴³ En effet, le témoin, y lit-on, désigne « ce qui sert de preuve », la « personne qui certifie une chose vue ou entendue » ou encore la « personne simplement spectatrice d'un événement ». Le témoignage quant à lui « désigne l'action de témoigner et la déposition d'un témoin » (c'est le cadre juridique qui semble s'imposer ici), ou encore la « preuve manifeste de quelque chose ».

Entre subjectivité et objectivité (une « personne » apportant une « preuve »), le témoin pose question à une discipline, l'histoire, qui traditionnellement s'attache au seul *document*, source privilégiée par l'historien pour échafauder son argumentaire, pour mieux bâtir, à partir

⁴² « TÉMOIN. Du témoignage à la protestation », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (1993), Paris, Le Robert, 2010, p. 2274.

⁴³ Pour les citations qui suivent, voir « Témoin », *ibid.*, p. 2273.

d'un complexe de références variées, une démonstration scientifiquement valide. De fait, si l'historien éprouve quelque difficulté à accorder du crédit au témoin, c'est que la relation entre celui qui relate et celui qui écoute se trouve très largement fondée sur une question de *confiance*. Dans un essai consacré au sujet du témoignage, Renaud Dulong a notamment insisté sur la question des interactions sociales dans lesquelles se trouve pris le témoin. Orientant le curseur sur la communauté de récipiendaires plutôt que sur le seul témoin, Dulong affirme que la parole de ce dernier doit être acceptée par ladite communauté, à partir d'un énoncé, bref et essentiel, attaché à toute entreprise testimoniale : « j'y étais ». La dimension performative d'une telle déclaration s'avère déterminante, déclaration qui peut également être considérée comme une promesse : le récepteur du témoignage doit accorder au témoin une confiance ne souffrant aucune ambiguïté.⁴⁴

Dans l'histoire de l'histoire, tout particulièrement au moment de son devenir scientifique/universitaire au XIX^e siècle, la « communauté » historienne a volontiers opposé le document au témoin, ce dernier étant considéré comme trop fragile, trop affecté, trop partial, en définitive trop subjectif : « L'histoire scientifique » qui s'impose alors, affirme par exemple Bertrand Müller, se confronte à la mémoire et ses failles, jouant « le document contre le témoignage. »⁴⁵ Longtemps marginalisé, le témoin, au tournant des années 1980, s'est vu accorder une attention renouvelée.

Cette attention est au centre d'un chapitre, essentiel pour mon propos, d'un ouvrage historiographique de François Hartog : « Le témoin et l'historien ».⁴⁶ L'auteur y développe une réflexion détaillée consacrée à ce « personnage » central de l'histoire. Ce texte me servira dans les lignes qui suivent de colonne vertébrale pour résumer quelques enjeux liés au témoin depuis une quarantaine d'années.

Les premières lignes rappellent *une évidence*, justement : « Le témoin et l'historien ? Le problème semble réglé depuis longtemps : pratiquement et épistémologiquement. Le témoin n'est pas un historien et l'historien, s'il peut-être, le cas échéant, un témoin, n'a pas à l'être, et surtout ce n'est qu'en prenant ses distances par rapport au témoin (tout témoin, y compris lui-même) qu'il peut commencer à devenir historien. Être témoin n'a jamais été une

⁴⁴ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998, pp. 163-170.

⁴⁵ Bertrand Müller, « Biographie, autobiographie, égo-histoire : l'historien en son miroir. À propos d'une préface de Kracauer », dans Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris / Laval, Maison des Sciences de l'Homme/ Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 121.

⁴⁶ François Hartog, « Le témoin et l'historien », dans *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, « Cas de figure », 2005, pp. 191-214.

condition suffisante ni même nécessaire pour être historien. »⁴⁷ Tout l'enjeu du chapitre consiste à interroger la très problématique relation entre les deux personnages à l'aune de questionnements attachés au temps présent. Le texte, assez bref et surtout très dense, part très précisément de l'actualité du l'historien : « Mais c'est d'abord la conjoncture récente, justement marquée, depuis les années 1980, par la progressive montée du témoin, "L'ère" du témoin, comme l'a nommée un livre consacré à l'analyse de ce phénomène, qui va guider la réflexion que je vais esquisser. »⁴⁸

Hartog se réfère ici au petit essai d'Annette Wieviorka paru en 1998. L'historienne y mobilise un terme habituellement associé aux longues périodes pour caractériser l'importance accrue prise par le témoin dans les différentes sphères de nos sociétés, en considérant le procès Eichmann, en 1961, comme moment-clef, lequel permet de dater « l'avènement du témoin ».⁴⁹ « L'ère du témoin »⁵⁰, marquée notamment par le téléfilm *Holocaust* (Chomsky, 1978), qui a nourri maints débats (des deux côtés de l'Atlantique, mais peut-être surtout aux États-Unis⁵¹) et provoqué, en réaction ou dans le prolongement de la minisérie, « un désir ardent et bien souvent nouveau de raconter »⁵², prend une ampleur particulière au tournant des années 1980. Dans un livre d'entretiens, l'historienne précise, non sans adjoindre à son propos un regard critique sur le phénomène : « À l'ère du témoin, qui s'épanouit dans les années 1980, l'expression individuelle est sollicitée partout et triomphe. »⁵³ Enfin, dans les années 1990, l'évolution est telle qu'Annette Wieviorka considère la décennie comme celle de « l'explosion du témoignage »⁵⁴. Les termes mobilisés, de « l'avènement » à « l'explosion » du témoin et du témoignage, rendent bien compte de la progressivité mise en lumière par Hartog.

Entre 1961 et les années 1990, l'un des signes les plus manifestes de cet épanouissement de l'ère du témoin est sans conteste la collecte de témoignages réalisée à l'université de Yale en 1982. Là encore, le feuilleton *Holocaust* tient un rôle substantiel dans l'entreprise menée alors par Geoffrey Hartman et Dori Laub : « Aux États-Unis, l'insatisfaction ressentie par de nombreux survivants face au téléfilm donne lieu au premier

⁴⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁸ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, op. cit. p. 192.

⁴⁹ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998p. 82.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 127-180.

⁵¹ Wieviorka cite notamment Élie Wiesel, l'un des plus célèbres témoins de la destruction des Juifs d'Europe, pour qui l'œuvre de Marvin Chomsky « transforme un événement ontologique en opéra kitsch. » (Cité dans *ibid.*, p. 131).

⁵² *Ibid.*, p. 133.

⁵³ *Id.*, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage*, Entretiens avec Séverine Nickel, Paris, Albin Michel, 2011, p. 151. Je souligne.

⁵⁴ *Id.*, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 174.

projet de recueil audiovisuel des témoignages de survivants, les *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*, officiellement instituées par Geoffrey Hartman et Dori Laub à l'Université de Yale en 1982. »⁵⁵ Dix années plus tard, dans le contexte de la réalisation de *La Liste de Schindler* (1993), Steven Spielberg prolongera, dans un cadre extra-universitaire, le travail de Yale avec un vœu d'exhaustivité particulièrement sensible, ce que François Hartog, peut-être avec une pointe d'ironie, commente ainsi : « Comme Schindler, il voudrait les sauver tous : recueillir tous les témoignages des survivants, même de ceux ayant déjà témoigné. »⁵⁶

C'est donc bien l'actualité qui détermine la démarche historiographique de François Hartog, actualité qui permet de mettre en avant une certaine synonymie entre les termes témoin et *survivant* : « Porté par la houle de fond de la mémoire, le témoin, entendu lui-même comme porteur de mémoire, s'est peu à peu imposé dans notre espace public. Il est reconnu, recherché, présent, voire à première vue omniprésent. Le témoin, tout témoin, mais d'abord le témoin comme survivant. »⁵⁷ Ce dernier terme est issu du vocable *superstes*, rencontré précédemment chez Émile Benveniste, dont je propose de prolonger ici le fil du propos : « De même *superstare*, c'est "se tenir par-delà, subsister au-delà", en fait par-delà un événement qui a anéanti tout le reste. La mort a passé dans une famille : les *superstites* ont subsisté *par-delà* l'événement ; celui qui a franchi un danger, une épreuve, une période difficile, qui y a *survécu*, est *superstes*. »⁵⁸ *Survivre à l'anéantissement* : dans le contexte des années 1980, ces mots correspondent très certainement aux enjeux de quelques entreprises visant à recueillir la parole de témoins souvent vieillissants, entreprise urgente donc, qui fut exemplairement celle de Claude Lanzmann avec *Shoah* (1985).

Soit le témoin comme survivant. C'est tout du moins le rapprochement qui peut être opéré dans le contexte des dernières décennies du XX^e siècle. Mais à partir de cette *actualité du témoin*, Hartog propose tout un éventail de définitions et de repères entourant la *figure* du témoin. Figure, assurément : loin de toute fixité, la définition du témoin varie sensiblement selon les discours, les époques et les pratiques qui lui accordent une place centrale. C'est en

⁵⁵ Martin Goutte, *Le Témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2008, fichier issu des archives de la Bibliothèque universitaire Lumière-Lyon 2, Bron, p. 15.

⁵⁶ François Hartog, *op. cit.*, p. 195. La *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* a été créée en 1994, transmettant notamment les témoignages par la voie du CD-Rom (voir *ibid.*). Devenue entretemps la *USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education* (en partenariat avec l'Université de Californie du Sud), l'accès aux témoignages (du génocide des Juifs d'Europe et d'autres massacres de masse, ouvert également à toute forme de témoignage révélant des situations barbares) se trouve aujourd'hui facilité par Internet : <https://sfi.usc.edu/>

⁵⁷ François Hartog, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁸ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 276. Je souligne « survécu ».

ce sens que François Hartog évoque les « *composantes du témoin* »⁵⁹, révélées par « un détour historiographique »⁶⁰ lui permettant de rendre compte d'une constellation d'idées, de définitions, de pratiques liées au personnage depuis l'Antiquité. Je ne reviendrai pas ici sur les différentes désignations et les différents termes, relevés par Hartog, qui touchent de près le témoin sur une très longue période. Ce qu'il m'importe de relever, c'est que le témoin, depuis l'époque d'Hérodote, et avec des variations notables, a dans une très large mesure occupé une place centrale dans les discours historiens.⁶¹ Le « détour » proposé par Hartog permet ainsi à de mettre en avant la façon dont le témoin s'est trouvé « congédié » au XIX^e siècle⁶², au moment où le domaine de l'histoire précise ses contours scientifiques : devenue « science du passé », la discipline n'accorde de crédit qu'au seul « document », seul repère valable en vue d'établir un récit objectif.⁶³ On connaît la célèbre sentence de Langlois et Seignobos : « Faute de documents, l'histoire d'immenses périodes du passé de l'humanité est à jamais inconnaissable. Car *rien* ne supplée aux documents : pas de documents, pas d'histoire.⁶⁴

Rien, disent les historiens. Et la méfiance dont ils témoignent à propos du témoin⁶⁵ s'accompagne d'une méfiance, pour une large part, à l'endroit de toute subjectivité historienne. Langlois et Seignobos incarnent une conception de l'histoire qui réduit au sein du champ disciplinaire *et la place du témoin et la part de subjectivité de l'historien* : « L'histoire est [alors] la science des traces écrites. Depuis la rive du présent, l'historien *absent* n'est plus que cet œil lecteur d'archives. Exit le témoin. [...] Les faits parlent, et l'historien, à l'instar de Bouvard et Pécuchet, devrait (idéalement) n'être plus qu'un *scriptor*, c'est-à-dire un copiste. »⁶⁶ C'est bien le témoin en tant qu'autorité et le sujet écrivant l'histoire en tant qu'auteur, maître de sa plume, qui semblent ainsi récusés.

Il conviendrait ici de nuancer le propos concernant ces deux auteurs, dont les propositions, en particulier autour de la critique des documents, ont imposé une rigueur (scientifique) permettant à la discipline une certaine rigueur.⁶⁷ Néanmoins, c'est bien une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207. Je souligne.

⁶⁰ François Hartog, *op. cit.*, p. 199.

⁶¹ *Ibid.*, p. 199-208.

⁶² *Ibid.*, pp. 207-208. Sur ce sujet, voir également Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2015, pp. 11-25.

⁶³ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁶⁴ Charles-Victor Langlois & Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques* (1898), Paris, Kimé, 1992, p. 29. Je souligne.

⁶⁵ Voir en particulier *ibid.*, p. 68, n. 8, p. 135 et p. 171.

⁶⁶ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, *op. cit.*, p. 209. Je souligne le mot « absent ».

⁶⁷ Sur la revalorisation du travail de Seignobos en particulier, figure ayant fait les frais de la critique tranchante des *Annales* (en particulier de Lucien Febvre), voir Antoine Prost, « Seignobos revisité », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 43, juillet-septembre 1994, pp. 100-118. Prost, outre la question de la critique de document, insiste notamment sur l'idée

certaine conception de l'histoire qui se trouve traduite à travers la méfiance des deux historiens méthodique à l'endroit du témoin (et de l'historien).

Si le XX^e siècle s'est éloigné de cette histoire « positiviste »⁶⁸, Hartog dit bien que les grands courants historiographiques ont dans une large mesure dévalué la parole testimoniale, *tout en l'utilisant* : « Histoire qui compte et qui mesure, histoire anonyme des forces productives, histoire archéologique, voire architectonique des très longues durées. Les véritables témoins sont des indices à calculer et les témoignages des courbes à construire. Les sources deviennent des données qui, dûment traitées en machine, disent ce qu'elles ne pouvaient pas dire à l'état brut. Mis en série, les témoignages répondent à des questions qu'ils ne posaient pas directement. »⁶⁹ Paradoxe : le témoin est utile et utilisé, mais le sujet parlant, *qui a quelque chose à dire*, n'occupe guère de place.

Pour Hartog, il existe une alternative précieuse à la fois au rejet du témoin et à la froideur quelque peu clinique dont témoignent certaines pratiques historiennes ultérieures. Elle consiste à repérer, au cours des deux derniers siècles, quelques exemples de « voix dissonantes ».

2. Les « voix dissonantes »

Qu'est-ce qu'une « voix dissonante » ? Celui ou celle qui s'écarte de ces grandes voies historiographiques afin de faire droit à la « présence » du témoin : « Mais au long du XIX^e et du XX^e siècles, des *voix dissonantes* n'ont cessé de se faire entendre qui toutes, d'une manière ou d'une autre, ont cherché à réintroduire le témoin et le témoignage. Non pas comme système d'autorités, bien sûr, réglant ce qui est recevable, ni comme élément constitutif d'un indice, mais comme présence : comme voix et comme mémoire vive. »⁷⁰ Une *présence*, donc. Par la voix du témoin, c'est la présence d'un passé et la singularité d'un sujet qui viennent s'inscrire dans l'actualité d'une écriture. Et l'historien d'évoquer quatre noms prenant place

d'« analogie » attachée à la conception de l'histoire propre aux deux auteurs, l'imagination de celui qui écrit l'histoire devant, dans une certaine mesure, être activée (mise en relation des phénomènes analysés avec d'autres références, notamment contemporaines, de l'historien) pour mieux comprendre les faits étudiés (*ibid.*, p. 109).

⁶⁸ Le positivisme caractérisant cette idée de l'histoire calquant ses procédés sur celles des sciences dites « dures », même si les auteurs de *L'Introduction aux études historiques* prennent soin, dans leur ouvrage, de distinguer l'histoire des disciplines telles que les sciences naturelles. Pour une remise en cause du qualificatif et un questionnement autour des fondements d'une telle désignation péjorative, voir Charles-Olivier Carbonell, « L'Histoire dites positiviste en France », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, pp. 173-185. Dans ce texte, l'historien fonde son raisonnement sur le fait que les auteurs considérés plus tard (par les *Annales*, puis par Jacques Le Goff ou encore Pierre Nora) comme positivistes « ne se sont jamais désignés eux-mêmes comme des positivistes. » (*Ibid.*, p. 173).

⁶⁹ François Hartog., *op. cit.*, p. 209.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 209-210. Je souligne.

dans un « cortège de voix dissonantes »⁷¹, renvoyant à des auteurs ayant participé à ébranler la discipline : Jules Michelet, Charles Péguy, Walter Benjamin et Claude Lanzmann. Il me semble que ces « voix dissonantes » peuvent rejoindre le concept d'*outsider* proposé par Hartog au sein du chapitre qui précède celui consacré au témoin, où l'historien analyse l'apport de Lévi-Strauss au domaine de l'histoire. Qu'est-ce qu'un *outsider* ? Un penseur extérieur à une discipline réglée scientifiquement, qui par sa démarche interroge et fait vaciller les contours épistémologiques du domaine concerné. Non pas pour la dissoudre et la faire disparaître, mais, bien au contraire, pour la revitaliser, la dynamiser, ouvrir de nouveaux espaces de réflexion :

Posons que, pour s'interroger sur l'histoire, pas seulement celle des historiens et pas uniquement celle des cinquante dernières années, il pourrait être de bonne méthode, non seulement de faire une place aux questions, objections, critiques énoncées par des auteurs extérieurs à la discipline ou au domaine, mais de partir d'elles. En un mot, les *outsiders* comptent parfois plus que les *insiders*, et il est, en tout cas, des *outsiders* qui ont pesé plus lourd que des générations d'*insiders*, même si ces derniers n'ont en rien démerité »⁷²

Pour Hartog, les écrits d'une « cohorte » d'*outsiders*, depuis Aristote et sa *Poétique* au moins, sont disponibles pour réfléchir au domaine de l'histoire. Bien entendu, un point de distinction notable apparaît entre « voix dissonante » et « *outsider* » : la première peut désigner un *insider*, tel Jules Michelet parmi les exemples cités plus haut (si critiqué fut-il par les historiens scientistes, ceux de l'École méthodique, à la fin du XIX^e siècle) ; l'anglicisme mobilisé par Hartog désigne exclusivement des sujets appartenant à des disciplines (philosophie, anthropologie, etc.) distinctes de l'histoire.⁷³ Reste que quelques noms peuvent apparaître aussi bien dans l'une que dans l'autre de ces deux « catégories » (Benjamin et Péguy, exemplairement). De surcroît, ce que l'historien déclare à propos des *outsiders* vaut sans doute parfaitement pour ce qui relève des voix dissonantes : « Je n'ai pas établi une liste type des *outsiders*, chacun peut la compléter. »⁷⁴

Sur ce point, en 2008, dans la rubrique « Point de vue » de *1895, revue d'histoire du cinéma*, Édouard Arnoldy avait soumis l'hypothèse de considérer le cinéma lui-même comme

⁷¹ *Ibid.*, p. 211.

⁷² *Ibid.*, p. 177

⁷³ Pour une liste d'*outsiders* où apparaissent notamment Paul Valéry, Michel Foucault ou Paul Ricœur, voir *id. La Chambre de veille*, entretien avec Felipe Brandi et Thomas Hirsh, Paris, Flammarion, 2013, pp. 86-87.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

possible « *outsider* de l'histoire »⁷⁵. Ainsi, loin d'exister seulement comme simple objet parfois mobilisé par les historiens professionnels, le cinéma, par ses caractéristiques propres, est en mesure d'interroger la communauté des historiens à propos des procédures auxquelles ils semblent parfois invariablement attachés : la question du temps, tout particulièrement de la remise en cause du seul modèle chronologique, celle du montage ou encore celle de l'image se trouvent alors privilégiées en vue d'une redéfinition des cadres épistémologiques de la discipline. Sur la question du témoin également :

Depuis quelques années, les pouvoirs de l'image et de la parole ont largement déterminé des débats, souvent houleux, sur *le comment* du devoir de mémoire et sur *le comment* de l'histoire, avec dans l'œil du cyclone le témoin et l'image (l'image *ou* le témoin, ou les deux ensemble). La place accordée çà et là au témoin ou à l'image – quelles que soient les divergences éthiques ou de méthode par ailleurs – est autant le symptôme de la mise en péril que celui de la mise à l'interrogatoire de l'histoire, de la discipline et de ses méthodes, et parfois en conscience un « affront » fait à l'histoire.⁷⁶

Édouard Arnoldy fait ici référence aux débats qui ont eu lieu dans les années 1990 et 2000, opposant prioritairement Claude Lanzmann et Georges Didi-Huberman, tout particulièrement autour de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, organisée par Clément Chéroux à l'Hôtel de Sully en 2001. Dans le catalogue de cette exposition, c'est en particulier un texte de Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout » qui alimente le débat.⁷⁷ « Pour savoir il faut s'imaginer », écrit l'historien de l'art en ouverture de son texte consacré aux photographies prises par Alex (un Juif grec non identifié) depuis les chambres à gaz d'Auschwitz à l'été 1944.⁷⁸ Pour Lanzmann, *seule* la parole des témoins possède une valeur permettant d'affronter la barbarie nazie.⁷⁹

⁷⁵ Édouard Arnoldy, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 55, juin 2008, pp. 7-25.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20. Souligné dans le texte.

⁷⁷ Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout », catalogue *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, sous la direction de C. Chéroux, Paris, Marval, 2001, p. 219-241, repris dans *id.*, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, pp. 10-65.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ Sur l'intransigeance de Lanzmann, voir par exemple son article publié dans *Le Monde* à l'occasion de la sortie de *La Liste de Schindler* : « À propos de "la Liste de Schindler", dernier film de Steven Spielberg. Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, n° 15270, 3 mars 1994, p. 7. Dans le contexte de l'exposition organisée par Clément Chéroux, voir tout particulièrement *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, mars-mai 2001. La position du cinéaste a semble-t-il évolué au fil du temps, puisque Lanzmann a adoubé *Le Fils de Saul* (Nemes, 2015). Voir « "Le Fils de Saul" est l'anti-"Liste de Schindler" », entretien avec Mathilde Blottière, *Télérama* [en ligne], 24 mai 2015, URL : <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php> (dernière consultation le 15 juillet

La position de Lanzmann, longtemps sans nuance, peut certainement être discutée. Mais il faut dire ici que c'est certainement cette position radicale qui a pu inscrire durablement le témoin dans notre paysage culturel et médiatique. Si *Shoah* possède une fonction paradigmatique, c'est qu'il tient un rôle cardinal dans cette place accordée au témoin depuis une trentaine d'années, tout particulièrement au cinéma :

Hommages tardifs à *Shoah* et au retour en grâce du témoin et de la mémoire qu'il véhicule, de nombreux films ont pour souci prioritaire de *faire l'histoire* en donnant la parole à des témoins porteurs de vérité – là les victimes du génocide rwandais, ailleurs les oubliés de l'histoire (les tirailleurs africains, les Indigènes) : le cinéma documentaire ou de fiction donne la parole aux survivants, avant qu'il soit trop tard, pour eux et pour l'histoire.⁸⁰

Le cinéma, *outsider* de l'histoire, peut ainsi apparaître, par la place qu'il peut accorder au témoin, comme une « voix dissonante ». Il peut participer à redonner une place centrale au témoin, à sa présence, et par là impacter ou tout du moins interroger le domaine de l'histoire. Sur ce point, il importe de dire que l'article d'Édouard Arnoldy s'écarte au moins dans une certaine mesure du programme vers lequel son titre pouvait orienter la lecture. En effet, loin de se contenter du seul rôle d'*outsider*, donc d'une position extérieure à la discipline « histoire », le cinéma a peut-être surtout quelque chose en partage avec cette dernière. Citant Lanzmann critiquant « le point de vue surplombant »⁸¹ des historiens, Arnoldy dit bien que le cinéaste (et par voie de conséquence le cinéma) « ne semble pas *a priori* se satisfaire de ce rôle d'*outsider*, d'observateur lointain de l'histoire, formulant juste des “questions, objections, critiques” à la discipline. »⁸² Plus loin, le théoricien de l'histoire du cinéma ajoute : « Le cinéma n'est donc pas ici un *outsider* bienveillant auquel il s'agirait de prêter attention au gré des circonstances. Il semble plutôt qu'il y ait quelque chose qui travaille en profondeur le cinéma, “quelque chose” de partagé avec l'histoire, un destin commun, “quelque chose” qui affecte certainement *et l'histoire et le cinéma.* »⁸³ Plutôt que de s'attacher aux seuls films dits « historiques », l'histoire se rapproche du cinéma autour de « questions de méthode ou de

2020). Le film a pu, sinon réconcilier, du moins réunir Lanzmann et Georges Didi-Huberman, ce dernier ayant publié une lettre au metteur en scène hongrois en forme de panégyrique : *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015, 64 p.

⁸⁰ Édouard Arnoldy, art. cit. Je souligne.

⁸¹ Claude Lanzmann, cité par François Hartog, *Évidence de l'histoire*, op. cit., p. 212 et par Édouard Arnoldy, art. cit., p. 11.

⁸² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

méthodologie. À cette fin, les rapprochements entre cinéma et histoire sont plutôt envisagés en termes de dialogue, d'analogie ou d'homologie [...]. »⁸⁴

C'est bien à un tel dialogue entre ces deux domaines que je souhaite consacrer cette étude. Peter Watkins, par les moyens dont il dispose, porte un regard critique et sur l'histoire et sur la façon de la faire : question de méthode, donc. En accordant une place centrale au témoin, à sa présence, le cinéaste propose d'articuler de manière critique l'histoire et la mémoire.

3. *Mémoire et histoire / mémoire ou histoire ?*

Depuis une quarantaine d'années, la « mémoire » est venue inquiéter la discipline « histoire », nourrissant maints débats autour de questions épistémologiques, mais également de politiques publiques.⁸⁵ Au moins depuis la parution des *Lieux de mémoire*⁸⁶, il semble que deux principales voies ont été suivies par les historiens afin d'affronter ce phénomène : faire de la mémoire un *objet d'histoire* (chemin plutôt suivi par Nora) ou bien prendre un risque, celui qui consiste à garder un œil *critique*⁸⁷ sur le présent : faire de l'histoire, c'est certes s'occuper du passé, mais pour mieux se confronter à une actualité qui souvent se trouve caractérisée par une forme d'insouciance, d'optimisme béat, conjuguant peut-être encore trop souvent la barbarie au seul passé. Un historien critique, que je retrouverai au cours de cette étude, n'a d'ailleurs pas manqué de donner un point de vue plutôt réservé quant à l'idée de l'histoire que pouvait traduire l'entreprise des *Lieux de mémoire* du même Nora : « Ce qui me gêne un peu dans cet ouvrage d'une prodigieuse richesse, c'est l'idée que l'on tire un trait sur le passé. Ces *Lieux de mémoire* sont une sorte de grand tombeau qu'on élève à ce que furent

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Voir Johann Michel, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, PUF, 2010, p. 16, où l'auteur définit les « politiques mémorielles » comme « ensemble des interventions des acteurs publics visant à produire et imposer une mémoire publique officielle à la société à la faveur du monopole d'instruments publics ». Un débat important entoure ces pratiques gouvernementales, des historiens s'opposant en particulier aux dites « lois mémorielles » (voir par exemple l'association présidée par Pierre Nora *Liberté pour l'histoire*, créée en 2005). Rappelons ici que c'est la « loi Gayssot » (13 juillet 1990) qui a marqué un tournant dans les discussions autour de la judiciarisation de l'histoire. Sur la question des liens contrariés entre le droit et l'histoire, voir le texte fort utile paru dans *Le Débat* quelques années avant les lois dites mémorielles : Jean-Denis Bredin, « Le droit, le juge et l'historien », *Le Débat*, n° 32, 1984, pp. 93-111.

⁸⁶ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, t. 1, 2 & 3* (1984-1992), Paris, Gallimard, 1997.

⁸⁷ J'insiste évidemment sur l'adjectif : la question du présent reste très importante pour des historiens tels que Nora. Pour autant, la remise en cause radicale de l'ordre du monde, un positionnement du côté des vaincus, ceux du passé et du présent, ensemble, ne semble pas être au fondement de la démarche de l'auteur des *Lieux de mémoire*.

la République, la nation, la patrie ... Comme si ces entités avaient disparu ; on retrouve là encore le thème de “la fin de l’histoire”. »⁸⁸

Ce qu’affirme Krzysztof Pomian à propos de « l’histoire savante » qui s’impose au XIX^e siècle vaut ici d’être relevé. Le « dogme fondamental » de cette dernière se traduit ainsi : « En bref : l’histoire se fait avec les textes. » Un tel « dogme » engage alors un choix, une décision qui se trouve certainement parmi les plus importantes de l’histoire de l’histoire : « Une coupure de principe est instaurée entre le passé et le présent. »⁸⁹ Si le passé peut être approché *via* les sources, le présent échappe à cette possibilité, car nulle médiation n’est possible. Bien entendu, depuis l’époque « scientifique », des changements notables ont marqué la discipline. Depuis la fin des années 1970, le témoin est sans aucun doute venu bousculer cet état de fait. La création de l’*Institut d’histoire du temps présent*, en France en 1978 (inauguré par François Bédarida en 1980) a grandement participé à orienter le regard de l’historien vers son époque, le témoin tenant alors, dans cette perspective, une place déterminante.⁹⁰ Mais le témoin, dit notamment François Hartog, n’est finalement qu’une source supplémentaire, l’historien pointant un risque de voir le témoin échapper à la médiation historique et parler en son nom propre : « Ne trouve-t-il pas des oreilles, des micros, des médias pour l’écouter, voire pour le solliciter et le faire parler ? »⁹¹

Par ailleurs, s’attacher au « temps présent », ce n’est pas nécessairement opérer des rapprochements critiques entre temporalités distinctes, ce qui sera au cœur de ce travail. Des historiens de ladite « nouvelle histoire »⁹² ont pu pointer, non sans inquiétude, les risques qui pouvaient correspondre à une trop grande place prise par la mémoire : « Trop privilégier la mémoire c’est s’immerger dans le flot indomptable du temps »⁹³, pouvait par exemple

⁸⁸ Pierre Vidal-Naquet, « La morale de l’histoire », table ronde avec François Bédarida, Alfred Grosser et Pierre Vidal-Naquet, animée par Dimitri Nicolaïdis, dans *id.*, *Oublier nos crimes*, Paris, Autrement, 2002, pp. 201-202.

⁸⁹ Krzysztof Pomian, *Sur l’histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 347.

⁹⁰ Voir par exemple le texte de présentation de l’*IHTP*, au sein duquel on peut lire par exemple : « L’investissement sur la dimension tragique du XX^e siècle a développé parmi les chercheurs de l’IHTP et de son environnement proche une sensibilité particulière au poids de l’événement traumatique, à la confrontation avec le témoin, à l’analyse de la mémoire collective et des usages ou politiques du passé, à l’importance de l’image comme source majeure de représentation du temps contemporain, aux rapports avec la demande sociale et l’espace public, autant de questions au cœur de la pratique des historiens d’aujourd’hui. » (*Institut d’Histoire du Temps Présent* [en ligne], URL : <https://www.ihtp.cnrs.fr/content/linstitut-dhistoire-du-temps-present> [dernière consultation le 10 juillet 2020]).

⁹¹ François Hartog, *op. cit.*, p. 211.

⁹² La « Nouvelle histoire » désigne le courant historiographique des années 1970 auquel appartiennent des historiens de la troisième génération des *Annales* (en France, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Emmanuel Le Roy Ladurie ou encore Pierre Vidal-Naquet en sont les principales incarnations). S’interrogeant entre autres sur les relations histoire/mémoire et sur des questions de méthode qui poussent la discipline à intensifier ses liens à d’autres disciplines (prioritairement l’anthropologie), la « Nouvelle histoire » a renouvelé la pratique historique et donné naissance à des branches telle que l’anthropologie historique ou l’histoire des mentalités. Voir en particulier Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978.

⁹³ *Id.*, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.

déclarer Jacques Le Goff dans les années 1980. Certes, plus loin, l'historien ne manquera pourtant pas de noter le potentiel critique qui peut être celui de la mémoire, dans ses relations à l'histoire : « La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes. »⁹⁴ Mais ses propos restent symptomatiques d'une forme d'hésitation, légitime bien entendu, toute dissolution de l'histoire dans la mémoire étant à proscrire. Si l'on parle volontiers d'« études mémorielles » depuis quelques années, la « mémoire » n'a pas le statut disciplinaire dont peut jouir l'histoire. Sa définition fluctuante, sa multiplicité, son cadre tantôt individuel, tantôt collectif⁹⁵ (ou au croisement des deux), la dimension psychologique qui caractérise cette notion (l'emménagement de souvenirs, leur restitution plus ou moins biaisée), son investissement par les pouvoirs publics répondant à une bien souvent supposée « demande » ou « pression » sociale, rendent son approche particulièrement délicate.⁹⁶ La question de « l'identité », si vague et instrumentalisée, devenue tellement centrale en notre temps, est l'un des corollaires les plus insistants de la notion de mémoire. Pierre Nora écrivait par exemple dès 1978 : « En première approximation, la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante. »⁹⁷ Cette mémoire passe alors par des rites, des décisions publiques, des commémorations, mais elle peut tout aussi bien toucher le domaine de l'histoire, laquelle vient canaliser scientifiquement certains enjeux liés à la mémoire : « [...] Son enjeu [à l'histoire] aura été la vérité dans son rapport critique à la fidélité de la mémoire », pour le dire avec Paul Ricœur.⁹⁸

De même, le travail du philosophe français constitue un appui précieux afin de prendre la mesure de certains écueils liés aux questions de mémoire. En effet, notre époque, si obsédée par les questions mémorielles, rendent nécessaires certaines interventions critiques pointant les « abus » de la mémoire.⁹⁹ Pour Ricœur, c'est une dialectique entre « us » et

⁹⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁵ Les études consacrées à la mémoire insistent sans doute davantage sur sa dimension collective. Le repère théorique essentiel, sur ce point, reste évidemment l'ouvrage de Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel, 1994.

⁹⁶ Voir par exemple le petit texte de Marie-Claire Lafabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, 2000, pp. 48-57.

⁹⁷ Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), *op. cit.*, p. 398.

⁹⁸ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 375. Rappelons que pour Ricœur histoire et mémoire nourrissent des liens puissants, la seconde étant considérée comme la matrice de la première, l'histoire reprenant au plan scientifique des enjeux qui sont (peut-être d'abord) de l'ordre de la mémoire. Pour le philosophe, la question de « l'interprétation » (de l'historien) demeure « une dimension remarquable de la visée véridictive de l'histoire. » (*Ibid.*, p. 303).

⁹⁹ Voir Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

« abus » qu'il importe de mettre en avant : « Disons-le d'un mot, l'exercice de la mémoire, c'est son usage ; or l'usage comporte la possibilité de l'abus. »¹⁰⁰ Dernier exemple ici, Régine Robin a pu pointer les risques encourus par un trop plein de mémoire, risques d'un « passé proche » qui se trouverait « non pensé, non critiqué, non décanté », la chercheuse affirmant que « cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une figure de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation. »¹⁰¹

Travailler sur les liens entre témoin, cinéma et histoire oblige ainsi à porter un regard distancié et critique sur une époque qui semble faire feu de tout bois mémoriel. Il y a une vingtaine d'années, Jacques Revel et François Hartog s'interrogeaient sur le sens du mot « contemporain », autour duquel une constellation de notions et concepts apparaissaient, obligeant le chercheur à prendre position par rapport à toute une série d'« impératifs d'époque » (c'est moi qui ajoute, ici, les guillemets) :

Ce contemporain est tissé de mots ou de notions, incontournables, qui forment l'évidence de notre présent. S'il n'y a plus de grands récits, circulent en revanche des « maîtres mots » qui sont comme les mots de passe du temps. Prendre l'un conduit aux autres : ils forment sinon un système, du moins un réseau ; voire un dictionnaire des idées reçues. On les attend, on s'attend que vous vous situiez par rapport à eux. La liste en serait rapidement dressée : présent, mémoire, identité, génocide, témoin, responsabilité y figureraient à coup sûr. Le contemporain est un impératif. Une pression, au moins diffuse et parfois très précise ou appuyée, s'est exercée pour que les sciences sociales se tournent davantage vers le contemporain et répondent mieux, plus vite, à la « demande sociale », voire la devancent. Pour traiter de cette demande, « on » fait appel à des experts : l'historien est alors perçu surtout comme un *expert* de la mémoire.¹⁰²

J'ai conscience que cette thèse s'inscrit pleinement dans cette série d'impératifs, indissociables de ce que Philippe Mesnard a proposé de nommer le « *memory turn* », qui à partir des années 1980 réunit de façon serrée « mémoire » et « culture ».¹⁰³ En outre, ces impératifs ne sont pas sans liens avec l'idée d'une « industrie de la mémoire » relevée par Kerwin Lee Klein.¹⁰⁴ Mais se trouve ici la question, cruciale, de la prise de position du

¹⁰⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 68. Voir plus généralement le chapitre « La mémoire exercée : us et abus », dans *ibid.*, pp. 67-111.

¹⁰¹ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 19.

¹⁰² François Hartog et Jacques Revel, « Note de conjoncture historiographique », dans *id.* (dir.), *Les Usages politiques du passé*, Paris, EHESS, 2001, p. 20. Souligné dans le texte.

¹⁰³ Philippe Mesnard, « Mémoires "en progrès" (II) », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 117, 2014, pp. 103-104

¹⁰⁴ « Welcome to the memory industry », écrit Kerwin Lee Klein en ouverture de « On the Emergence of Memory in Historical Discourse », *Representations*, n° 69, hiver 2000, p. 127. L'auteur consacre sa réflexion à la pluralité des usages du mot « mémoire », ses relations ambivalentes au domaine de l'histoire et dresse lui aussi une liste de mots redondants qui

chercheur. Il faut « se situer », disent les historiens, par rapport au « présent », au « témoin », à la « responsabilité ». Si la « pression » du « contemporain » reste évidente en 2020, j'entends ainsi préciser ma démarche : pour étudier les relations entre témoin, cinéma et histoire, je souhaite mobiliser les outils de la Théorie Critique, et tout particulièrement les écrits de Benjamin lui-même.

Par ce biais, je souhaite insister sur une notion qui n'apparaît pas dans la liste dressée par Hartog et Revel : *actualité*. Terme à double tranchant, il correspond à ce que nous imposent les sphères médiatiques et politiques, quotidiennement, l'actualité correspondant à une présentation de faits, d'événements bien souvent vidée de toute charge intellectuelle et critique. Mais cette version de l'actualité peut tout aussi bien être contestée, un regard critique sur le présent pouvant modifier l'acception du terme pour mieux le charger politiquement. De même, si la centralité de la Shoah et de *Shoah*, au regard du sujet de cette thèse, imposait de revenir durant quelques pages, trop sommairement (tant la littérature à propos de l'événement et du film abonde, tant les enjeux qui lui sont attachés s'avèrent essentiels), sur cette « double référence »¹⁰⁵, je souhaite orienter mon propos vers l'idée d'un témoignage critique mobilisant les outils de la Théorie Critique afin de considérer des approches qui, au croisement du cinéma et de l'histoire, proposent une remise en cause de l'ordre dominant, *au présent*. Je m'attacherai ainsi à examiner la place qu'occupent les vaincus de l'histoire dans quelques œuvres de cinéastes et historiens envisageant leur domaine comme le lieu privilégié d'une politisation de leurs pratiques. Cela ne signifie en aucun cas de soustraire la tragédie du génocide des Juifs d'Europe du propos de ce travail. Dans un petit texte ouvrant un volume d'Études théâtrales consacré au « Geste de témoigner », Jean-Pierre Sarrazac écrit par exemple : « Nous n'ignorons pas que, à travers une série très vaste de médiations semblables à un réseau de terminaisons nerveuses, tout ce qui relève du témoignage nous renvoie aujourd'hui à la Shoah. »¹⁰⁶ L'auteur s'appuie sur un propos de Christine Baron, pour qui « la notion de témoignage est aujourd'hui chargée de l'histoire lourde de la Shoah et des massacres de population de masse qui caractérisent les totalitarismes du XX^e siècle et qui rendent difficile son approche. »¹⁰⁷ Pour autant, Sarrazac ajoute, à propos de ce volume qui

signalent la dimension sacrée qui entoure le phénomène de l'omniprésence de la mémoire à la charnière des XX^e et XXI^e siècles : « *Aura, Jetztzeit, Messianic, trauma, mourning, sublime, apocalypse, fragment, identity, redemption, healing, catharsis, cure, witnessing, testimony, ritual, piety, soul: This is not the vocabulary of a secular, critical practice.* » (*Ibid.*, p. 145).

¹⁰⁵ Voir Rémy Besson, *Shoah. Une double référence ? Des faits au film, du film aux faits*, Paris MCF, 2017.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction », *Le Geste de témoigner, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 9

¹⁰⁷ Christine Baron, « Témoin et dispositif fictionnel », dans Jean Bessière et Judith Maár (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 81, cité dans *ibid.*

fait suite à la tenue d'un colloque : « Mais, tout en étant parfaitement conscient des immenses lacunes que ne peuvent que laisser deux jours et demi de débats sur cette problématique, nous avons aussi souhaité donner toute son extension à cette notion de témoignage dans le contexte du théâtre moderne et contemporain. »¹⁰⁸

Cette thèse n'a évidemment pas pour projet d'ouvrir son propos à une liste exhaustive de communautés, de groupes sociaux, de peuples dont la mémoire se trouve mise à mal. Il s'agit au moins de suivre la précieuse recommandation formulée par Paul Ricœur au terme de son entreprise épistémologique consacrée à l'histoire. Cette dernière, inquiétée, je le redis, par la mémoire, se trouve au moment où écrit le philosophe dans une position instable, car confrontée à « l'interminable compétition entre le vœu de fidélité de la mémoire et la recherche de la vérité en histoire. » Pour autant, l'histoire reste un domaine privilégié pour rendre justice aux multiples communautés souffrantes. À la suite d'un bref commentaire de « l'Ange de l'histoire » de Benjamin, que je discuterai plus loin dans ce travail, Ricœur écrit :

Parlerons-nous alors d'histoire malheureuse ? Je ne sais. Mais je ne dirai pas : malheureuse histoire. En effet, il est un privilège qui ne saurait être refusé à l'histoire, celui non seulement d'étendre la mémoire collective au-delà de tout souvenir effectif, mais de corriger, de critiquer, voire de démentir la mémoire d'une communauté déterminée, lorsqu'elle se repue et se referme sur ses souffrances propres au point de se rendre aveugle et sourde aux souffrances des autres communautés. C'est sur le chemin de la critique historique que la mémoire rencontre le sens de la justice. Que serait une mémoire heureuse qui ne serait pas aussi une mémoire équitable.¹⁰⁹

Cette thèse fait le pari de voir certains films partager ce programme critique potentiellement accompli par l'histoire. Par conséquent, dans une perspective benjaminienne, il s'agira d'envisager la question générale des vaincus de l'histoire, passée et présente pour mieux affronter une actualité où les discours dominants se satisfont bien souvent de l'état des choses. Primo Levi, témoin et témoin critique, ne manquait pas de formuler, en guise de préface à la première édition de *Si c'est un homme*, un avertissement aux générations présentes et futures : « Beaucoup d'entre nous, individus ou peuples, sont à la merci de cette idée, consciente ou inconsciente, que "l'étranger, c'est l'ennemi". »¹¹⁰ Écrivant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Levi parle au présent et assume la portée plus générale de son propos, pouvant servir à affronter toute forme de barbarie : « Puisse l'histoire des camps

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 650.

¹¹⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 7.

d'extermination *retentir pour tous comme un sinistre signal d'alarme.* »¹¹¹ Les témoins critiques, dans la perspective de cette thèse, seront considérés comme des sujets faisant retentir, par des procédés divers, un signal d'alarme. Walter Benjamin apparaît ici comme un modèle, un témoin (critique) privilégié, un guide pour actualiser un tel programme.

4. Témoin / Théorie Critique

Si l'on devait prolonger la liste des notions apparaissant, chez Revel et Hartog, comme les « impératifs » de l'époque par des noms d'auteurs, Walter Benjamin, sans nul doute, y tiendrait une place de premier plan. Un historien professionnel en a pointé les risques, pour son domaine, dans une préface aux thèses *Sur le concept d'histoire* : « Les historiens, en particulier, y piochent parfois distraitemment quelques maximes, et notamment dans “sur le concept d'histoire” – *le bond du tigre dans le passé, l'histoire à rebrousse-poil...* – pour ennoblir leurs pratiques ordinaires du métier. C'est, une fois de plus, se donner le beau rôle, dans le confort désinvolte d'une pensée sans danger. »¹¹² Il s'agit alors, pour Boucheron, de « tenter de dissiper l'aura de ce nom devenu immense, Walter Benjamin, encombrante icône d'une modernité qui se complaît parfois dans l'esthétique des décombres. Dissiper l'aura pour humblement ramasser les rebuts, comme le chiffonnier partir en quête d'un anonyme, Benjamin Walter, *Señor Walter.* »¹¹³ C'est davantage la désignation d'un vaincu, suicidé à la frontière espagnole en septembre 1940, dont les écrits politiques n'ont pas toujours trouvé, loin s'en faut, de *lectures politisées*, qu'il convient alors de privilégier. Par ailleurs, il vaut de pointer la grande difficulté d'usage de la pensée benjaminienne, cette dernière étant caractérisée par sa très grande complexité : « Or, si Benjamin est très souvent cité en bas de page, indique de son côté Michèle Riot-Sarcey, peu d'historiens ont suivi ses recommandations, il est vrai difficiles à mettre en œuvre. »¹¹⁴

Je souhaite donc esquisser une théorie du témoin critique en mobilisant les outils disponibles dans la pensée de Walter Benjamin, figure indissociable la première Théorie Critique et de ladite École de Francfort.¹¹⁵ L'enjeu consiste à mettre en avant quelques points

¹¹¹ *Ibid.* Je souligne.

¹¹² Patrick Boucheron, « Sauver le passé », préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 46.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ Michèle Riot-Sarcey, « Questionner l'histoire à “rebrousse-poil” », *Espaces temps*, n° 82-83, 2003, repris dans Philippe Simay (dir.), *Walter Benjamin et la tradition des vaincus*, *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008, p. 20.

¹¹⁵ Théorie Critique, Institut de recherche en sciences sociales et École de Francfort sont des désignations qui sont parfois abusivement recoupées, alors qu'elles peuvent renvoyer à plusieurs réalités, contextes, appartenances géographiques et

de jonction entre le programme de ce courant intellectuel apparu il y a un siècle et la démarche de quelques cinéastes, considérés donc comme des témoins critiques.

La Théorie Critique se définit déjà négativement, au regard, pour le dire avec Max Horkheimer, de la théorie « traditionnelle », qui selon le philosophe est au service de l'ordre dominant.¹¹⁶ Se reconnaître dans la figure du théoricien critique, c'est assumer le rôle de l'intellectuel souhaitant, avec ses armes, affronter les périls de sa société, au présent : « Regarder la société, dont vient le danger d'effondrement, les yeux dans les yeux, c'est cela qui caractérise aujourd'hui le sujet autodéterminé et menacé. Pourtant, l'espoir dépend de la survie de ce sujet. »¹¹⁷ On sait les cibles principales du courant : le monde marchand, la bourgeoisie, le capitalisme, l'aliénation, la raison, qualifiée en 1947 par Adorno et Horkheimer d'« instrumentale ».¹¹⁸ La raison, qui devait, au moins depuis les Lumières¹¹⁹, se mettre au service de l'émancipation, s'est retournée en son contraire, avec comme point d'aboutissement la barbarie la plus extrême : le nazisme.

La théorie traditionnelle se présente comme impartiale, neutre, objective, et par là n'a pas conscience que son rôle correspond à la légitimation de l'ordre en place. La théorie traditionnelle ne prétend à aucune démarche autoréflexive, évite de *se situer*. La Théorie Critique ambitionne de renverser cet état de fait : le sujet activant une réflexion ne se désolidarise jamais d'une conscience aiguë de sa situation (historique et sociale) et de la situation de la société dans laquelle il évolue. C'est là sa dimension « réflexive ».¹²⁰ Ce faisant, c'est une certaine tradition métaphysique qui se trouve ouvertement ciblée dans les travaux de la première Théorie Critique : « La métaphysique romantique et le positivisme s'enracinent dans la triste disposition d'une grande partie de la bourgeoisie qui a entièrement abandonné l'espoir d'améliorer d'elle-même les conditions présentes et qui par crainte d'un changement décisif du système social, se soumet docilement à la domination de ses groupes

institutionnelles. Par exemple, Martin Jay précise que la désignation « École de Francfort » n'apparaît « qu'après le retour de l'Institut en Allemagne en 1950 [...] ». Voir Martin Jay, *L'Imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort (1923-1950)* (1973), trad. de l'anglais (États-Unis) par E. E. Moreno & A. Spiquel, Paris, Payot, 1977, p. 11. Je précise ici que c'est sur le modèle offert par l'ouvrage de l'historien que je choisis d'écrire ainsi Théorie Critique, avec une majuscule à chaque mot.

¹¹⁶ Max Horkheimer, « Théorie traditionnelle et théorie critique » (1937), dans *id. Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. de l'allemand par C. Maillard & S. Muller, Paris, Gallimard, 1974.

¹¹⁷ *Id.*, cité dans Jan Spurk, « Sur l'avenir des théories critiques. Propos hérétiques pour en finir avec la doxa », *La Théorie critique, héritages hérétiques, Variations. Revue internationale de théorie critique*, n° 6, printemps 2006, p. 31.

¹¹⁸ Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* (1947), trad. de l'allemand par É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

¹¹⁹ Les figures de Descartes et de Leibniz sont elles aussi ciblées. Adorno et Horkheimer voient par ailleurs (et plus loin dans le temps) dans « l'*Odyssee* tout entière un témoignage de la dialectique de la raison » (*ibid.*, p. 77).

¹²⁰ Voir Frank Fischbach, « Critique et réflexion. La réflexion dans la Théorie critique de l'École de Francfort », *Philosophiques*, vol. 43, n° 2, automne 2016, pp. 233-248.

capitalistes les plus puissants. »¹²¹ Un impératif s'impose alors : la politisation du rôle de l'intellectuel. La situation de ce dernier ne se désolidarise pas des grands enjeux de son époque, entre un savoir-d'où-l'on-vient-et-d'où-l'on-parle et un savoir-où-l'on-va. Dans cette perspective, pour Horkheimer, il est impératif d'adopter une « *attitude critique* » qui a pour objectif la transformation de la société.¹²² Cette conscience critique, règle essentielle des premiers acteurs de l'École de Francfort, me semble pouvoir être partagée par les cinéastes et historiens qui ne séparent pas leur pratique d'un regard critique sur le monde. L'art (du cinéma), la science (historique) sont alors des domaines qui, loin de l'idée d'une bulle (artistique, scientifique) isolée du reste des communautés humaines, participent pleinement à l'élaboration d'une conception plus juste des rapports sociaux. À la suite d'Horkheimer, on pourra dire qu'à l'opposé d'une théorie traditionnelle se présentant comme autonome, le théoricien critique ouvre les fenêtres du laboratoire, regarde le monde, les êtres humains, les interactions sociales, en adoptant une position autoréflexive consistant à comprendre la place qu'il occupe dans sa société.

Dans son ouvrage désormais classique consacré au mouvement intellectuel, Martin Jay insiste sur l'idée d'ouverture et de la possibilité d'actualiser constamment les propositions issues des travaux de la première Théorie Critique : « Au cœur même de la Théorie Critique, il y eut une véritable aversion pour tout système philosophique fermé. Essayer de la présenter sous une forme systématique, ce serait donc trahir *son caractère essentiellement ouvert*, tout ce qui en elle est *exploration, inachèvement*. »¹²³ D'où le choix des « aphorismes », des « essais », dit Jay. D'où l'importance du *fragment* aussi. La Théorie Critique se trouve « élaborée, dans les années trente, à travers une sorte d'interaction ou de contrepoint avec les autres écoles de pensée mais aussi avec une réalité sociale qui ne cessait de se modifier »¹²⁴, précise encore Jay. Elle entend se situer par rapport à une « série de doctrines concurrentes » (il cite, outre Hegel, entre autres, les noms de Nietzsche, Weber, Schopenhauer ou encore Bergson), « sans oublier la systématisation marxiste elle-même. »¹²⁵ Si Marx incarne *le repère* théorique essentiel, les philosophes du courant francfortois entendent prolonger le geste critique marxien en tordant une conception historiciste qui domine dans les principaux cercles

¹²¹ Max Horkheimer, « La dernière attaque contre la métaphysique » (1937), trad. de l'allemand par G. Coffin, O. Masson & J. Masson, Repris dans *Max Horkheimer. Théorie critique. Essais*, Payot, 2009, 202.

¹²² *Id.*, « Théorie traditionnelle et théorie critique », art. cit., p. 38 et p. 40. Je souligne.

¹²³ Martin Jay, *op. cit.*, p. 59. Je souligne. Sur ce point, mentionnons trois revues qui témoignent d'une attention marquée pour l'actualité de la Théorie Critique, constamment redéployée au contact de l'actualité : *Variations. Revue internationale de théorie critique*, *Les Cahiers du GRM* et la plus récente *Prismes. Théorie critique*.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 61. Parfois l'admiration et la critique ont pu s'entrelacer, à l'exemple d'Horkheimer, admirant Nietzsche tout en le qualifiant d'« authentique philosophe bourgeois » (Voir *ibid.*, p. 68).

marxistes de l'époque et en ouvrant la réflexion vers des domaines qui n'ont pas (ou ont peu) été pensés par l'auteur du *Capital* : la philosophie de l'histoire, la sociologie, l'autorité, les objets de la culture, la photographie et, de fait (n'ayant pas pu les connaître), le cinéma, les médias de masse, le fascisme.

Au fond, il s'agit peut-être d'hériter de la pensée de quelques théoriciens critiques à la façon dont ces derniers ont hérité des écrits de Marx. Jan Spurk écrit par exemple : « Hériter ne signifie pas défendre des écrits canoniques, mais avoir une action créative. »¹²⁶ Dans un texte qui précise certains enjeux liés à la Théorie Critique¹²⁷, Spurk, revenant sur le diagnostic proposé par Adorno à propos des évolutions sociales du tournant des années 1960, relève dans ses propos quelques phénomènes qui je crois résonnent de façon étonnante dans notre propre actualité :

[...] Dans les années soixante déjà, Adorno [...] insiste sur le fait que le changement rapide, spectaculaire, permanent et déchaîné de la société est au fond une manière de reproduire la société sans qu'elle connaisse un changement profond. En outre, cette société reproduit des manques qui prennent souvent des formes dramatiques ou même tragiques : des manques matériels, intellectuels et spirituels, vécus comme stress, souffrance et manque de sens. Comme le dépassement paraît désormais impossible, il reste aux sujets des attitudes d'adaptation ou de fuite : des fuites dans l'hyperconformisme, dans la consommation, dans la marginalité et dans l'autodestruction... »¹²⁸

« Il faut que tout change pour que rien ne change ». La célèbre formule de Lampedusa (*Le Guépard*) me semble particulièrement bien traduire les multiples stratégies que le capitalisme déploie pour conserver le *statu quo*, l'ordre social, vecteur de barbaries. À force de naturaliser le capitalisme, les discours dominants évacuent l'une de ses caractéristiques essentielles, à savoir que, loin d'une définition strictement économique (échanges marchands, profit, propriété lucrative), le capitalisme désigne un rapport social qui est un rapport de *domination*.¹²⁹

¹²⁶ Jan Spurk, art. cit., p. 31.

¹²⁷ « Les théories critiques sont des théories engagées, dans le sens sartrien, car elles connaissent leur inscription dans la société, elles se savent situées ; elles connaissent leur responsabilité et elles ne se confondent pas avec l'engagement politique. » (*Ibid.*, p. 36) ; « Dans cette tradition, Adorno et Horkheimer constatent, dans la *Dialectique de la Raison* que "c'est le mal, et non pas le bien, qui est l'objet de la théorie [critique]... son élément est la liberté ; son sujet est l'oppression" » (*Ibid.*, p. 39). Voir Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 258.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹²⁹ Voir par exemple Karl Marx, *Le Capital, Livre I. Le procès de production du capital* (1867), Paris, PUF, 1993, p. 410, avec un passage consacré à la « division manufacturière du travail », laquelle « produit de nouvelles conditions de domination du capital sur le travail. »

Le capitalisme épuise les corps, les esprits, la nature. Le rôle du penseur consiste à contester l'ordre qu'il impose. Et ce rôle devient d'autant plus *urgent* au moment où s'impose, dans les années 1930, le fascisme.¹³⁰ C'est en ce sens qu'il vaut de relever, avec Muriel Pic, l'impératif qui s'impose à l'époque au sein des activités de certains courants intellectuels critiques : « penser au moment du danger. »¹³¹ Si le Collège et l'Institut nourrissent une relation pour le moins contrariée, dont témoignent les multiples réserves formulées par Adorno et Benjamin¹³², Pic relève dans son texte certains points de jonction, certains enjeux critiques communs : « Sur la critique d'une barbarie de la raison progressiste et capitaliste, le Collège et l'Institut auraient donc pu s'entendre, moyennant des compromis politiques alors impossibles. »¹³³ « Penser au moment du danger », « barbarie de la raison progressiste et capitaliste » : en prenant soin de mesurer les écarts entre l'époque des années 1920 et 1930 et aujourd'hui, ces mots trouvent dans notre actualité une résonance certaine. Avant mon propos sur la question du témoignage, une question s'impose ici : quelle place la Théorie Critique, en particulier celle incarnée par ses deux principaux représentants, accorde-t-elle au témoin ?

Adorno et Horkheimer, arrivant au terme de leur étude consacrée à la critique de la « raison instrumentale », écrivent dans un petit texte sur la propagande : « Ce qui est suspect, il faut bien le dire, ce n'est pas que l'on représente la réalité comme un enfer, mais qu'on exhorte systématiquement à la fuir. Si ce discours peut s'adresser à quelqu'un aujourd'hui, ce n'est ni aux masses comme l'on dit, ni à l'individu qui est impuissant, mais plutôt à un *témoin imaginaire* auquel nous laissons notre message afin qu'il ne disparaisse pas entièrement avec nous. »¹³⁴ Loin d'exister comme « voix dissonantes », les philosophes considèrent ici le témoin comme une entité plutôt abstraite, renvoyée à un futur plus ou moins lointain. Élève d'Adorno, plus attaché depuis à la réflexion de Benjamin, Irving Wohlfarth a proposé un

¹³⁰ La « fascisme » est attaché historiquement à l'Italie et la prise de pouvoir de Mussolini en 1922, après la création du Parti national fasciste en 1921. J'utilise cette notion pour désigner de façon plus générale les formes d'autoritarisme qui s'imposent alors en Europe, telles que le franquisme en Espagne (1936) et le nazisme en Allemagne (1933).

¹³¹ Muriel Pic, « Penser au moment du danger. Le Collège et l'Institut de recherche sociale à Francfort », *Critique*, n° 788-789, 2013, pp. 81-96.

¹³² Pic s'intéresse à la « rencontre manquée » (*ibid.*, p. 81) entre le Collège et l'Institut. La chercheuse rappelle en particulier les réserves de Benjamin, pour qui le mouvement « se compromet intellectuellement avec le fascisme » à travers un intérêt porté au « mythe », instrument du national-socialisme (*ibid.*, p. 82). Benjamin et Adorno s'accordent autour d'une critique de la conception anhistorique des sociétés humaines qui se développe au Collège, chez Caillois notamment, dont la vision biologique renvoie, indique Pic, à la question de « l'inconscient collectif de Jung » (*ibid.*, p. 88). Ainsi, de Caillois, Adorno écrit : « Notre homme appartient à l'autre bord » (cité dans *ibid.*)

¹³³ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁴ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 388. Je souligne. Je remercie Sonny Walbrou d'avoir très tôt attiré mon attention sur ce passage. Je remercie également Dario Marchiori qui a partagé quelques réflexions à partir du « témoin imaginaire » lors de la journée d'études *L'Hypothèse du témoignage critique, entre cinéma et histoire* que j'ai organisée à l'université de Lille le 21 novembre 2018. Titre de la communication : « Alexander Kluge, la Théorie critique et le témoin imaginaire ».

commentaire de ce passage, au sein duquel il met en avant le repli qui caractérise Adorno et Horkheimer : « Après nous, le déluge », écrit-il à leur propos, avant de poursuivre : « Seuls détenteurs de la “théorie critique” (*die kritische theorie*, comme s’il n’y en avait pas d’autre), nous, Adorno/Horkheimer la léguons [...], la chose. Mais à qui ? Aucun destinataire ne se dessine à l’horizon. »¹³⁵ Précisant son propos, Wohlfarth indique que les deux philosophes, au fond, ne s’adressent qu’à eux-mêmes : « Mais ce témoin semble être à la fois l’autre et le même : témoin du témoin, témoin de soi ; l’autre comme miroir, moi idéal, image spéculaire [...]. Adorno/Horkheimer [...] écriraient ainsi pour personne, pour un tout autre [...] et pour personne d’autre qu’eux-mêmes. »¹³⁶

Il faut bien entendu prendre la mesure du contexte dans lequel écrivent les deux philosophes, celui de la fin de la Seconde Guerre mondiale, que Walter Benjamin n’a pas connue. Pour autant, en privilégiant la réflexion benjaminienne, c’est à une pensée *pessimiste* mais *non fataliste* que je souhaite consacrer cette thèse. Benjamin pense son présent en orientant le curseur sur des témoins, à travers lesquels il articule différentes temporalités. Le philosophe, je l’ai indiqué avec François Hartog, peut être considéré tout à la fois comme « *outsider* » de l’histoire, à la critique particulièrement virulente, et comme « voix dissonante », accordant une place de choix au témoin. Benjamin fait résonner la voix des témoins dans sa propre actualité. Il s’agit-là du grand enjeu de son projet inachevé, que l’on connaît aujourd’hui sous le titre *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*. Plus bref, un autre texte, écrit en français, occupera une place importante dans le commentaire que je proposerai des liens entre Benjamin, témoin, film et histoire : *Allemands de quatre-vingt-neuf* (1939). Quelques voix étouffées de « témoins » (dans son commentaire accompagnant quelques lettres d’écrivains, philosophes, poètes de l’époque de la Révolution française, *Benjamin met explicitement en avant leur statut de témoin*) viennent, dans le cadre d’une démarche explicitement critique, rencontrer une actualité que l’on sait particulièrement tragique. On a vu avec Hartog que chez un auteur comme Benjamin, la voix des témoins apparaissait sous le signe de la *présence*, plutôt que de l’autorité par exemple. Cette *présence des témoins* peut sans aucun doute être mise en lien avec l’un des grands enjeux méthodologiques de la philosophie benjaminienne, qui a pour nom *actualisation*.

¹³⁵ Irving Wohlfarth, « Entendre l’inouï. *La Dialectique de la Raison* et ses sirène », dans Miguel Abensour et Géraldine Muhlmann (dir.), *L’École de Francfort : la théorie critique entre philosophie et sociologie*, Paris, Kimé, 2002, pp. 62-63. Souligné dans le texte.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 63.

5. *L'actualité critique de Walter Benjamin : histoire, film*

Cette importance accordée aux témoins chez Benjamin est indissociable d'un enjeu méthodologique : la mise en relation critique de temporalités hétérogènes. Ce choix historiographique ne peut être séparé de la conscience aiguë d'une situation présente, où la barbarie règne. Conscience, j'insiste ici, d'une *actualité critique*. La critique de l'histoire scientifique, chez Benjamin, ne conduit pas à la dissolution de l'histoire. Au contraire, il s'agit pour ce dernier, en *outsider*, d'en redéfinir les contours pour répondre à un impératif présent. D'où l'idée d'une histoire intensément mouvementée attachée à la conception que se fait Benjamin de la discipline. Chaque moment présent devient le vecteur d'une nouvelle construction historiographique. Une image, un témoignage du passé peuvent être appelés, attirés, aimantés par l'écriture historique, pour en opérer l'actualisation dans une situation présente. C'est bien là ce qui est en jeu dans l'inlassable travail de montage auquel s'est consacré Benjamin dans son projet des *Passages*.

Dans cette configuration, le rôle de l'historien (matérialiste) apparaît essentiel. Tout d'abord, il fait droit à la présence des témoins, lesquels, contrairement à une certaine pratique historiographique plus proche de nous rencontrée avec Hartog, ne sont pas considérés comme simples sources ou indices. D'autre part, loin de l'effacement promu, on l'a vu, par les historiens français de l'école méthodique, l'historien, selon Benjamin, affirme sa subjectivité, ses choix, sa *méthode* : « Un travail scientifique qui se veut sérieux doit s'articuler autour de questions de méthode », ne manque-t-il pas d'affirmer en 1938 dans un texte consacré à l'Institut.¹³⁷ L'historien (matérialiste) doit développer sa recherche en s'appuyant sur une « armature théorique », pour reprendre le syntagme proposé par Benjamin lui-même dans la dix-septième thèse de *Sur le concept d'histoire*.¹³⁸ Au principe cumulatif de l'histoire officielle doit s'opposer un principe constructif, fait d'agencements, de mise en relations parfois intempestives.

Ce dernier adjectif renvoie bien entendu au nom d'un autre philosophe, Nietzsche, avec lequel Benjamin nourrit une relation contrariée. Critique quant à l'idée de l'éternel retour, supposant une vision mythique de l'histoire où rien ne bouge ou ne peut bouger, la critique de l'historicisme formulée par Benjamin possède néanmoins « une origine

¹³⁷ Walter Benjamin, « Sur l'École de Francfort » (titre original : « Un institut allemand de libre recherche » paru dans *Maß und Wert I*, 1938), *Cités*, n° 11, 2002, p. 154.

¹³⁸ *Id.*, Thèse VIII, O III, p. 441.

nietzschéenne. »¹³⁹ Citant la *Deuxième considération intempestive*, Löwy rappelle que Nietzsche y expose quelques remarques incisives à propos de la pratique historique qui domine son temps, où « l'admiration nue du succès » et « l'idolâtrie pour le factuel » règnent.¹⁴⁰ Les deux philosophes se distinguent pourtant sur un point important : quand Nietzsche promeut « la Vie », « l'individu héroïque », Benjamin oppose une démarche politiquement dissemblable : « En tant que marxiste, ce dernier se situe aux antipodes de l'élitisme aristocratique du premier et choisit de s'identifier avec les "damnés de la terre", ceux qui sont couchés sous les roues de ces chars majestueux et magnifiques appelés "Civilisation" ou "Progrès" ». ¹⁴¹ Reste que la critique de l'auteur du *Gai savoir*, telle qu'elle se formule dans son célèbre écrit de jeunesse, trouvera en Benjamin un héritier particulièrement fécond. Ce dernier place en exergue de la thèse XII de son manuscrit de 1940 quelques mots issus de la « considération » nietzschéenne : « Nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que le flâneur raffiné des jardins du savoir. »¹⁴² Le titre français des volumes polémiques de Nietzsche, où « inactuelles », parfois « intempestives », traduisent l'allemand *Unzeitgemässe Betrachtungen* (*Considérations* « dépassées » ou « démodées ») reste par ailleurs un repère essentiel dans une thèse dans laquelle se trouve proposée une « considération sur l'actualité » (du film, de l'histoire). Nietzsche, dans ses réflexions, propose bien de se désolidariser de son époque, penser contre elle, sans jamais oublier de garder un œil ouvert sur son temps. Une dialectique de l'actualité et de l'inactualité est au travail chez lui, ce qu'un propos situé ailleurs, dans sa critique de Wagner, expose de façon exemplaire : « Quelle est la première et la dernière exigence d'un philosophe vis-à-vis de lui-même ? Vaincre son temps et se mettre "en dehors du temps". Avec qui devra-t-il donc soutenir le plus rude combat ? Avec ce par quoi il est l'enfant de son temps. »¹⁴³ Il y a quelque chose, ici, qui peut être partagé par des penseurs, des historiens et des cinéastes dont les activités recourent les impératifs de la Théorie Critique.

Mais c'est bien avec et à partir de Walter Benjamin que j'entends conduire la présente réflexion, pour considérer une pratique de l'histoire faisant droit aux vaincus. Une récente

¹³⁹ Michael Löwy, « Le point de vue des vaincus dans l'histoire de l'Amérique latine : réflexions méthodologiques à partir de Walter Benjamin », *Cahiers d'anthropologie sociale*, op. cit., p. 64.

¹⁴⁰ Friedrich Nietzsche, cité et traduit dans *ibid.* Voir Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1872), trad. Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988.

¹⁴¹ Michael Löwy, art. cit.

¹⁴² WB, Thèse XII, *O III*, p. 437. La traduction disponible chez Flammarion diffère : « « Certes, nous avons besoin de l'histoire, mais autrement que n'en a besoin l'oisif promeneur dans le jardin de la science [...] » (Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 71).

¹⁴³ Friedrich Nietzsche, « Avant-propos », *Le Cas Wagner. Un problème musical* (1888), trad. de l'allemand par H. Albert, *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2017, p. 977.

entreprise, menée par Georges Didi-Huberman et Giovanni Careri, a permis de préciser les contours de l'idée d'un modèle benjaminien permettant de penser l'art et son histoire. *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, tel était le titre d'un volume collectif paru en 2015. Qu'entendre par « depuis » ? La préposition renvoie aux registres temporel et méthodologique, entre un « *depuis le temps* » des réflexions du philosophe et un « *depuis le lieu* même de cette pensée. »¹⁴⁴ Le « d'après » du titre de ce travail correspond à cette double orientation, puisque j'accorderai une attention toute particulière aux écrits des commentateurs de Benjamin et aux questions de méthode disponibles dans les textes du philosophe.

Cette thèse faisant le choix d'axer son propos sur la mise en relation critique du passé avec le présent, c'est un fragment du *Livre des Passages* que je souhaite tout particulièrement mettre en avant, qui condense les enjeux de la philosophie benjaminienne, enjeux que je développerai dans la suite de ce travail :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.¹⁴⁵

C'est l'histoire positiviste que cible ici le philosophe. L'une de ses cibles privilégiées est Leopold von Ranke, qui en 1824 pose un célèbre impératif pour l'historien, lequel doit relater « ce qui s'est réellement passé. » C'est moins *le réel* que remet en cause Benjamin que la stricte conjugaison des événements au passé. C'est bien le présent du chercheur qui motive une démarche critique. L'actualité alerte l'historien, tout aussi bien, dans la perspective du présent travail, que le cinéaste. L'actualité de Benjamin, c'est à la fois la situation de l'Europe dans les années 1930 et la domination d'une certaine vision de l'histoire qui se fonde sur l'idée de Progrès. Dans son essai « Fuchs, collectionneur et historien », Benjamin associe ce terme à celui de barbarie. Dans ce texte, le philosophe propose une approche dialectique de son objet, repérant les pôles positif et négatif du travail d'Eduard Fuchs. En collectionneur, ce

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, « Introduction, dans *id.* & Giovanni Careri (dir.), *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris/Milan, Mimesis, 2015, p. 9. Souligné dans le texte.

¹⁴⁵WB, *LdP*, [N 3, 1], pp. 479-480.

dernier s'attache aux rebuts, aux marges, à ce que les discours officiels (de l'histoire, de la culture) méprisent ou rejettent – pôle positif. Toutefois, Fuchs, dont la vision s'avère « moralisatrice », reste captif d'un modèle qui domine dans les cercles socio-démocrates d'alors : *le progrès* – pôle négatif. Apparaît dans le texte de 1937 un fragment maintes fois cité depuis, que Benjamin reprendra presque au mot près, en 1940, dans la thèse VII de *Sur le concept d'histoire* : « [...] Tout l'art et toute la science qu'embrasse son [l'historien matérialiste] regard ont une origine qu'il ne peut contempler sans effroi. Ils sont dus, non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais, à des degrés divers, au servage anonyme de leurs contemporains. Il n'existe aucun témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. »¹⁴⁶

Par le renouvellement critique de l'écriture de l'histoire, Walter Benjamin entend lutter contre ce processus funeste. D'où l'idée d'une dialectique à l'arrêt. Le regard de l'historien matérialiste se détourne de la vision progressiste de l'histoire et ses certitudes à propos d'un futur radieux (schéma qui selon Benjamin ne fait que pérenniser la barbarie) pour mieux regarder le passé, écouter la voix des témoins et les confronter à une situation présente.

Par ailleurs, pour contrer la barbarie, l'un des principaux enjeux de la philosophie de Benjamin concerne le film et son potentiel critique. Il vaut de relever à nouveau un point de distinction notable entre le philosophe et ses camarades de l'Institut. La condamnation du cinéma par Adorno et Horkheimer semble sans nuance. Tout film intègre un « système » aliénant, aucun *objet* ne semble digne d'être sauvé : « Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. »¹⁴⁷ *Le film intègre un vaste domaine homogène, participant à l'aliénation du public : « De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée ; les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée. »*¹⁴⁸ Les deux philosophes rendent indissociables *le film* et *le cinéma*. Nul geste singulier ne semble pouvoir exister et s'extraire du champ plus général du cinéma, aux mains des dominants.¹⁴⁹ Benjamin (auquel on peut associer Siegfried Kracauer et Ernst Bloch), sans être aveugle quant à la logique marchande qui gouverne le monde du cinéma, privilégie le

¹⁴⁶ WB, « Fuchs », *O III*, pp. 186-187. Voir *id.*, Thèse VII, *O III*, 432-433.

¹⁴⁷ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁹ Sur les écarts dans l'approche du film et plus généralement des arts populaires entre Adorno d'un côté, Benjamin et Kracauer de l'autre, voir Enzo Traverso, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *Communications*, 2012, n° 91, pp. 51-63. Adorno se montrera parfois plus nuancé, quelques années plus tard par exemple, notamment au contact des films de l'un de ses étudiants : Alexander Kluge.

potentiel *du film*, sa capacité à révéler l'existant matériel. Par les moyens dont il dispose, le cinéaste peut imposer un regard critique sur le monde. Si le cinéma est principalement un producteur d'illusions, le film peut suivre une autre voie et s'opposer à l'idéologie dominante.

Dans cette perspective, c'est déjà un premier parallèle avec cette conception du film et du cinéma que je souhaite mettre en avant dans ce travail. Au couple film/cinéma je souhaite associer le couple témoin/témoignage. Au *témoignage* considéré ici comme vaste catégorie incluant des discours dont la teneur critique est loin d'être assurée, le *témoin* peut être associé au geste singulier, critique. Deux catégories de témoins apparaîtront dans cette étude. Au témoin qui raconte, qui fonde son propos sur un « j'y étais » et une promesse attendant la confiance de son interlocuteur (Dulong) s'associera le « témoin critique », le cinéaste, qui correspond à la figure du témoin délégué ou encore du « témoin au second degré », pour mobiliser la désignation proposée par Soshanna Felman pour caractériser la position de Claude Lanzmann et de l'historien Raul Hilberg dans *Shoah*, lesquels, « contrairement aux témoins et comme l'interprète, sont *des témoins au second degré* (témoins des témoins, témoins des témoignages). »¹⁵⁰

Mais étudier la pensée du film et de l'histoire, ensemble, chez Benjamin, ne va pas sans contrariété. Car la philosophie de l'histoire proposée par l'auteur d'*Enfance berlinoise* semble entrer en tension avec ses réflexions sur le cinéma. Je l'ai annoncé dès l'avant-propos de cette étude. Le cinéaste, en tant que témoin critique, articule les temporalités pour secouer son actualité. Chez Watkins, « l'Autrefois » de la Commune impacte « le Maintenant » de 1999. Le cinéaste produit par le film une image dialectique. Or dans la réflexion du philosophe le film semble moins concerné par la production de telles images que par sa capacité à révéler quelque chose du présent, participant à éveiller les consciences. Chez Benjamin, j'y insisterai, les deux domaines doivent être politisés. Néanmoins, la politisation et de l'histoire et du cinéma semble bien se jouer sur des plans différents. D'un côté, l'articulation des temps de l'histoire, produisant un choc dans le présent d'une situation. De l'autre, l'enregistrement du réel et une conception du film qui se traduit chez Benjamin en termes d'entraînement, de jeu, d'innervation. Pour mieux définir cette figure du témoin critique, entre film et histoire, d'après Benjamin, il convient d'affronter cette tension.

C'est pourquoi je propose un parcours en quatre temps. Le premier chapitre sera consacré à la pensée de l'histoire du philosophe allemand. Partant de la célèbre figure de

¹⁵⁰ Soshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann » (1988-1989), trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Lanzmann & J. Erthel, dans Bernard Cuau, Michel Deguy & Claude Lanzmann (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 65. Souligné dans le texte.

l'Ange située au centre des thèses *Sur le concept d'histoire*, il s'agira de commenter quelques écrits de Benjamin en axant prioritairement mon propos sur les liens qui s'y nouent avec la question du témoin. J'y insisterai tout particulièrement sur le thème de l'utopie, fondamental dans l'œuvre de du philosophe, aussi bien dans ses réflexions sur l'histoire que sur le cinéma. Dans leur dernier ouvrage commun, au moment de relever l'importance de l'utopie au sein de l'École de Francfort, Gilles Deleuze et Félix Guattari insistent sur des enjeux qui entrent en parfaite correspondance avec les réflexions de Benjamin :

En effet, *c'est l'utopie qui fait la jonction* de la philosophie avec son époque, capitalisme européen, mais déjà aussi cité grecque. Chaque fois, c'est avec l'utopie que la philosophie devient politique, et mène au plus haut point la critique de son époque. L'utopie ne se sépare pas du mouvement infini : elle désigne étymologiquement la déterritorialisation absolue, mais toujours au point critique où celle-ci se connecte avec le milieu relatif présent, et surtout avec les forces étouffées en ce milieu. »¹⁵¹

« Déterritorialisation » : le vocabulaire deleuzien recoupe les enjeux qui seront discutés au chapitre II. J'y commenterai ces deux formes de politisation mentionnées plus haut. La question de l'aura et de son déclin, l'un des concepts les plus importants de l'œuvre du philosophe, sera rencontrée. Mais c'est surtout à partir d'un fragment du *Livre des Passages* que je conduirai mon propos. Il s'agit du deuxième fragment de la rubrique « N », dans lequel Benjamin affirme *suivre la voie* d'un « pôle magnétique ». Cette image d'un pôle permettant de cheminer en dehors des routes (historiographiques) traditionnelles apparaît également chez Benjamin pour caractériser la démarche d'un cinéaste, Chaplin, et d'un photographe, Atget, lesquels *explorent* les possibles de leurs médias respectifs. Ce modèle du « pôle magnétique » suivra Benjamin, de manière plus implicite, dans ses écrits consacrés à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Soit un même modèle pour deux formes de politisation. Au terme du chapitre, en mobilisant les propositions théoriques de Benjamin, j'exposerai les caractéristiques du « témoin critique », qui peut être considéré comme le dépositaire des propositions du philosophe et en histoire et en cinéma. Le troisième chapitre rencontrera quelques discours d'historiens professionnels dont la démarche recoupe les propositions de Benjamin et qui accordent une attention toute particulière, dans leurs travaux, au film. Enfin, je proposerai à l'analyse des films de quelques essayistes : Agnès Varda, Chris Marker, Chantal Akerman et Claire Angelini.

¹⁵¹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, pp. 95-96. Souligné dans le texte.

CHAPITRE I

QUESTIONS DE MÉTHODE, 1

L'Ange, l'Origine, le Tigre

Note introductive

En 1940, dans une lettre adressée à Theodor W. Adorno, Walter Benjamin définit l'horizon critique de ses thèses consacrées à l'histoire en ces termes : « Elles constituent une première tentative de fixer un aspect de l'histoire qui doit établir une scission irrémédiable entre notre *façon de voir* et les survivances du positivisme [...]. »¹⁵² En français dans le texte, le philosophe rend consubstantielles l'idée d'une critique radicale de l'histoire (positiviste) et la nécessité de mobiliser des outils renvoyant au domaine du visuel. On sait l'importance *des images* dans la pensée benjaminienne. Et du pluriel au singulier, on notera avec une attention toute particulière que l'un des concepts centraux de la réflexion du philosophe a pour nom « image dialectique ».

À la logique continue, linéaire, progressive et mécanique qui correspond à ces dernières se substitue chez l'auteur d'*Enfance berlinoise* des catégories à même de mettre l'histoire en mouvement. Dynamisé, le temps de l'histoire devient alors un *champ d'investigation* où celui qui fait l'histoire, c'est-à-dire, dans la perspective du présent essai, aussi bien l'historien que le cinéaste se reconnaissant dans une approche telle que celle proposée par Benjamin (sans nécessairement expliciter cette référence), réunit temps du passé et du présent pour *faire voir*.

L'objet de ce « faire voir » concerne les injustices, les inégalités, la pérennité du rapport entre dominants et dominés. L'*actualisation*, processus-clef dans la réflexion du philosophe, est alors un principe qui leur est commun. Prenant position du côté des vaincus de l'histoire, ils empruntent une *voie* qui échappe à la logique dominante, laquelle consiste en l'accumulation de faits se suivant les uns les autres, chronologiquement. Question de méthode, donc. Au principe cumulatif s'oppose ici le principe constructif. À la mécanicité du premier, qui selon Benjamin sert les vainqueurs, répond le montage de temporalités hétérogènes, permettant cette fois de produire une histoire des vaincus. Le présent doit s'en trouver bouleversé, secoué, ou tout du moins interrogé. Une certaine idée du témoin émerge ici. Qualifié de « critique », il désigne dans la perspective de cette étude le sujet qui adopte une telle position, et, donc, une telle méthode. La pensée de l'histoire de Benjamin offre ainsi un appui précieux pour construire théoriquement la figure du témoin critique.

Car il y a bien une pensée du témoin chez Walter Benjamin, pensée à laquelle ce chapitre est consacré. Repartons ici de la définition liminaire qu'offre François Hartog du témoin dans un article paru dans *L'Homme* : « Le témoin est une figure centrale des

¹⁵² WB, cité dans Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie. Une lecture des « thèses sur le concept d'histoire »* (2001), Paris, L'Éclat, 2014, p. 29. Je souligne.

communautés humaines. Par son entremise, on peut relier le passé et le présent : le passé de ce qui a eu lieu et le présent de son attestation. »¹⁵³ La correspondance entre une telle définition et l'horizon critique propre au travail du philosophe allemand semble de prime abord évidente. À ceci près que les mots de l'historien français n'abordent pas, en ce début d'article, la dimension critique qui précisément peut être accolée au témoin. Cette dimension est évidemment centrale chez Benjamin. Reste que la fonction d'articulation passé / présent qui caractérise le témoin fait de ce dernier un « personnage » à même d'être étudié avec les outils issus des réflexions benjaminienes.

À la fin du XX^e siècle, le témoin est un personnage qui, dans une large mesure et souvent bien malgré lui, devient le gardien d'un présent perpétuel, figé : Régine Robin en a très bien résumé les impasses, en un temps où la mémoire, considérée comme « saturée », échafaude un passé « muséifié avant d'être vécu. »¹⁵⁴ Mais que dire ici, au moment d'introduire ce chapitre consacré à une autre idée du témoin, d'inspiration benjaminienne, sinon que *la* mémoire, cela n'existe pas ? Sans évoquer tout de suite la pluralité des mémoires dont il est nécessairement question dès lors que l'on s'intéresse au passé tragique des victimes, des opprimés, des oubliés¹⁵⁵, on opposera déjà à la mémoire officielle, réifiante (« muséificatrice », pour reprendre et prolonger la critique de Robin) qui domine nos sociétés, une *mémoire critique* qui échappe aux grandes catégories temporelles mises en valeur par François Hartog. Régine Robin l'exprime très bien, distinguant notamment la « mémoire critique » de la « mémoire prothèse » : « La mémoire critique transforme [...] la commémoration en remémoration, le “fixé” une fois pour toutes dans la pierre en construction fluctuante, éphémère, sujette à l'évolution, aux transformations, aux aléas de la mémoire, à son tremblé. Elle transforme le caractère imposé d'un récit en dialogue interactif avec les risques que ce dialogue implique. »¹⁵⁶

Si tout témoin actualise, au sens où il convoque un passé plus ou moins lointain pour le transmettre dans le présent d'une attestation, le but d'une telle actualisation peut

¹⁵³ François Hartog, « La présence du témoin », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 223-224, juillet-décembre 2017, p. 169.

¹⁵⁴ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 175. Robin cible les pratiques mémorielles mythifiées propres à la culture américaine, productrice d'un « imaginaire de carton-pâte, un imaginaire recyclé, “packaged”, préemballé [...], un passé figé en patrimoine ou en héritage, muséifié avant d'être vécu [...] ». Aurait-on affaire alors, ajoute un peu plus loin Robin, à « une communication perpétuelle dont le passé serait l'objet, d'un présent sans fin qui ne pourrait transmettre et communiquer que sa surface ? » (*Ibid.*).

¹⁵⁵ La littérature considérant cette pluralité mémorielle abonde. Le néolibéralisme, qui caractérise notre époque depuis le tournant des années 1980, a fortement conditionné des approches et des discours établissant une logique concurrentielle dans le cadre des politiques et / ou études mémorielles. Pour une approche critique de ce sujet, voir tout particulièrement Jean-Michel Chaumont, *La Concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 1997.

¹⁵⁶ Régine Robin, *op. cit.*, pp. 374-375

notablement différer. Avec Benjamin, l'actualisation, au fondement de son travail, a un sens précis : ce processus ne peut être pensé sans la dimension critique qui l'accompagne. Mieux : qui lui est *consubstantielle*. De quelle manière Benjamin procède-t-il ? Par le *choc* de temporalités : le témoin critique *aimante* le passé en vue d'impacter le présent et de le *transformer*. Leçon marxienne s'il en est, la onzième des *Thèses sur Feuerbach* restant un repère précieux dans la philosophie de l'histoire benjaminienne. Il convient ici de rappeler les mots du jeune Karl Marx, écrivant parmi ces quelques notes qui ne seront jamais publiées de son vivant : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, mais ce qui importe c'est de le transformer. »¹⁵⁷ Si la question de l'interprétation reste centrale chez Benjamin, cette dernière fait office d'étape, puisque l'objectif révolutionnaire prime au sein de ses propositions théoriques.

Revenir sur la fonction matricielle (qui n'est pas sans contrariétés, on va le voir dans les pages suivantes) de Marx dans la pensée Benjaminienne impose un bref rappel. Avec la mobilisation de Benjamin dans une multiplicité de champs disciplinaires (et tout particulièrement en Études cinématographiques), on aurait tendance, parfois peut-être, à l'oublier : le travail de l'intellectuel allemand est avant tout *philosophique*. Susan Buck-Morss a pu insister sur ce point, précisant la singularité de la démarche benjaminienne, entre tradition philosophique et apports théologiques, à propos d'un texte que je commenterai au sein de ce chapitre, la « Préface épistémocritique », qui accompagne son ouvrage consacré au drame baroque allemand : « *The philosophical theory of "ideas" that it [la préface] contains draws on the entire canon of traditional, academic philosophy, from Plato and Leibniz to Hermann Cohen and Max Scheler, and at the same time affirms "the topics of theology [...] without which truth cannot be thought".* »¹⁵⁸

De l'Antiquité à la Modernité, en passant par l'époque baroque, les repères de Benjamin appartiennent bien à la tradition philosophique. Philosophe de formation, baignant dans un environnement philosophique (amitiés, revues, etc.), son approche, étonnante, n'en demeure pas moins inscrite dans ce champ disciplinaire, malgré son caractère *indiscipliné*. Le philosophe Georges Leroux a exprimé cette tension, indiquant dans un article consacré aux « Exposés » du *Livre des passages* vouloir « prendre au sérieux le rapport qu'entretenait Benjamin avec la philosophie : rapport obsessionnel et narcissique, mais également

¹⁵⁷ Karl Marx, *Thèses sur Feuerbach* (1845), trad. de l'allemand par M. Rubel, *Œuvres*, vol. III (Philosophie), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1982, p. 1033.

¹⁵⁸ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge & Londres, MIT Press, 1989, p. 16. Pour la citation, voir Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, trad. De l'anglais (États-Unis) par H. Eiland, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 2019, p. 2 (traduction légèrement modifiée).

d'interpellation altérante, de provocation. »¹⁵⁹ Une tension existe bien chez le philosophe, entre soumission et insoumission, entre respect dû à un champ dans lequel s'inscrit sa pensée et « impertinence démesurée »¹⁶⁰. L'originalité de sa pensée, mais également la précarité de sa vie (suite au refus par l'université de sa thèse d'habilitation) sont ou seront largement déterminées par cette tension.

L'aspect singulier de la pensée philosophique de Walter Benjamin impose par ailleurs une certaine prudence. J'ai ici à l'esprit les mots de Peter Szondi qui, dans un texte consacré au philosophe, se montrait fort justement mesuré, précautionneux dans son approche de l'œuvre benjaminienne, car conscient de la profonde complexité de sa pensée : « En raison des grandes difficultés face auxquelles se retrouvent les lecteurs des textes théoriques de Benjamin, il ne peut être question ici, dans un aperçu rapide sur le reste de l'œuvre, que d'indications, de repères dans un territoire dont la connaissance ne peut s'acquérir par le biais de raccourcis trop violemment réducteurs. »¹⁶¹ Une « théorie du témoin critique » d'après Walter Benjamin se voit nécessairement confrontée à de telles difficultés. Approcher (et s'inspirer de) la pensée de l'intellectuel allemand, c'est forcément toucher à des points philosophiques, à des choix méthodologiques, à des repères culturels qui mériteraient à chaque fois d'être davantage approfondis, détaillés, étudiés. Dans un récent compte rendu d'un ouvrage de Catherine Russell, Benoît Turquety a mis en évidence la difficulté inhérente à la question de l'approfondissement de pans déterminants de la pensée benjaminienne, en privilégiant la « dimension juive » de cette dernière, laquelle sera centrale dans ce chapitre :

Il est intéressant de constater que, si Russell est attentive à embrasser l'œuvre de Benjamin dans sa diversité, fût-ce en l'abordant par notions relativement détachées, un aspect reste pratiquement hors-champ : la dimension juive de sa pensée. La question n'est pas totalement évacuée, Russell l'invoquant ponctuellement en de très rares occasions [...]. Mais cela reste extrêmement marginal, comme d'ailleurs dans une large part des études benjaminienne – alors que Gershom Scholem avait montré l'importance de cet enjeu au plus profond de la pensée de son ami.¹⁶²

¹⁵⁹ Georges Leroux, « L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991, p. 94.

¹⁶⁰ C'est ainsi que Benjamin décrit le ton de sa « Préface épistémocritique » placée en ouverture d'*Origine du drame baroque allemand* (1928) dans une lettre adressée à Scholem le 19 février 1925, citée dans Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion mélancolique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 82.

¹⁶¹ Peter Szondi, « L'espoir dans le passé », (1978), trad. de l'allemand par M. de Launay, *Revue germanique internationale*, n° 17, 2013, p. 147. Il s'agit d'une traduction de la leçon inaugurale de Szondi à la *Freie Universität* de Berlin en 1965.

¹⁶² Benoît Turquety, « Catherine Russell, *Archiveology : Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham & Londres, Duke University Press, 2018, 269 pp. », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 88, été 2019, p. 158.

S'il n'est pas certain que cette « dimension » (essentielle en effet, et tout particulièrement en vue d'une réflexion autour du témoin chez Benjamin) soit marginalisée par « une large part des études benjaminienes », les mots de l'historien du cinéma permettent d'insister ici sur *l'équilibre précaire* dont fait l'expérience tout chercheur puisant dans les textes du philosophe : à la fois considérer l'ensemble de ses écrits, dans une perspective foucauldienne, comme une « boîte à outils »¹⁶³, tout en essayant de faire droit, avec la plus grande honnêteté, peut-être aussi la plus grande méticulosité, à la complexité, à l'épaisseur de certains chapitres de sa pensée.

C'est bien avec ces mots à l'esprit que je souhaite proposer une lecture des textes de Benjamin, en substituant à tout *raccourci violemment réducteur* quelques rapprochements entre différents pans de sa pensée, lesquels permettront de proposer une définition du témoin critique. Dans cette perspective, je mettrai en correspondance des intuitions, des idées, des fragments appartenant à différents moments du cheminement intellectuel du philosophe, sur une période relativement longue, principalement des années 1920 à sa mort, en septembre 1940. De fait, le caractère *ouvert* de la pensée du philosophe permet d'en éprouver la vitalité dans des champs disciplinaires variés. En effet, partant de la philosophie comme discipline réglée, codifiée, « l'œuvre atypique [de Benjamin] est rétive à toute forme de classification »¹⁶⁴, indique Philippe Simay en ouverture d'un passionnant numéro des *Cahiers d'anthropologie sociale* consacré à Benjamin. Par conséquent, poursuit-il, ses concepts « constituent [...] un matériau sur lequel viennent se confronter des différences de pratiques, d'intentions, de savoirs et qui, en retour, génère de nouvelles perspectives d'analyse. »¹⁶⁵

Dans le domaine des Études cinématographiques, si des historiens ou théoriciens de l'histoire du cinéma ont puisé dans les réflexions de Benjamin pour nourrir une pensée critique se situant au croisement du cinéma et de l'histoire¹⁶⁶, c'est peut-être principalement

¹⁶³ Bien sûr, parler de « boîte à outil » ne signifie pas cautionner l'emprunt sauvage, la malhonnêteté intellectuelle. Mais une certaine souplesse, ou liberté d'usage semblent attachées à l'expression de Foucault. Rappelons ici les mots du philosophe, qui ne sont pas sans liens avec la perspective critique de la présente étude : « Tous mes livres [...] sont, si vous voulez, de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un desserre-boulon pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir, y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issus... eh bien, c'est tant mieux! (Michel Foucault, « Des supplices aux cellules. Entretien avec Roger Pol-Droit » [1975], *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1994, p. 720). On sait la proximité (et l'amitié) intellectuelle liant Foucault à Deleuze. Le premier semble, en 1975, reprendre une image proposée par le second en 1972 au cours d'un entretien durant lequel les deux philosophes échangent autour des rapports entre « intellectuels » et « pouvoir » : « C'est ça, une théorie, c'est exactement comme une boîte à outils. [...] Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. » (Gilles Deleuze [et Michel Foucault], « Les intellectuels et le pouvoir » [1972], *ibid.*, p. 309).

¹⁶⁴ Philippe Simay, « Introduction. Walter Benjamin au présent », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Voir par exemple Sylvie Lindeperg, « Itinéraires », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 200 ; Édouard Arnoldy, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? », art. cit. ; *id.*, « De la dispersion en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 23, n° 1, 2012, pp. 73-92.

dans le champ de l'esthétique que le philosophe a été mis à contribution, tout du moins en France. Bien souvent soldée de sa charge politique, la pensée de l'auteur allemand a pu être mise à profit en lui ôtant sa radicalité critique. Dans son court texte introductif, Philippe Simay a défini le double écueil historiciste auquel s'oppose la conception benjaminienne de l'histoire. Si le premier, le plus évident, renvoie à « l'existence d'un progrès indifférent aux déchirures du temps », le second, peut-être moins mis en valeur dans la réception de ses écrits, concerne « une forme d'historicisme [...] qui, au nom du présent et de ses exigences, actualise le passé pour s'en faire opportunément l'héritière. »¹⁶⁷ Simay considère ainsi ces deux historicismes comme solidaires, rappelant ce qui reste central dans les écrits de Benjamin : une dimension politique se reconnaissant dans « la tradition des vaincus ». Simay l'exprime très clairement, avec des mots qui ne sont pas sans liens avec la place essentielle accordée aux témoins, dont la voix, *inscrite dans le passé*, se doit d'être entendue *au présent* :

Bien qu'opposées, ces deux conceptions n'en sont pas moins solidaires : l'une comme l'autre nage dans le sens du courant. Or si aujourd'hui le positivisme historique et la philosophie du progrès sont définitivement disqualifiés, le second modèle écarté par Benjamin trouve son expression dans des conceptions de l'historicité promulguées par la phénoménologie et par l'herméneutique. Préoccupées par l'actualisation et la réception de significations cachées, mais disponibles, dans les monuments de la culture, elles demeurent *sourdes aux appels du passé*. Pour Benjamin, au contraire, l'actualisation est indissociable de la remémoration d'un passé en souffrance : celui des générations opprimées dont les combats ont été oubliés et dont les revendications *ne se laissent plus entendre*, faute d'être transmises.¹⁶⁸

On pourra peut-être nuancer les propos de Simay concernant la « philosophie du progrès », dont les traces restent perceptibles en ce début de XXI^e siècle. Reste que les mots exprimés ici définissent un cap que j'entends suivre. Tout en reconnaissant le caractère « ouvert » des propositions inscrites dans la philosophie benjaminienne, c'est toujours en gardant à l'esprit l'idée d'une « actualité critique » que je souhaite mobiliser les réflexions du penseur allemand. Ce dernier peut alors servir de guide, *aujourd'hui*, dans tout champ disciplinaire, dans toute activité, ce que Philippe Ivernel a parfaitement mis en lumière au terme d'une conférence récente : « Alors je pense que l'œuvre de Benjamin est suffisamment

¹⁶⁷ Philippe Simay, « Introduction. Walter Benjamin au présent », art. cit., p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.* Je souligne.

ouverte, si vous voulez, pour que chacune de ces phases puisse encore aujourd'hui guider et l'enseignant et l'analyste et le praticien de l'art comme celui de la culture. »¹⁶⁹

Les rapprochements que j'entends effectuer dans les pages qui suivent tenteront de mettre en évidence la grande cohérence de la pensée de Benjamin, pensée dont je ferai émerger quelques leçons (critiques) qui appuieront la définition que je souhaite donner du « témoin critique ». Car c'est bien à partir des écrits du philosophe que j'entends construire théoriquement cette figure. En effet, il n'existe pas, chez Benjamin, une « théorie du témoin » qui servirait de repère précis à partir duquel pourrait se développer une réflexion située au croisement du film et de l'histoire. C'est pourquoi je tendrai parfois à m'éloigner de la question du témoin à proprement parler, *mais toujours pour mieux y revenir*.

Ce chapitre rencontrera donc des textes, des passages et des images issus du corpus benjaminien, lesquels jouxtent plus ou moins frontalement la question du témoignage. Chaque partie mériterait en soi un plus large investissement, un approfondissement marquant les points de distinction, parfois notables, qui se développent au sein des différents volets de sa réflexion, portés ici à la discussion. Les discussions qui garnissent les pages suivantes sont seulement motivées par un enjeu critique qui traverse, malgré les écarts susmentionnés, l'ensemble de l'œuvre de Walter Benjamin : la mise en rapport du passé et du présent dans le but d'affronter une actualité critique (critique sous-entendant périlleuse, inquiète, assombrie). C'est bien là le leitmotiv de ces pages : chaque figure, concept, image mobilisés ici mettront en avant, chez Benjamin, l'idée d'un *montage de temporalités* hétérogènes à même de modifier le regard que l'on porte sur un moment présent (celui de Benjamin, le nôtre tout autant, l'actualité de la théorie critique benjaminienne étant au cœur de la présente étude).

Définir les contours d'une figure comme le « témoin critique », c'est nécessairement porter une réflexion d'ordre *méthodologique*. C'est la raison pour laquelle les chapitres I et II partagent en partie un même intitulé : « Questions de méthode ». Cette première partie de l'exploration des écrits de Benjamin concerne deux figures et une notion clefs de l'entreprise critique du philosophe : l'ange, l'origine et le tigre. Je montrerai que leur connexion à une certaine idée du témoin (critique), peut être établie.

Je commencerai donc par l'Ange de la thèse IX de *Sur le concept d'histoire*. S'il vaut la peine de revenir sur cette allégorie, certainement la référence la plus commentée au sein de

¹⁶⁹ Philippe Ivernel, « Actualité critique de Benjamin » (2015), propos retranscrits par Michel Métayer, *Cahiers philosophiques*, n° 156, 2019, p. 105.

l'exégèse benjaminienne¹⁷⁰, c'est qu'elle répond, dans la conception que j'en propose, aux caractéristiques du « témoin critique ». Inquiet (c'est peu dire) d'un présent en situation d'urgence, l'Ange a pour ambition de porter une mémoire des vaincus, *seule alternative* à la catastrophe associée à l'idée de progrès historique. À la fois témoin et témoin délégué (*vicarious witness*), cette figure tragique fait l'expérience de l'échec. Revenir sur la célèbre allégorie située au cœur même du dernier travail connu de Benjamin, c'est prendre la mesure du combat d'un témoin certes vaincu mais qui laisse en héritage un *programme* dont les historiens et les cinéastes critiques sont susceptibles d'être les dépositaires.

Après avoir opéré quelques connexions entre la célèbre allégorie et d'autres passages des thèses, il s'agira dans ces pages de relier l'Ange de 1940 au programme méthodologique que constitue la « Préface épistémocritique » de 1925. Elle fut publiée en 1928 avec *Origine du drame baroque allemand*, soit trois ans après la présentation d'une thèse d'habilitation, finalement refusée, événement qui mit fin au cheminement universitaire de Benjamin. Dans ce texte, qui préfigure sur bien des points les thèses qui l'accompagneront au crépuscule de sa vie, le philosophe assigne à la dialectique singulière qu'il échafaude une *fonction testimoniale*, laquelle caractérise une vision de l'histoire qu'il travaille finalement sur une période étendue, et qui trouve dans le manuscrit de 1940 un fulgurant point d'aboutissement.

Ce lien entre deux textes écrits à quinze années de distances me permettra de mettre en avant un élément crucial de la pensée de Benjamin : son rapport à l'utopie. Indissociable d'une référence à la théologie qui l'accompagne tout au long de son existence, la question de l'utopie se trouve connectée, chez le philosophe, à celle d'*origine*. La conception critique de l'histoire, en lien sur ce point avec la théorie du langage proposée par le penseur allemand, est indissociable de l'idée d'un temps harmonieux qu'il s'agit, dans la philosophie critique de Benjamin, de retrouver. Dans cette perspective, l'origine désigne à la fois un repère passé et futur. Sur ce point, la figure du tigre, au cœur de la thèse XIV de *Sur le concept d'histoire*, devra être discutée. « L'origine est le but », telle est la formule tout en paradoxe empruntée à Karl Kraus placée en exergue de ce fragment. Elle donne un cap au témoin critique : affronter le présent en vue de le transformer, c'est prendre une décision qui ne peut faire l'économie d'un *détour par le passé*.

¹⁷⁰ Ou tout du moins lorsqu'on pense au manuscrit de 1940 : « De toutes les thèses *Sur le concept d'histoire*, celle qui fait apparaître l'Ange est peut-être le texte de Walter Benjamin qui a fait couler le plus d'encre. » (Marc Berdet, « L'Ange de l'Histoire. Walter Benjamin ou l'apocalypse méthodologique », *Socio-anthropologie*, n° 28, 2013, p. 49). Pour Michaël Löwy, « Il s'agit du texte le plus connu de Benjamin, cité, interprété, utilisé à d'innombrables reprises, dans les contextes les plus divers. » (Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p. 80).

Ce premier volet de la réflexion que je propose autour des textes critiques de Walter Benjamin considère ainsi des écrits plutôt célèbres du philosophe allemand. Je les reçois en privilégiant ce qui en eux renvoie à la question du témoin. Viendra ensuite un deuxième chapitre consacré à d'autres écrits de Benjamin, qui me permettront de préciser certains enjeux méthodologiques et de mesurer plus en détail les apports de sa pensée en vue d'une réflexion critique portée sur le film et l'histoire.

1. L'Ange et la dialectique (à l'arrêt)

1.1 Un « témoin impuissant », figure centrale du manuscrit de 1940

Nous sommes en 1928. Au moment où il s'attèle à un projet qui n'aboutira jamais, connu aujourd'hui sous le nom de *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, Benjamin publie un petit ouvrage constitué d'aphorismes, d'histoires brèves, de réflexions philosophiques. Le recueil, intitulé *Rue à sens unique*, déploie toute une série d'analyses et d'évocations à la tonalité surréaliste¹⁷¹ qui disent déjà l'appétence du philosophe pour les chemins de traverse, les détours et zigzags fondés sur l'aléatoire. Benjamin y révèle un regard aiguë et inquiet, aiguë *car* inquiet, présentant la nécessité de s'attacher aux phénomènes matériels de la modernité dans une époque tourmentée : « Benjamin [y] multiplie les carrefours, les bifurcations, les perspectives, avec une passion du détail par lequel passe sa sensation aiguë du réel d'un monde menacé de séisme. »¹⁷² Enjeux d'images et enjeux politiques s'y trouvent étroitement associés. Sur ce point, une formule frappe le lecteur, lequel, averti de ce qui sera au travail dans la pensée du philosophe tout au long de la décennie suivante, peut y voir l'esquisse d'une théorie qui imprégnera ses réflexions jusqu'à la fin de son existence. Dans une partie intitulée « Treize thèses contre les snobs », autant de propositions définissant ce qui, selon le philosophe, distingue l'art du document, Benjamin écrit : « Une œuvre d'art s'augmente d'un regard répété. »¹⁷³ L'énoncé peut, je crois, être appréhendé de deux manières, qui ne s'excluent nullement l'une l'autre.

La première, peut-être la plus évidente, concerne le travail de l'analyse à proprement parler, lequel nécessite de revenir incessamment vers l'œuvre étudiée pour, sinon en épuiser le

¹⁷¹ Voir Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), Paris, Klincksieck, 2017, p. 309.

¹⁷² Anne Longuet Marx, « Notice », dans Walter Benjamin, *Rue à sens unique* (1928), trad. de l'allemand par A. Longuet Marx, Paris, Allia, 2015, p. 121.

¹⁷³ Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 48.

sens, du moins en saisir avec précision les enjeux. C'est de cette façon que Denis Lévy, dans une thèse dirigée par Jacques Rancière soutenue en 1992, a pu convoquer cet extrait de *Rue à sens unique*. Considérant qu'un film comme *Playtime* (Jacques Tati, 1958) répondait à cette vision benjaminienne de l'approche de l'œuvre d'art, Lévy précisait alors : « C'est sans doute une des caractéristiques du cinéma moderne, que de produire des films qu'on ne saurait appréhender en une seule vision : des films qui ne dissimulent pas leur exigence d'un *travail* du regard et de l'écoute. »¹⁷⁴ Mais il existe une autre manière de recevoir la formule de Benjamin, qui correspond peut-être davantage à une vision du temps et de l'histoire qu'il développera avec insistance dans la décennie suivante. Si « l'œuvre d'art s'augmente d'un regard répété », c'est que chaque présent, en la recevant, porte sur elle *un regard chaque fois renouvelé*, car conditionné par une actualité qui vient en modifier la perception.

Dans *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, immense travail de montage (de citations, de commentaires, de réflexions philosophiques plus ou moins approfondies), Benjamin définit un processus méthodologique fondamental, brièvement cité un peu plus haut, qui entre en étroite correspondance avec l'adage formulé dans *Rue à sens unique* (travaux dont on rappellera ici la parfaite contemporanéité, du moins concernant la mise en chantier du *Livre des passages*) : ce processus, il le nomme « *actualisation* ». Ainsi, le passé (qu'il nomme l'Autrefois) rencontre le présent (le Maintenant) dans un choc dialectique qui doit conduire à un éveil des consciences. Chez Benjamin, il s'agit de donner une visibilité aux vaincus de l'histoire, à la fois ceux des temps anciens comme ceux d'aujourd'hui, *ensemble*.

Dans une note de son grand œuvre inachevé, il dévoile sans fard la méthode privilégiée, prenant soin d'insister sur la distance (c'est peu dire) prise par rapport à l'idée de progrès. Cette dernière se trouvant associée à la bourgeoisie dominante, elle prolongera sans aucun doute cette critique des « snobs » nichée dans les treize thèses de 1928¹⁷⁵, citée en introduction : « On peut considérer qu'un des objectifs méthodologiques de ce travail est de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès. Le matérialisme historique a précisément ici toute raison de se distinguer des habitudes de pensée bourgeoises. Son concept fondamental n'est pas le progrès, mais l'actualisation. »¹⁷⁶

¹⁷⁴ Denis Lévy, *Situation esthétique du cinéma*, Thèse de doctorat dirigée par Jacques Rancière, Paris VIII, 1992, p. 199. L'auteur souligne.

¹⁷⁵ Sur la critique du snobisme chez Walter Benjamin (proche de celle d'un Carl Einstein à la même époque, qu'il prolonge de manière plus incisive), indissociable du regard porté sur Proust par le philosophe allemand, voir Till R. Kuhnle, « le Bovarysme et snobisme, deux symptômes de la nervosité des nations. Étude de cas : *Der Mann ohne Eigenschaften* », *Germanica* (en ligne), n° 49, 2011 [dernière consultation le 25 mars 2020].

¹⁷⁶ WB, *LdP*, [N 2, 2], p. 477

On sait l’ambivalence du marxisme benjaminien. Proche de l’auteur du *Capital* lorsqu’il s’agit de mettre en valeur une histoire où des situations concrètes (en premier lieu : celle des salariés, dans leur rapport au patronat) définissent un rapport social qui n’est autre qu’un rapport de domination entre classes distinctes, Benjamin s’éloigne de Marx dès lors qu’est attachée à ce dernier une vision de l’histoire linéaire, téléologique. On songe à la fameuse image de la locomotive de l’histoire, mobilisée par Marx pour signifier l’impact des révolutions (qui s’enchaînent progressivement, dans un temps linéaire) sur la civilisation humaine¹⁷⁷. Pour Benjamin, si « l’historien instruit à l’école de Marx » (je reprends les mots inscrits dans la thèse IV de *Sur le concept d’histoire*) garde à l’esprit la lutte des classes, ce même historien doit prendre ses distances avec le Marx « progressiste »¹⁷⁸ : « Marx a dit que les révolutions sont la locomotive de l’histoire mondiale. Peut-être que les choses se présentent autrement. Il se peut que les révolutions soient l’acte par lequel l’humanité qui voyage dans le train tire les freins d’urgence. »¹⁷⁹

Ici donc se situe, dans la conception benjaminienne de l’histoire, l’impasse de la dialectique marxienne. Aux contradictions qui rythment un temps historique continu, aboutissant nécessairement à l’avènement d’une société sans classes, une autre dialectique s’impose : « la dialectique à l’arrêt »¹⁸⁰. La formule se trouve au cœur de l’un des fragments

¹⁷⁷ « Les révolutions sont les locomotives de l’histoire », écrit Marx dans un passage des *Luttes de classe en France* consacré à la situation de la « classe paysanne ». Voir Karl Marx, *Luttes de classes en France (1848-1850)* (1850), dans *id.* *Le Manifeste du Parti communiste*, Paris, Union Générale d’Édition, « 10/18 », 1971, p. 175.

¹⁷⁸ La réalité du parcours intellectuel de Marx impose de rappeler que sa pensée est en réalité autrement plus complexe. Enzo Traverso a montré qu’il existait plusieurs Marx, lequel, plus nuancé, avait au cours de son existence apporté quelques révisions à ses théories. Sur ce point, je renvoie à son ouvrage *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 152-154. Traverso parle bien d’une « tension [qui] traverse les écrits de Marx. Deux visions de l’histoire, l’une multilinéaire, l’autre continue, l’une dialectique, l’autre positiviste, y coexistent comme deux tendances contradictoires ou deux “tentations” » (*ibid.*, p. 154). Le Marx pointé par Benjamin dans sa remarque critique désigne peut-être également (et avant tout ?) les tenants d’un marxisme dit « vulgaire », très superficiel au plan dialectique, voyant dans l’effondrement attendu du capitalisme un processus auquel rien ne peut s’opposer. Le nom de Kautsky est celui qui revient le plus souvent pour désigner cette réception contestée des théories marxistes (voir également sur ce point Enzo Traverso, *ibid.*, p. 154, qui voit en ce dernier « le “Pape” de la II^e Internationale »).

¹⁷⁹ Walter Benjamin, cité dans Michaël Löwy, « Pessimisme révolutionnaire. Le marxisme romantique de Walter Benjamin », *Cités*, n° 74, 2018, pp. 102-103. Löwy est peut-être le commentateur ayant le plus systématiquement mis en valeur cette citation (dans laquelle, précise-t-il, Benjamin ajoute l’épithète « mondiale », absente du texte original), issue de « notes associées » non traduites en français (Löwy renvoie ici à Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, éd. Gérard Raulet, Francfort-sur le-Main, Suhrkamp, 2010, p. 153). Ce fragment de texte est à rapprocher de la formule « Avertissement d’incendie », qui a donné son titre à l’ouvrage d’exégèse des thèses de 1940 publié par Löwy en 2001 : *Avertissement d’incendie*, *op. cit.* C’est dans *Rue à sens unique* que la formule apparaît comme titre d’une section où critique du progrès et renversement de la bourgeoisie vont de pair (cité et commenté dans ce même article de Löwy, p. 92). Citant ce passage, et renvoyant aux travaux de Löwy et de Daniel Bensaïd (autour du « marxisme mélancolique » de Benjamin), Enzo Traverso écrit : « C’est ainsi qu’il [Benjamin] a renversé les canons marxistes de son époque : il ne voyait plus la révolution comme une “locomotive de l’histoire” conduisant l’humanité vers le “Progrès” mais comme le “frein d’alarme” qui arrête la course aveugle de la civilisation – dont le fascisme était un des visages – vers la catastrophe. » (Enzo Traverso, « Marx, l’histoire et les historiens. Une relation à réinventer », *Actuel Marx*, n° 50, 2011, p. 164).

¹⁸⁰ WB, *LdP*, [N 2a, 3], pp. 478-479.

du *Livre des Passages* les plus significatifs de la pensée benjaminienne, où l'auteur cristallise en quelques lignes une conception pour le moins singulière de la dialectique. Pour Miguel Abensour, apparaît chez le philosophe une « [figure] plus complexe que celle que nous associons classiquement à la dialectique. »¹⁸¹ C'est dans ce fragment que les notions d'« Autrefois » et de « Maintenant » s'imposent pour se substituer au « passé » et au « présent ». Plutôt que « quelque chose qui se déroule » (vision linéaire de l'histoire), Benjamin promeut donc l'« image dialectique », laquelle, de par sa nature « saccadée », concentre, associe, rend indissociables des phénomènes appartenant à des temporalités différentes. L'actualité de celui qui fait l'histoire (l'écrivain, l'historien, auxquels j'ajouterai ici le cinéaste) ne doit pas sortir indemne d'un tel processus. En effet, Benjamin prend soin d'adjoindre à sa note un terme que l'on sait central dans sa pensée (entre carrés noirs, dans l'édition française du Cerf, entre lesquels apparaissent, tout au long de l'ouvrage inachevé, des concepts, des figures, des catégories essentiels, qui se répondent, qui font *passages*), indissociable du *choc* produit par la mise en correspondance de temporalités hétérogènes : « Réveil »¹⁸².

Si l'œuvre de Karl Marx constitue un repère fondamental pour Benjamin (n'oublions pas que son nom apparaît positivement dans quatre des dix-huit thèses composant son dernier manuscrit¹⁸³), la vision de l'histoire *qui lui est ici attachée* est donc à mettre sur le même plan que celle promue par la social-démocratie. C'est tout particulièrement dans la Thèse XII que cette dernière se trouve violemment attaquée, car défendant une vision de l'histoire où la rédemption des dominés se situe dans un temps futur : « Elle [la social-démocratie] se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations *futures* », dit Benjamin. Celui-ci prend soin d'ajouter : « Ce faisant, elle énerva ses meilleures forces. À cette école, la classe ouvrière désapprit tout ensemble la haine et l'esprit de sacrifice. Car

¹⁸¹ Miguel Abensour, *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, Arles, De la Nuit, 2010, p. 30.

¹⁸² J'analyserai la dialectique du rêve et de l'éveil dans le chapitre II de cette étude.

¹⁸³ Thèses IV, XI, XII et XIV. Mais la présence de Marx dans ces pages dépasse largement les mentions de son nom. C'est en s'appuyant sur le « matérialisme dialectique » (dans une version, on l'aura compris, critique), concept plusieurs fois mobilisé, que Benjamin déploie sa pensée. Par ailleurs, le choix d'un florilège de thèses ne manque pas de renvoyer à celles jadis consacrées par l'auteur du *Manifeste du parti communiste* à Feuerbach, citées plus haut. On aura également à l'esprit les « 13 thèses contre les snobs », avec lesquelles a débuté cette partie, ou bien, parmi de nombreux autres exemples, les treize thèses (encore) formulées en 1928 (encore) dans une réflexion intitulée « The Path to Success, in Thirteen Theses » (que je cite ici dans une version anglaise publiée dans Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. II, part. I, 1927-1930, trad. de l'allemand par R. Livingstone *et al.*, Cambridge & Londres, Belknap Press of Harvard University Press pp. 144-147, 1999) pour mieux comprendre cet héritage marxien : choix stratégique, qui permet de condenser une pensée en un minimum de pages (voire de lignes), afin de donner une certaine intensité à cette dernière et mieux impacter un lectorat. Enfin, Michaël Löwy relie le dernier manuscrit de Benjamin aux fameuses notes de Marx en mesurant leur très haut degré d'importance dans l'histoire de la « pensée révolutionnaire » : « Dans la pensée révolutionnaire c'est peut-être le document le plus significatif depuis les "Thèses sur Feuerbach" de Marx. » (Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p. 12).

l'une et l'autre se nourrissent de l'image des ancêtres asservis, non de l'idéal d'une descendance affranchie. »¹⁸⁴

Pour le philosophe, l'attente d'un futur radieux, nécessairement lumineux, ne doit pas être envisagé autrement que comme une impasse politique. La croyance dans le progrès, finalement partagée (avec des aspirations différentes) par la bourgeoisie, la social-démocratie et le communisme orthodoxe, relève du narcotique. Tombant alors fatalement dans un état de sommeil, les dominés ne peuvent bouleverser l'ordre des choses. Ce diagnostic est sans aucun doute celui qu'a pu produire l'Ange de la thèse IX. Emporté par la tempête du progrès, il tente (en vain) de résister, tournant son regard vers le passé afin de rédimmer la mémoire des vaincus de l'histoire, pour affronter et transformer le présent. Le tableau de Klee, peint en 1920 et acquis par le philosophe en 1921, est une œuvre *interprétée*. Le prisme de l'actualité périlleuse au sein de laquelle pense Benjamin conditionne bien évidemment le regard qu'il porte sur cette aquarelle qui, au soir de sa vie, l'accompagne depuis près de vingt ans. Au point d'ajouter ici que l'Ange a pu être considéré, dans nombre d'écrits, comme le double de Benjamin lui-même¹⁸⁵. « Une œuvre d'art s'augmente d'un regard répété », affirmait donc le philosophe à la fin des années 1920. L'intuition benjaminienne, au croisement de la philosophie et de l'art, se trouve mise en pratique quelque douze années plus tard à travers le devenir allégorique d'une image appartenant au domaine des avant-gardes des années 1920 (*fig. 1.1*). Décollée, dans une large mesure, des aspirations artistiques du peintre allemand, l'image concentre alors, dans la vision du philosophe, toute une série de motifs, de visions, de schèmes propres à la pensée benjaminienne, portés à un très haut degré d'intensité, car exprimés à une époque où le séisme, pour reprendre le mot d'Anne Longuet Marx, n'est plus seulement de l'ordre de la menace. Il importe ici de citer entièrement la célèbre thèse :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». 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

¹⁸⁴ WB, Thèse XII, p. 438. Benjamin souligne « futures ».

¹⁸⁵ Voir tout particulièrement le travail inachevé de Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2006 ; Tilla Rudel, *Walter Benjamin, L'Ange assassiné*, Paris, Mengès, 2006. Scholem a insisté sur la dimension hébraïque du recours à l'Ange dans l'itinéraire benjaminien : « « L'image de l'Angelus Novus devient pour Benjamin une image de son ange compris comme la réalité occulte de sa propre personne. » (Gershom Scholem, *Benjamin et son ange* [1983], trad. de l'allemand par P. Ivernel, Paris, Payot, « Rivages poches / Petite bibliothèque », 1995, p. 139). La thèse présentement commentée est précédée, dans le manuscrit de 1940, d'une strophe issue d'un poème de Scholem intitulé « Salutation de l'Ange », que l'ami de Benjamin inclut dans une lettre qu'il lui adresse le 21 juillet 1921 (soit l'année de l'acquisition de l'aquarelle par Benjamin).

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.¹⁸⁶



Fig. 1.1, Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, Jérusalem, Musée d'Israël

Michaël Löwy, parmi nombre de commentateurs, a plusieurs fois mis en évidence l'importance de l'arrière-plan historique des thèses. Le pacte germano-soviétique et la domination de l'Europe par les nazis sont les signes implacables d'un temps qui est celui de la

¹⁸⁶ WB, Thèse IX, p. 434.

Catastrophe¹⁸⁷. Le philosophe a par ailleurs précisé les enjeux théoriques, politiques et figuratifs de la neuvième thèse, insistant par exemple sur le jeu de correspondances entre sacré et profane. Si certains éléments du texte de Benjamin peuvent être explicites (la tempête renvoie au Progrès), l'enquête devient nécessaire pour déterminer les référents de certaines « figures de l'allégorie ». « Quel est l'équivalent profane de ce paradis perdu dont le progrès nous éloigne de plus en plus ? », interroge Löwy. C'est dans un petit essai consacré à Bachofen qu'une hypothèse se fait jour, Benjamin y « évoq[uant], à propos des communautés matriarcales anciennes, “une société communiste à l'aube de l'histoire”, profondément démocratique et égalitaire. »¹⁸⁸ Prolongeant son propos, Löwy voit dans un fragment du *Livre des passages* un autre indice confirmant la thèse d'une société idéale ayant existé dans des temps immémoriaux : « [...] Les expériences de la société sans classes de la préhistoire, déposées dans l'inconscient collectif, se conjuguent aux réalités nouvelles et donnent naissance à l'utopie ». »¹⁸⁹ Cette dialectique féconde entre le temps très ancien, berceau idyllique de l'humanité, et le nouveau, renvoyant au monde moderne et ses techniques toujours plus avancées, s'avère décisive dans la pensée benjaminienne. Elle l'accompagne tout au long de son parcours intellectuel, on le constatera tout au long de ce chapitre. Enfin, portant son attention sur l'exact contraire du paradis, l'enfer, nullement mentionné dans la thèse analysée, Löwy indique que le lieu de damnation est plusieurs fois associé au progrès dans l'œuvre benjaminienne¹⁹⁰.

Poursuivons ici le fil du commentaire de Löwy. À l'encontre d'une vision de l'histoire progressiste, Benjamin retourne certains motifs bien connus de la philosophie occidentale contre eux-mêmes. L'auteur écrit par exemple : « Il est frappant de contraster le regard tragique de l'Ange de l'Histoire de Benjamin et celui, parfaitement olympique, décrit par Schiller dans un des textes canoniques de la conception de l'histoire de l'*Aufklärung* progressiste, que l'auteur des Thèses connaissait sans doute par cœur, “Qu'est-ce que

¹⁸⁷ Voir par exemple Michaël Löwy, « Temps messianique et temps révolutionnaire chez Walter Benjamin », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 117, 2013, p. 113.

¹⁸⁸ *Id.*, *Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 82. Voir WB, « Johann Jacob J. Bachofen », *EF*, pp. 123-146. Sur les liens qu'entretient la pensée critique, à partir de Rousseau, avec l'idée d'un référent idéal, situé dans des temps immémoriaux, voir Axel Honneth, *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, trad. de l'allemand par O. Voirol, P. Rusch et A. Dupeyrix, Paris, La Découverte, 2006, p. 82.

¹⁸⁹ Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 82. Voir WB, *LdP*, p. 36 (Löwy renvoie à la traduction légèrement différente disponible dans *O III*, p. 47).

¹⁹⁰ *Ibid.* Par exemple dans Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préf. et trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 242.

l'histoire universelle et dans quel but l'étudie-t-on ?" (1789) [...] »¹⁹¹. Le passage en question décrit le regard d'un « Zeus homérique », équivalent du regard de l'Histoire, se délectant avec joie et tranquillité des massacres sanglants ponctuant les différentes époques de l'humanité. Ces massacres sont considérés comme nécessaires, tendus vers un but ultime, l'accomplissement de la raison. « On ne peut s'empêcher de penser, ajoute Löwy, que Benjamin a pris délibérément le contrepied de ce texte célèbre, en opposant le regard désespéré de son ange marxiste/juif à celui, "tranquille" et "joyeux", du Zeus schillérien... »¹⁹²

C'est bien cette ligne « tranquille », sans inquiétude, qui est dans le viseur de l'Ange, aussi bien que dans celui de Benjamin. Et l'autre adversaire du philosophe, plus célèbre, n'est autre que Hegel, dont la philosophie de l'histoire constitue une « immense théodicée rationaliste qui légitim[e] chaque "ruine" et chaque infamie historique comme étape nécessaire du cheminement triomphal de la raison, comme moment inéluctable du Progrès de l'humanité vers la Conscience de La liberté [...]. »¹⁹³ C'est autour du motif des ruines que Benjamin et Hegel s'opposent radicalement. Chez ce dernier, les ruines renvoient à la douleur infinie des hommes, tout au long de l'histoire, à leurs cris, leurs lamentations. Mais, dit Hegel, commenté et critiqué ici par Löwy, il convient de dépasser le stade de l'émotion et « comprendre l'essentiel, à savoir que ces ruines ne sont que des moyens au service du "véritable résultat de l'histoire universelle" : la réalisation de l'esprit universel. »¹⁹⁴

Orietta Ombrosi résume très justement ce point de distinction majeur : « Que l'histoire est un amas des ruines, Hegel l'avait donc déjà observé. Mais autrement que Benjamin. Chez Hegel nulle lamentation. Nulle protestation. Nul ange ne crie en silence. Chez lui, la nécessité de la Raison impersonnelle et éternelle "justifie" l'injustifiable. Pardonne l'impardonnable. »¹⁹⁵ Bien au contraire, l'Ange benjaminien renverse le cours des choses, son regard reste inconsolable, révolté face aux ruines, tragiques conséquences de la marche du

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 83. Pour une publication récente du texte de l'écrivain préromantique allemand, voir Friedrich Schiller, « Qu'appelle-t-on et à quelle fin étudie-t-on l'histoire universelle ? » (1789), trad. de l'allemand par A. Yuva (avec l'appui de B. Binoche et C. Bonnet), *Philosophie*, n° 96, 2008, pp. 11-24.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 84-85. Je renvoie à la référence sur laquelle s'appuie Löwy dans son texte : Georg W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire* (1828), trad. de l'allemand et notes par K. Papaioannou, Paris, 10/18, 1965, p. 103.

¹⁹⁵ Orietta Ombrosi, « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin », *Archives de philosophie*, tome 69, 2006, pp. 273-274. Ce passage est repris, étonnamment ôté du petit segment sur l'ange, dans *id.*, *Le Crépuscule de la raison*, Paris, Herman, 2007, p. 67 tout comme dans la traduction anglaise *The Twilight of Reason. W. Benjamin, T. W. Adorno, M. Horkheimer & E. Levinas Tested by the Catastrophe*, trad. du français par V. Aris, Boston, Academic Studies Press, 2012, p. 68.

progrès.¹⁹⁶ Le thème de la tristesse permet de considérer la thèse IX comme le prolongement de ce qui est en jeu dans la thèse VII du manuscrit de 1940.¹⁹⁷ Benjamin y cible la méthode de l'empathie (pour les vainqueurs). Cette méthode révèle selon le philosophe une « paresse du cœur » qu'il nomme, s'appuyant sur un concept étudié par les théologiens du Moyen-âge (qui voyaient en elle « la source de la tristesse »), « l'*acedia* ». Citant Flaubert, qui de son point de vue l'éprouva au moment de « ressusciter Carthage » dans *Salammbô*, Benjamin dit bien que cette méthode entre au service des vainqueurs, appuie leur règne.

Il me semble qu'un passage du célèbre roman de l'écrivain français traduit bien cet enjeu. Le rapport de force entre dominants et dominés (vainqueurs et vaincus), ainsi que la stratégie qui consiste à tout mettre en œuvre pour conserver le *statu quo* apparaissent de façon exemplaire vers la fin du récit. Flaubert y décrit l'aide envoyée par Hiéron, gouverneur de Syracuse, à Carthage, à des fins politiques. La raison est diplomatique. En effet, « un équilibre entre les deux peuples » passe alors nécessairement, pour Hiéron, par une victoire carthaginoise. Toutefois, choisir de soutenir Carthage se trouve déterminé par une cause, certainement plus essentielle : « Une raison plus profonde, écrit Flaubert, faisait secourir Carthage : on sentait bien que si les Mercenaires triomphaient, depuis le soldat jusqu'au laveur d'écuelles, tout s'insurgeait, et qu'aucun gouvernement, aucune maison ne pourrait y résister. »¹⁹⁸ C'est peut-être bien les mercenaires ainsi que l'ensemble des opprimés de l'époque de la Première guerre punique auxquels pourrait songer « la classe vengeresse » de la thèse XII qui, « au nom de générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération. »¹⁹⁹

C'est bien cette idée de l'histoire qui est portée par Schiller et Hegel : celle des vainqueurs, dont le « cortège triomphal », pour reprendre l'image proposée par Benjamin dans la septième thèse de *Sur le concept d'histoire*, n'en finit pas d'écraser les vaincus, ceux de jadis comme ceux d'aujourd'hui.²⁰⁰ De cette manière, Walter Benjamin, en particulier par

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ WB, Thèse VII, p. 432.

¹⁹⁸ Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), Paris, Flammarion, 1964, p. 273.

¹⁹⁹ WB, Thèse XII, p. 437.

²⁰⁰ WB, Thèse VII, p. 432. La fin du texte de Schiller cité plus haut confirme, me semble-t-il, l'hypothèse de Löwy (Benjamin connaît très bien ce texte classique et en prend radicalement le contrepied, aussi bien dans la thèse VII que dans celle numérotée IX). En effet, comment ne pas songer au « cortège des vainqueurs » à la lecture des dernières lignes de la « leçon » schillérienne, mentionnant « des biens chers et précieux, auxquels adhère le sang des meilleurs et des plus nobles, qui ont dû être gagnés par le travail pénible de tant de générations ! » : « Notre siècle *humain*, toutes les époques précédentes se sont efforcées – sans le savoir ou le viser – de l'amener. Ils sont nôtres, tous ces trésors que le labeur et le génie, la raison et l'expérience, dans la longue vie du monde, ont fini par amener jusqu'à nous. De l'histoire seulement vous apprendrez à donner de la valeur aux biens auxquels l'habitude et la possession incontestée dérobent si volontiers notre gratitude ; des biens chers et précieux, auxquels adhère le sang des meilleurs et des plus nobles, qui ont dû être gagnés par le travail pénible de tant de générations ! Et lequel d'entre vous, chez qui un esprit clairvoyant se double d'un cœur sensible, pourrait garder à

certains termes mobilisés (la ruine en premier lieu) prolonge de façon évidente un passage canonique de l'histoire de la philosophie critique occidentale. Au début du *Manifeste du parti communiste*, Marx et Engels écrivent : « Homme libre et esclave, patricien et plébéien, baron et serf, maître de jurande et compagnon – en un mot, oppresseurs et opprimés en perpétuelle opposition, ont mené une lutte ininterrompue, tantôt secrète, tantôt ouverte et qui finissait toujours soit par une transformation révolutionnaire de toute une société, soit par la ruine commune des classes en lutte. »²⁰¹ Chez Benjamin, la reprise du diagnostic proposé par Marx se trouve accompagnée d'une refonte radicale de la manière d'envisager l'histoire et son écriture.

La philosophie critique de Walter Benjamin s'oppose donc diamétralement à cette vision classique de l'histoire, promue aussi bien par Schiller que par Hegel. « Si le “progrès” laisse constamment derrière lui un monceau de ruines, explique Susan Buck-Morss, cela est dû à la perpétuation du même : guerres de destruction, exploitation économique, et transformation identitaire de l'autre en bouc émissaire et ennemi politique à exterminer. Interrompre la répétition interminable du même nécessite de se remémorer le passé à travers ces présents inhumains dont on est le contemporain complice. »²⁰² Le diagnostic établi, une démarche contestataire peut se développer, radicale : « Sa manière de protester contre le droit fait dans l'Histoire par Hegel au cortège des vainqueurs ; sa quête dans l'allégorie de ce qui demeure délaissé par l'harmonie classique »²⁰³ font alors de Benjamin, selon Pierre Bouretz, un « témoin du futur ». Cette formule désigne quelques intellectuels juifs-allemands attachés au début du XX^e siècle à réunir philosophie et messianisme dans l'optique d'imaginer un avenir non pas conditionné par l'idée de progrès mais, s'appuyant méthodologiquement sur certains préceptes du judaïsme, sur une injonction ayant donné son titre à un livre fameux de Yosef Hayim Yerushalmi : « Souviens-toi ! » (*Zakhor* en hébreu)²⁰⁴. Si le futur demeure chez Benjamin une catégorie temporelle cruciale, il n'est en rien cette évidence promise par les « progressistes », tenants d'un avenir lumineux, auquel l'humanité se voit nécessairement conduite, sans heurts, mécaniquement. L'avenir utopique, dans la pensée révolutionnaire de

l'esprit cette haute charge, sans qu'un vœu muet ne s'agite en lui de verser à la génération à venir la dette dont il ne peut plus s'acquitter envers le passé ? Un noble désir doit nécessairement brûler en nous de contribuer également par nos propres moyens au riche legs de vérité, de moralité et de liberté que nous héritâmes des générations d'autrefois et que nous devons remettre, richement accru, à celles qui nous suivent, et d'attacher notre existence fuyante à cette chaîne impérissable qui serpente à travers toutes les générations humaines. » (Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 24. L'auteur souligne).

²⁰¹ Karl Marx, *Le Manifeste du Parti communiste*, *op. cit.*, p. 19.

²⁰² Susan Buck-Morss, « Le don du passé », trad. de l'anglais par O. Azizaj & A. Naze, *Appareils*, n° 12, 2013, URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1930> [dernière consultation le 2 mars 2020].

²⁰³ Pierre Bouretz, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, 2003, p. 15.

²⁰⁴ Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive* (1984), trad. de l'anglais par É. Vigne, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin, advient plus discrètement, par une porte étroite. L'Appendice B des thèses de 1940 le dit très bien :

On sait qu'il était interdit aux Juifs de sonder l'avenir. La Torah et la prière, en revanche, leur enseignaient la commémoration. La commémoration, pour eux, privait l'avenir des sortilèges auxquels succombent ceux qui cherchent à s'instruire auprès des devins. Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer.²⁰⁵

Loin d'exister comme catégorie temporelle négligeable, le futur tient ainsi une place importante dans la pensée de Benjamin, et ce jusqu'au bout, au seuil de la mort, mais associé à « un autre concept d'histoire [distinct du scientisme ambiant], c'est-à-dire un autre temps où présent, passé et futur se conjouindraient autrement pour ouvrir un nouveau temps messianique et dénouer les apories du présent. »²⁰⁶ Dans cette perspective, c'est bien notre actualité que le tableau de Klee lu par Benjamin peut cibler, afin d'en « dénouer les apories ».

1.2 *Actualité(s) de l'Ange*

C'est d'abord Benjamin lui-même qui nous offre une précieuse leçon permettant de connecter l'Ange à l'actualité, à *toute actualité*. En 1922, soit un an après l'achat du tableau, le philosophe écrit un texte au sein duquel il annonce la création d'une revue. Son titre : *Angelus Novus*.²⁰⁷ Et force est de constater l'actualité de propos vieux d'un siècle dorénavant. Pour Benjamin, le rôle d'une revue consiste très précisément à *témoigner de l'actualité*. Je ne m'arrêterai pas davantage sur ce verbe, puisqu'il traduit l'allemand *Bestimmung*, qui signifie « manifester ».²⁰⁸ Néanmoins, qu'il s'agisse de témoignage, de manifestation, de révélation, c'est surtout la dimension critique qui accompagne ces notions dans le discours benjaminien qu'il vaut de relever. Écoutons ce qu'écrit le philosophe :

La véritable destination d'une revue est de témoigner de l'esprit de son époque. L'actualité de cet esprit importe plus, à ses yeux, que son unité ou sa clarté elles-mêmes ; voilà ce qui la condamnerait – tel un quotidien – à l'inconsistance si ne prenait forme en elle une vie si

²⁰⁵ WB, Appendice B, p. 443.

²⁰⁶ François Hartog, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 158.

²⁰⁷ WB, « Annonce de la revue *Angelus Novus* » (1922), *O I*, pp. 266-273.

²⁰⁸ WB, « ANKÜNDIGUNG DER ZEITSCHRIFT: ANGELUS NOVUS » (1922), *GS II*, p. 241.

puissante pour sauver encore ce qui est problématique, pour la simple raison qu'elle l'admet. En effet, l'existence d'une revue dont l'actualité est dépourvue de toute prétention historique est injustifiée.²⁰⁹

Mobilisant l'exemple de l'*Athenaeum* romantique, revue fondée par Friedrich Schlegel qui selon lui répondait à un tel impératif, Benjamin poursuit :

Si besoin était, cet exemple (l'*Athenaeum*) prouverait que le public n'est point le critère de la véritable actualité. [...] Inexorable dans sa pensée, imperturbable dans ses déclarations, défiant, s'il le faut, totalement le public, toute revue devrait s'en tenir à ce qui prend forme, en tant que véritable actualité, sous la surface stérile du nouveau ou du dernier cri dont elle doit abandonner l'exploitation aux quotidiens.²¹⁰

L'actualité de ces lignes ne fait aucun doute : la pression du public, à laquelle on pourrait ajouter celle de la publicité et des propriétaires/actionnaires, dégradent sans aucun doute la valeur de l'actualité. Davantage encore, on peut mesurer dès cet instant l'application possible de tels propos à un domaine comme celui du cinéma. Et d'ailleurs, Benjamin oppose bien la *revue*, au potentiel critique explicitement défendu, aux *quotidiens*. Autrement dit, c'est *l'objet singulier* qui est ici privilégié plutôt qu'une catégorie générale : se trouve esquissé ici un enjeu central pour le présent travail, lequel s'attachera, dans les chapitres suivants, à mettre en valeur *le film* plutôt que *le cinéma*, le geste critique singulier se détachant d'un domaine plus général qui dans une large mesure est au service des vainqueurs.

Benjamin défend explicitement dans ce court texte la nécessité de poser un regard critique sur l'actualité, en des temps, dit-il déjà en 1922, particulièrement périlleux : s'impose alors à lui le « devoir de reconquérir la force de l'énoncé critique »²¹¹, ajoutant quelques pages plus loin un propos qui, me semble-t-il, n'est pas sans lien avec l'attitude du témoin critique tel que j'en préciserai la définition au cours de cette étude, tout particulièrement dans le rapport entre un sujet écoutant (le témoin critique) et le sujet parlant, qui dit la douleur du temps présent : « [...] Il paraît urgent de prêter l'oreille [...] à ceux qui expriment de la façon la plus sobre, la plus impassible et la moins importune le tourment et la misère, ne serait-ce que parce qu'une revue n'est pas le lieu où s'expriment les plus grands. »²¹²

²⁰⁹ WB, « Annonce... », *O I*, p. 267.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 268.

²¹² *Ibid.*, p. 271.

Vingt ans avant ses célèbres thèses, l'Ange de Klee devait donc prêter son nom à une revue dont l'optique était de « prêter l'oreille [...] à ceux qui expriment [...] le tourment et la misère ». Deux moments relativement éloignés de l'itinéraire benjaminien semblent ici interférer. Deux moments marqués par l'échec également, bien que moins tragique pour celui de 1922 : la revue ne verra jamais le jour. Mais celle-ci devait de toute façon connaître une existence « éphémère », dit Benjamin en fin de texte, passage conclusif au sein duquel il explicite les raisons de l'intitulé de la revue, qu'il qualifie « d'essai » :

D'où le caractère éphémère de cette revue, dont elle a d'emblée conscience. C'est là le juste prix que réclame sa recherche de la véritable actualité. Selon une légende talmudique, les anges eux-mêmes – qui se renouvellent, innombrables, à chaque instant – sont créés pour, après avoir chanté leur hymne devant Dieu, cesser de chanter et disparaître dans le néant. Que le nom de cette revue exprime l'aspiration à une telle actualité, la seule authentique !²¹³

Benjamin semble bien vouloir signifier que les formes de réponses critiques doivent se transformer au gré des changements de l'actualité elle-même. Si les lectures de l'Ange, celle de 1922 et celle de 1940, se rejoignent autour de l'idée d'une disparition de la figure inventée par Paul Klee, l'écart reste donc notable. L'actualité de 1940, bien plus désespérée, modifiera ainsi le regard que le philosophe portera sur cette image qui l'aura accompagné deux décennies durant. Manifestement, « Une œuvre d'art s'augmente d'un regard répété. »

Je souhaite ici prolonger cette idée de répétition en essayant de saisir la façon dont *l'Ange rencontre notre propre actualité*. Car si ce dernier devient une figure de vaincu, une vingtaine d'années plus tard, au moment où l'Europe sombre, double de Benjamin lui-même, son identification comme « témoin » advient peut-être plus tard. Je m'explique : si l'Ange (de Klee) traverse l'histoire, rencontrant à chaque époque un regard l'interprétant de telle ou telle manière, il vaut d'insister ici sur notre présent, où le témoin est devenu si omniprésent, et si sacré. Le « retour du témoin » dont parle François Hartog peut alors être conjugué au « retour de Benjamin », très peu publié et étudié après la seconde guerre mondiale, et devenu de plus en plus central à partir du tournant des années 1980²¹⁴. L'Ange, double de Benjamin, a ainsi

²¹³ *Ibid.*, p. 273.

²¹⁴ Le retour ne s'est évidemment pas fait brutalement, avec une coupure séparant nettement un avant et un après. Reste que le philosophe s'est vu accorder une place de plus en plus centrale dans les travaux de nombre d'intellectuels au cours des années 1970. Voir sur ce point Klaus Garber, « Étapes de la réception de Benjamin », dans Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, pp. 919-984. L'un des signes de ce « retour », ici dans le champ universitaire allemand, est peut-être le « Special Walter Benjamin Issue » proposé par la revue *New German Critique*, n° 17, Printemps 1979. De l'autre côté de l'Atlantique, voir en particulier Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption* (1982), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1994. Notons que ce retour fut accompagné par une prise

pu connaître, dans la coexistence de ces « retours », une nouvelle transformation, en devenant lui-même un témoin. C'est précisément dans un ouvrage qui critique de façon intransigeante la sacralisation de la mémoire et du témoin que Catherine Coquio relève cette possibilité : « Si l'image de l'Ange de l'histoire qu'avait utilisé Walter Benjamin dans *Le concept d'histoire* (sic.) parle tant aux contemporains, c'est aussi que *cet ange nouveau était une figure de témoin.* »²¹⁵ Il vaut d'appuyer ici sur l'importance d'une telle déclaration : c'est au contact d'un moment de l'histoire où le témoin tient une place centrale que l'Ange se voit lui-même au cœur de tant de discours. Mais, insisterai-je, il convient de se montrer méfiant quant à une éventuelle *domestication* de la figure à notre époque. La charge critique qui définit l'allégorie ne doit en aucun cas perdre de son intensité. S'il est entendu qu'il « parle tant aux contemporains », l'Ange doit, dans cette rencontre, conserver cette dimension politique qui lui est inhérente : non pas seulement parler aux contemporains, fonction qui reste celle, très généralement, de tout témoin, mais transformer leur regard sur l'histoire, sur la société, sur les rapports de forces qui leur sont constitutifs. Incarner, en somme, *un modèle de témoin critique.*

C'est à un tel programme que semble convier Irving Wohlfarth dans un texte récent. Dans sa critique de l'idée d'un capitalisme considéré depuis le tournant des années 1990 comme horizon indépassable de l'histoire, le chercheur évoque le culte des « lieux de mémoire » et des « commémorations ». Ciblant la figure de Schumpeter, dont il cite la célèbre formule teintée de barbarie, Wohlfarth note la position fragile des témoins de notre époque, contrôlés par la pensée dominante. Le chercheur semble bien les rapprocher du témoin vaincu décrit par Benjamin, avant d'inviter toute démarche critique à reprendre le flambeau : « La “destruction créatrice”, inhérente à la logique du capital, n'a cessé de s'accélérer. Comme les génocides, le capitalisme efface ses traces. Certes à sa manière. Mais à sa manière il neutralise les témoins lui aussi et rend ainsi le crime presque parfait. Benjamin décrit l'Ange de

de distance de la part de la principale figure de ladite École de Francfort, Jürgen Habermas, critiquant l'approche benjaminienne (tout en relevant certains aspects positifs de sa pensée, telle la question de la discontinuité historique), trop messianique, trop pessimiste (et trop proche, sur ce point, du couple Adorno/Horkheimer). Voir par exemple « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » (1966), trad. de l'allemand par M. B. de Launay & C. Perre, *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n° 1, 1981. Il s'agit du premier ensemble théorique consacré en France à Benjamin. Auparavant, la centralité de Benjamin apparaissait davantage dans les travaux de ses proches. Je citerai ici respectivement les ouvrages de sa cousine Hannah Arendt et de son ami Theodor W. Adorno : Hannah Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940* (1955), trad. (de l'anglais) par Agnès Oppenheimer-Faure & Patrick Lévy, Paris, Allia, 2007 ; Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin* (1970), trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, 2001.

²¹⁵Catherine Coquio, *Le mal de vérité*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 168. Je souligne.

l'Histoire [...] comme le témoin muet de la tempête qui l'emporte avec elle. Ainsi surgit la question de Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? » »²¹⁶

Un cinéaste s'est posé cette question, tentant d'y répondre dans un premier film : *Drancy Avenir* (1996). Arnaud des Pallières questionne la mémoire de la Shoah, l'actualité permanente de la Destruction des Juifs d'Europe²¹⁷, en imaginant la mort du dernier témoin : « Je dis que j'ai trente-cinq ans parce que j'appartiens à la génération qui verra mourir le dernier survivant de la Solution Finale et qu'il nous faut apprendre dès aujourd'hui à transmettre la vérité de l'extermination sans l'appui de cette réalité qu'est la parole vivante des survivants », indique le cinéaste.²¹⁸ Une partie conséquente du film est consacrée à un cours donné par un professeur d'histoire (incarné par Thierry Bosc) à l'université. Les étudiants lisent des témoignages, notamment ceux de Charlotte Delbo ou de Robert Antelme, pendant que l'enseignant circule dans la salle, s'assoit et se relève, coupant la lecture pour la prolonger, presque exclusivement par des citations (*fig. 1.2*).



Fig. 1.2, *Drancy Avenir* (Des Pallières, 1996)

²¹⁶ Irving Wohlfarth, « *Spielraum*. Jeu et enjeu de la “seconde technique” chez Walter Benjamin » (2013), *Anthropology & Materialism* [En ligne], n° 3, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/am/633> [dernière consultation le 30 juin 2020].

²¹⁷ Pour reprendre le célèbre titre du travail monumental de Raul Hilberg, que cite des Pallières dans son film : *La Destruction des Juifs d'Europe* (1961), trois tomes, Paris, Gallimard, 2006.

²¹⁸ Arnaud des Pallières, « À quoi bon un film pour raconter l'extermination des Juifs ? », *Drancy Avenir* (1996), DVD, Livret d'accompagnement, Paris, Arte France, 2008, np.

Ce sont des questions de cinéma et d'histoire, ensemble, que se pose Arnaud des Pallières : « Mon film s'inscrit dans une tradition cinématographique qui, paradoxalement, témoigne d'une rupture : il y a l'humanité d'avant, et l'humanité d'après l'extermination. »²¹⁹ C'est dans la lignée d'Adorno et peut-être surtout d'Hannah Arendt que le cinéaste se situe, cette dernière étant citée par l'enseignant durant son cours : « Nous avons désespérément besoin [pour l'avenir] de l'histoire vraie de cet enfer construit par les nazis. Non seulement parce que ces faits ont changé et empoisonné l'air [même] que nous respirons [, non seulement parce qu'ils peuplent nos cauchemars et imprègnent nos pensées jour et nuit], mais aussi parce qu'ils sont devenus l'expérience fondamentale de notre époque et sa détresse fondamentale. »²²⁰

Et c'est bien le présent d'Auschwitz que vise le cinéaste dans son film²²¹, par un travail complexe de montage de citations, fondé sur un modèle explicitement benjaminien, disant de l'auteur d'*Enfance berlinoise* qu'il est « l'inventeur de l'usage de la citation comme entreprise de pensée en soi. »²²² Il en applique la leçon dans *Drancy Avenir*. Quelques passages de *Sur le concept d'histoire* sont ainsi mobilisés par l'enseignant dans le film²²³, lequel reprend la citation de Nietzsche défendant l'histoire, mais pas celle de « celui qui, désœuvré, flâne dans les jardins de l'érudition », citation placée en exergue de la thèse XII, évoque le « butin » des dominants au centre de la thèse VIII, ou encore l'association « document de culture » / « document de barbarie », située au sein de la même thèse. La thèse numérotée II tient une place plus conséquente dans son discours : « N'est-ce pas autour de nous que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts ? N'est-ce pas la voix de nos amis que hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? Et la beauté des femmes d'un autre âge, est-elle sans ressemblance avec celle que nous aimons ? Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. » Dans le prolongement de Benjamin, l'enseignant convoque cette fois Emmanuel

²¹⁹ *Id.*, « Entretien avec le réalisateur », *ibid.*

²²⁰ Hannah Arendt, « L'image de l'enfer » (1946), *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Pocket, 1993, p. 154. Les crochets signalent les passages ôtés par le professeur.

²²¹ Dans la deuxième partie du film, des Pallières filme le parcours d'une jeune historienne à Drancy, aujourd'hui. Le camp de concentration qui s'y trouvait pendant la Seconde Guerre mondiale était pour les Juifs la dernière étape avant leur départ pour Auschwitz.

²²² Arnaud des Pallières, « entretien », dans Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7, Les actualités filmées à la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000, p. 205.

²²³ Des Pallières semble s'être appuyé sur la version française du manuscrit, due à Benjamin lui-même, parue chez Gallimard en 1991. Certains passages sont parfois légèrement transformés.

Levinas : « Leur absence nous revient comme une promesse, comme une densité d'atmosphère ou comme le murmure du silence, elle est ce lieu définitif où tout à sombré. »²²⁴

L'usage de la citation permet à des Pallières de mettre l'histoire en mouvement, la dynamiser, afin de penser le présent d'Auschwitz. C'est contre un certain usage de la parole du témoin que le cinéaste se positionne. En marge du film, il cite notamment l'entreprise de collecte de témoignages menée par Spielberg depuis 1994, accumulation capitaliste qui aboutit selon lui à une « mémoire morte. »²²⁵ Et le positionnement critique d'Arnaud des Pallières se manifeste de façon exemplaire lors d'un passage de *Drancy Avenir*, à travers un plan long et fixe.

Sur le tableau de la salle de cours apparaît, citée entièrement, la thèse IX consacrée à l'Ange (*fig. 1.3*). L'enseignant est assis, poursuivant son cours. Son propos porte sur le caractère constructif de tout récit ayant trait à l'histoire, qu'il s'agisse du récit du témoin comme de celui de l'historien. Il cite alors un long passage d'une interview d'Art Spiegelman, parue dans *Artpress* en septembre 1994.²²⁶ L'auteur de *Maus* rapproche le témoin de l'historien en ceci que chacun expose son récit selon une « structure » choisie. La subjectivité, ici du témoin, là de l'historien, est clairement affirmée. Il ne s'agit pas de les confondre totalement, bien entendu. Spiegelman, que l'on entend ici à travers la voix de Thierry Bosc, dit seulement ceci : « On n'est pas réellement fidèle à la réalité en disant [des choses aussi catégoriques que :] “tel jour, telle chose s'est produite”. »²²⁷ C'est l'historicisme hérité du XIX^e siècle (on pense ici à Ranke) qui se trouve frontalement attaqué. Des Pallières, en exposant à cet instant la thèse IX sur le tableau, fait preuve d'une grande cohérence intellectuelle et esthétique. Le professeur quitte momentanément le champ de la caméra, permettant aux étudiants (et au spectateur) de prendre connaissance de l'ensemble du texte benjaminien, lequel était en partie caché par sa présence (*fig. 1.3*). Il demande à un étudiant de poursuivre une lecture en cours : il s'agit d'un témoignage de Marie-Claude Vaillant-Couturier, rescapée d'Auschwitz, qui relate le fonctionnement des chambres à gaz.

²²⁴ Là encore, la citation est légèrement transformée : voir Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, 1979, p. 26.

²²⁵ Arnaud des Pallières, entretien cit., p. 207.

²²⁶ Art Spiegelman, « Un subtil sens de l'équilibre », *Artpress*, n° 194, septembre 1994, p. 28.

²²⁷ *Ibid.* Les crochets signalent le passage non cité par le professeur dans le film. Sur la question de la construction du récit du témoin, je renvoie à un texte de Hayden White qui discute prioritairement la position de Primo Levi, « l'un des grands mémorialistes de la Shoah », qui indiquait « ne pas vouloir faire de la “littérature” », essayant d'approcher au plus près l'idéal d'objectivité. Hayden White, dont on sait l'attachement à l'idée de construction de tout récit ayant trait à l'histoire, y propose en quelque sorte une théorie du discours testimonial qui prend le contrepied de la position de l'auteur de *Si c'est un homme*. Voir Hayden White, « Le réalisme figuré dans la littérature de témoignage » (2004), *L'Histoire s'écrit*, trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Carrard, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, pp. 185-202 (p. 188 et p. 189 pour les citations).

L'enseignant efface alors la thèse (fig. 1.5), laissant seulement une trace et quelques mots (« ailes ») apparents (fig. 1.6).

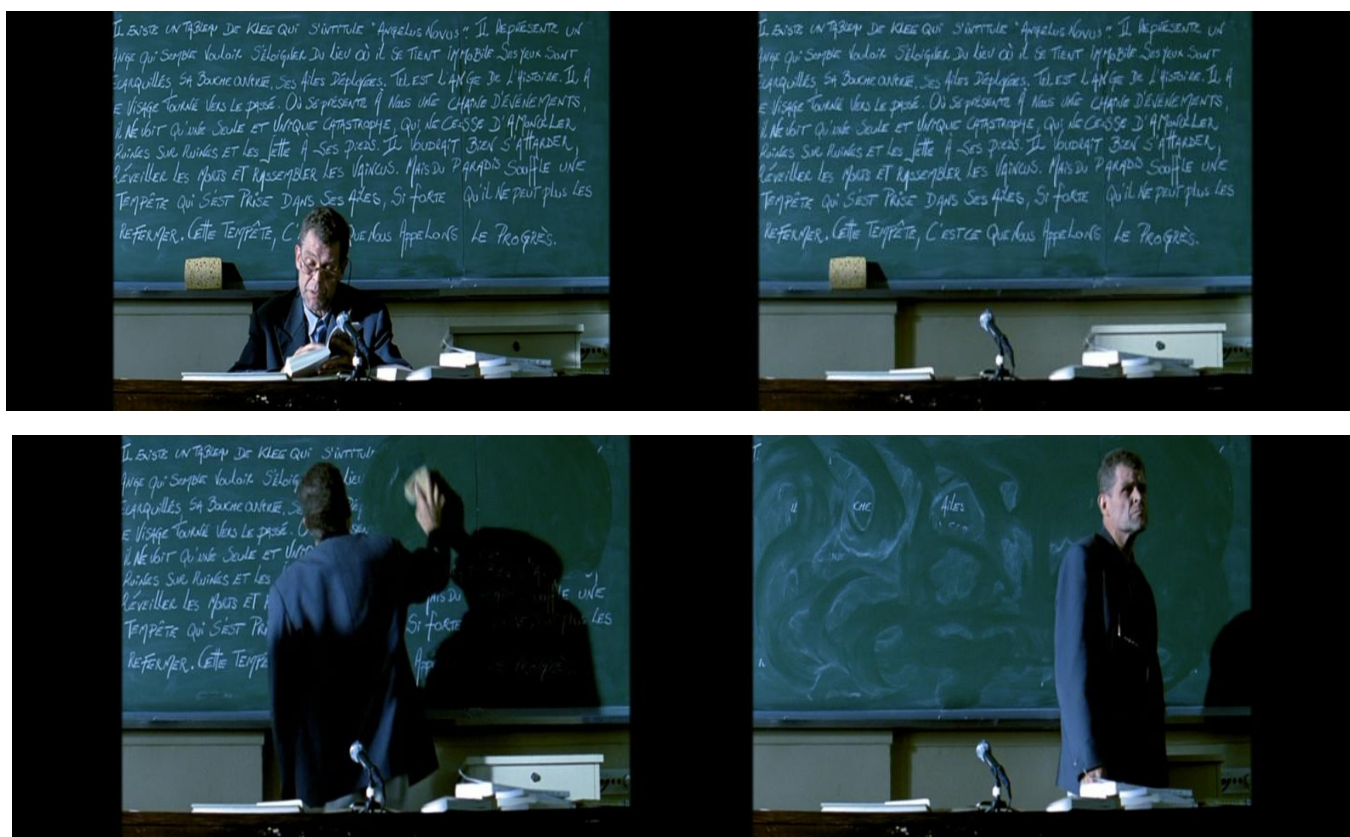


Fig. 1.3-1.6, *Drancy Avenir* (des Pallières, 1996)

C'est une leçon d'histoire et de cinéma, ensemble, que propose des Pallières. L'Ange, entre témoignage et histoire, affirme un point de vue, se situe, prend position du côté des vaincus de l'histoire. Il s'attache, depuis son présent, à constater la continuité de la barbarie. Dans le film, à plusieurs moments, on a pu reconnaître la thèse. Durant un passage, cadré en plan serré, le professeur va et vient, sur son estrade, devant le tableau (fig. 1.7). En voix *over* cette fois, il glisse à l'oreille du spectateur : « [Il y a] nous [qui] regardons [sincèrement] ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, feignant [qui feignons] de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, [comme si on guérissait de la peste concentrationnaire], feignant [nous qui feignons] de croire que tout cela est d'un temps révolu [est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin]. En attendant et à l'heure qu'il est l'ennemi n'a pas fini de triompher » (fin de la thèse 6) Ici, le cinéaste agence deux citations : le célèbre texte dit écrit par Jean Cayrol et dit par Michel Bouquet à la fin de *Nuit et Brouillard*

(Resnais, 1956) se trouve prolongé par les mots conclusifs de la thèse VI de *Sur le concept d'histoire*²²⁸, laquelle débute très précisément par une remise en cause de l'histoire promue par Ranke (« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir comment les choses se sont passées,. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. »).

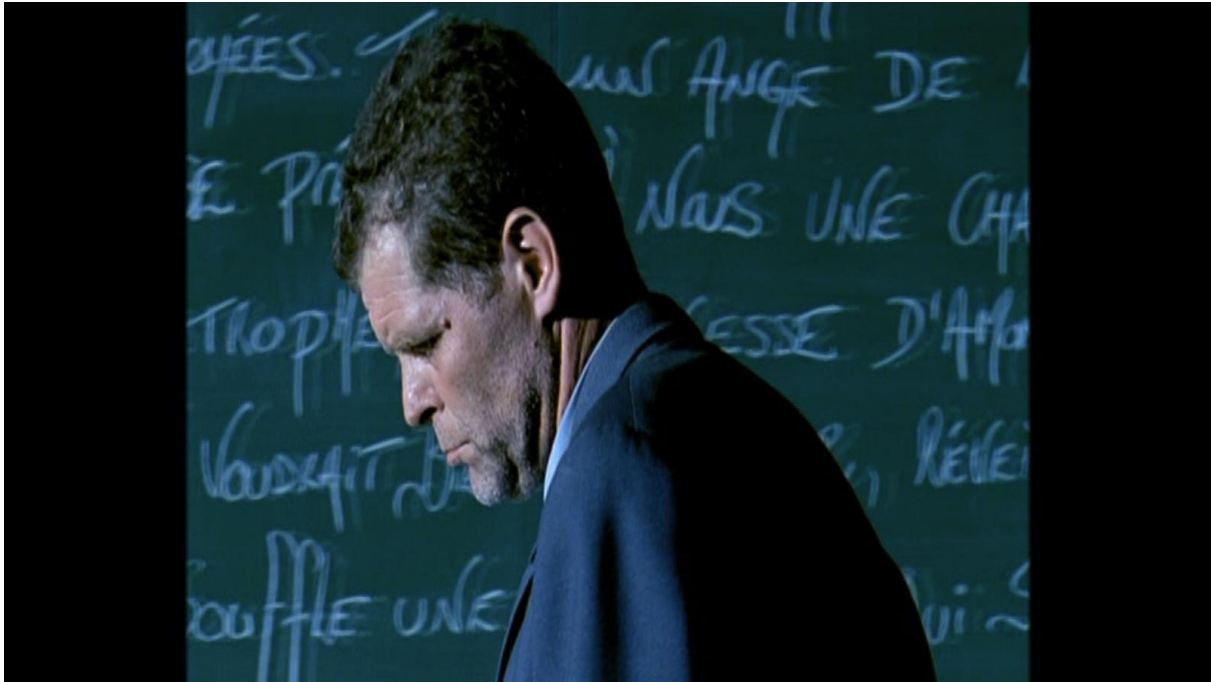


Fig. 1.7, *Drancy Avenir* (des Pallières, 1996)

L'héritage du film de Resnais est sensible dans *Drancy Avenir*. On sait la cible du texte de Cayrol. En parlant des « nouveaux bourreaux », Cayrol et le cinéaste parlent de l'actualité d'une barbarie en particulier : celle qui renvoie aux agissements de l'État français en Algérie. C'est ainsi que, dans un texte paru en février 1956 dans *Les Lettres françaises*, l'écrivain caractérise le film comme un « “dispositif d'alerte” »²²⁹. C'est bien le *présent* que vise Auschwitz dans le célèbre documentaire.

Au terme de son cours, le professeur de *Drancy Avenir* prolonge le geste de Resnais, tout comme il prolonge celui de Lanzmann, qu'il cite alors : « L'extermination n'est en aucun

²²⁸ WB., thèse VI, O III, p. 431.

²²⁹ Jean Cayrol, cité dans Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007. L'ouvrage de Lindeperg propose un commentaire très approfondi du film et de son histoire. Sur l'orientation politique du propos conclusif de *Nuit et Brouillard*, voir en particulier *ibid.* : « Replacé dans le contexte de cette fin d'année 1955, le cri est d'abord celui des colonisés, et particulièrement des Algériens contre lesquels la France menait depuis plus d'un an une guerre qui ne disait pas son nom. » L'historienne cite également Resnais (entretien accordé alors à *L'Express*), « plus explicite » selon elle : « Je n'aime pas remuer des horreurs. Si je l'ai fait, ce n'est pas pour que les gens s'apitoient sur ce qui s'est passé il y a dix ans mais pour qu'ils réfléchissent un peu à ce qui se passe aujourd'hui. En Algérie par exemple. » (*Ibid.*, p. 128).

cas de l'ordre du souvenir. Un travail consacré à l'extermination ne peut être qu'une enquête sur le présent, ou au moins sur un monde dont les cicatrices sont encore si fraîche et si vives qu'il se donne à voir dans une sorte d'intemporalité. »²³⁰ Et la deuxième partie du film suivra une jeune historienne déambulant et enquêtant dans le présent de Drancy. Le film est sans aucun doute lui aussi un « dispositif d'alerte ». Il s'agit bien de mettre en garde contre toutes les formes de barbarie, en pensant par exemple à tous les exclus, notamment ceux qui vivent dans un lieu dont l'apparence a très peu changé en cinquante ans, portant encore les « cicatrices » d'une époque pas si lointaine : « Puis on a logé des gens pauvres, de préférence célibataires à cause de l'exiguïté des appartements. Dans ce lieu, le cinéma pouvait donner vie et forme à cette idée qui me tient à cœur et selon laquelle passé et présent foulent le même sol et respirent le même air. »²³¹

L'Ange de l'histoire se trouve certes effacé du tableau. Mais il en reste une trace, et le mot « ailes » nous fait signe, permettant à la thèse IX de résister à toute disparition absolue. L'Ange, témoin critique vaincu, est emporté, mais le geste d'Arnaud des Pallières traduit une conception critique du film et de l'histoire qui consiste à garder en mémoire la leçon politique nichée au cœur de *Sur le concept d'histoire*.

Je propose de convoquer ici, brièvement, deux derniers exemples qui permettent d'ouvrir cette idée d'une « actualité de l'Ange » à d'autres domaines. Dans son analyse de l'œuvre du dramaturge Heiner Müller, Hélène Kruntz mobilise la célèbre figure pour spécifier la nature de l'œuvre de l'auteur Est-allemand, héritier de Brecht²³². L'œuvre müllerienne, selon Kruntz, repose sur la figure de l'« ange malchanceux », qui renvoie à une « vision de l'histoire » qui, chez le dramaturge, est celle d'une « succession de catastrophes »²³³. La dimension benjaminienne d'une telle approche est ici manifeste. Précisément, Kruntz rappelle que l'Ange décrit par Benjamin dans sa célèbre thèse « joue un rôle structurant dans l'œuvre

²³⁰ La citation est issue de Claude Lanzmann, « De l'holocauste à "Holocauste" ou comment s'en débarrasser », *Les Temps Modernes*, n° 395, juin 1979, repris dans id., Bernard Cuau et Michel Deguy, *op. cit.*, p. 140. Des Pallières modifie le propos, Lanzmann parlant de « l'holocauste » plutôt que de « l'extermination ». Pour des Pallières, le cinéaste « n'avait pas encore mis tout à fait au point sa pensée [il écrit en 1979]. Il ne s'autorisait pas encore à parler de « Shoah », il utilisait toujours le vieux terme « Holocauste ». L'auteur de *Drancy Avenir* fait le choix, dans son long métrage, de ne citer aucun des deux mots, critiquant « la notion de sacré » qui les accompagne. Sur ce point, voir Arnaud des Pallières, « Contre le "devoir de mémoire" », entretien avec Nathan Réra, dans id., *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Paris, Rouge Profond, 2009, p. 140.

²³¹ Arnaud des Pallières, « entretien avec le réalisateur », entretien cit., np.

²³² Hélène Kruntz, « Portrait d'un écrivain de théâtre : Heiner Müller entre entretiens et écriture », dans Jean-François Louette (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Champ Vallon, 2003, p. 181.

²³³ *Ibid.*, p. 185. Le thème de la catastrophe est central dans les recherches d'Hélène Kruntz, ce depuis l'écriture d'une thèse soutenue en 2000 intitulée *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines* (dir. Jean-Pierre Sarrazac, Grenoble 3).

de Müller. »²³⁴ Et c'est en le désignant comme « témoin impuissant du passé emporté malgré lui vers l'avenir »²³⁵ que l'auteure, dans son essai, présente ce personnage allégorique, avant de citer entièrement la neuvième thèse de *Sur le concept d'histoire*.

De son côté, dans un ouvrage collectif qui analyse de façon serrée les rapports entre image et temps présent, Guy Bellavance s'attache tout particulièrement au domaine de la photographie. Parmi les images qu'il analyse se trouve l'Ange de Benjamin, rapproché dans le texte du « photojournalisme engagé », lequel, nous dit l'auteur, se trouve « souvent » dans une position qui est celle de la figure centrale des thèses de 1940 : un « témoin impuissant »²³⁶. Si on retrouve ici la même formule que celle mobilisée par Hélène Kruntz, Bellavance insiste davantage sur la fonction testimoniale de l'Ange, « témoin à la fois figé et bousculé à la vue d'événements catastrophiques qui se répètent et s'accumulent pour ne former qu'un seul et même tout catastrophique. »²³⁷ S'il est vaincu, l'Ange-témoin transmet, par sa défaite, un modèle précieux, qui consiste en « un arrêt et un blocage du temps qui fournissent (à l'historien) une chance à saisir afin de renouer le fil du temps. »²³⁸

1.3 L'Ange face à l'actualité de l'historicisme

Une certaine idée du témoin semble s'imposer à travers ces lectures de la neuvième thèse. L'Ange modélise une conception de l'histoire à travers laquelle il s'agit de dire la Catastrophe pour mieux l'affronter : à l'« historien matérialiste », pour reprendre la désignation de Benjamin, d'accomplir la tâche à laquelle s'était attelée cette figure tragique.

Pour y parvenir, il faut une méthode. On sait toute la difficulté de l'entreprise benjaminienne. Sa méthodologie, déconcertante, a pu rebuter ses lecteurs, parmi les plus proches parfois. On peut de façon peut-être un peu schématique considérer que le philosophe allemand s'est trouvé, surtout dans les années 1930, au centre d'un triangle, chaque angle correspondant à des noms renvoyant à des pôles distincts : Scholem pour le judaïsme, Brecht pour le marxisme radical, Adorno et Horkheimer pour les activités de recherche liées à l'Institut de recherche sociale, lesquels, héritant du marxisme, cherchent néanmoins à

²³⁴ *Ibid.*, p. 186.

²³⁵ *Ibid.*, p. 185. La citation est précédée d'une erreur, puisque Kruntz l'annonce comme la dixième thèse, et non la neuvième.

²³⁶ Guy Bellavance, « Quelques images complexes du temps présent. La modernité, les médias et le temps », dans Vincent Lavoie, *Maintenant. Images du temps présent. Now. Images of Present Time (édition 2003), Le Mois de la photo*, octobre 2008, p. 152.

²³⁷ *Ibid.*, p. 154.

²³⁸ *Ibid.*

tempérer l'approche critique de leur ami, lui reprochant tout particulièrement une trop grande proximité avec le dramaturge allemand.²³⁹

On sait toute l'importance du mariage entre pôles distincts chez Benjamin. Lui reprocher le recours, ici à une conception marxienne radicale, là à la culture juive, et davantage encore, le sommer d'éviter la mobilisation de tel ou tel champ de pensée, c'est nécessairement le conduire à ôter toute spécificité, toute originalité, et par là même toute efficacité à sa réflexion critique : « Politique et religion, marxisme et messianisme juif coexistaient dans sa pensée sans jamais se dissoudre. »²⁴⁰ Cette manière de faire constitue pourtant, si l'on se réfère à l'étude canonique de Martin Jay, un reproche important formulé par les membres les plus éminents de sa famille intellectuelle : « Au sein de l'Institut, la réaction aux "Thèses" ne fut pas particulièrement favorable. La correspondance avec Adorno montre aussi que celui-ci désapprouvait la présence des éléments proprement juifs qui grevaient à son avis la pensée de Benjamin. »²⁴¹

Pour un marxiste, même hétérodoxe, le recours à la religion peut sembler paradoxal. Mais justement, l'hétérodoxie de Benjamin se fonde sur de tels paradoxes. Le judaïsme est décisif, dans la pensée benjaminienne, existant comme recours et *détour* méthodologique permettant de lutter contre la mécanicité de la vision historique qui est celle de la *doxa* communiste de son temps. Remarquons ici que Benjamin, loin de seulement saupoudrer son dernier texte de quelques références à la culture juive, en fait une clef de lecture essentielle pour comprendre l'idée de l'histoire qu'il promeut²⁴². Le judaïsme enveloppe ses thèses de 1940. L'appendice B, on l'a vu, explicite la référence au messianisme juif. La première des thèses, plus célèbre, est (déjà) une allégorie, où Benjamin dit la nécessité d'associer au « matérialisme historique » (figuré sous les traits d'une marionnette) la « théologie » (qui a l'apparence, dans le petit récit benjaminien, d'un « nain bossu »). Cette dernière, « aujourd'hui petite et laide », peut *servir* le dialecticien marxiste²⁴³. Il vaut de souligner et

²³⁹ Dans un texte consacré aux *Correspondances* entre Benjamin et Adorno, Enzo Traverso parle d'une « influence pernicieuse de la pensée de Brecht » pour traduire le sentiment d'Adorno à propos des liens entre son ami et le dramaturge allemand. Adorno, prolonge Traverso, « se cantonnait à un marxisme esthétique foncièrement étranger, sinon hostile, à toute idée de lutte des classes » (Enzo Traverso, « Adorno et Benjamin. Une correspondance à minuit dans le siècle », *Lignes*, n° 11, 2003, p. 74).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

²⁴¹ Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, *op. cit.*, p. 233. Sur la critique de l'influence marxiste de Brecht (prioritairement par Scholem et Adorno), dont « le matérialisme brut et vulgaire [...] fut particulièrement nuisible », voir *ibid.*, p. 234.

²⁴² Stéphane Mosès, « Le judaïsme de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Cerf, 2015, pp. 23-37.

²⁴³ La figure du nain traverse les écrits de Benjamin. On la retrouve par exemple dans « Le petit bossu », *Enfance berlinoise vers 1900* (1932-1933), préf. de Patricia Lavelle, trad. de l'allemand par P. Rusch, Paris, L'Herne, « Les cahiers de l'Herne », 2012. Évoquant des images d'une vie au moment du trépas, telles celles que le petit bossu a de nous : « elles [les images]

d'insister sur l'idée de service. Car c'est finalement un rapprochement qui se joue sur un autre plan que celui de l'association que met en lumière Benjamin dans sa première thèse : « Elle [la marionnette] peut hardiment se mesurer à n'importe quel adversaire, si elle prend à *son service* la théologie, dont on sait qu'elle est aujourd'hui petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir. »²⁴⁴

L'enjeu d'un tel recours (à la théologie juive) n'est pas mince. Stefan Gandler l'a exprimé très clairement dans un article consacré à l'attitude de l'Ange dans la neuvième thèse : « C'est probablement la raison pour laquelle Benjamin croit à la nécessité de lier théologie et matérialisme historique : pour aider celui-ci à se libérer du lien trop direct avec les schémas de pensée et d'action d'obédience bourgeoise ou, en termes philosophiques, de caractère positiviste. »²⁴⁵ Quelques lignes auparavant, Gandler insiste justement sur l'enjeu méthodologique, au fondement du travail critique de Walter Benjamin : « L'erreur de la gauche fut souvent de croire l'historiographie officielle et de faire tenir sa différence avec la pensée bourgeoise dans des déclarations d'intention : "à partir de maintenant", tout allait changer. Mais un changement radical n'est possible que moyennant une manière radicalement autre de comprendre l'histoire. »²⁴⁶ Mettre la théologie au service de l'histoire, ce n'est donc pas adopter « une attitude purement contemplative » à son égard, mais bien, nous dit Gandler analysant la méthode benjaminienne, s'y référer « pour sa teneur radicalement critique et révolutionnaire [...] »²⁴⁷. « Cependant, insiste l'auteur, la théologie n'est pas seulement pour lui [Benjamin] la possibilité d'une opposition politique au fascisme et au national-socialisme. Le point le plus radical de ces notes est sans doute la critique du concept de temps comme continu et linéaire, concept aujourd'hui dominant. Car la théologie connaît la possibilité et la nécessité d'interrompre le continuum temporel. »²⁴⁸ Manière de dire toute la nécessité d'adopter une méthode radicalement autre au moment d'affronter les périls les plus redoutables. Manière de dire, bien que l'article date de 2003, toute l'actualité d'une critique du « temps continu et linéaire » qui, loin d'être spécifiquement attaché à une époque qualifiée de « positiviste » (les XIX^e et premier XX^e siècles), n'en finit pas de *survivre*, quatre-vingts ans après la lettre adressée par Benjamin à Adorno.

défilent rapidement, comme les pages des petits carnets serrés qui préfiguraient jadis nos cinématographes. » (p. 137). Voir également le travail inachevé de Jean-Michel Palmier, *op. cit.*

²⁴⁴ WB, Thèse I, pp. 427-428. Je souligne.

²⁴⁵ Stefan Gandler, « Pourquoi l'ange de l'histoire regarde-t-il vers l'arrière » ?, trad. de l'allemand par M. Sagnol, *Les Temps Modernes*, n° 624, 2003, p. 58.

²⁴⁶ *Ibid.* Plus près de nous, on songera au slogan du candidat socialiste à l'élection présidentielle française de 2012, qui dit toute l'actualité d'une telle critique : « Le changement, c'est maintenant ! ».

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁸ *Ibid.*

Poursuivons ici sur l'actualité de l'historicisme. En commentateur attentif aux correspondances entre l'époque de Benjamin et la nôtre, Bruno Tackels le formule en ces termes : « L'historien "historiciste" – encore très présent chez beaucoup de nos historiens –, tente de se mettre à la place des différentes figures dominantes de l'histoire, pour comprendre comment et pourquoi elles ont pu agir ainsi. Mais ce faisant, c'est nécessairement avec le vainqueur de l'histoire présente qu'il scelle un pacte. »²⁴⁹ Plus loin, Tackels ajoute : « Le geste *méthodologique* de l'historien est toujours, par essence, éminemment *politique*. »²⁵⁰ En somme, quand bien même l'historien (quel qu'il soit) se refuserait à toute explicitation d'une orientation politique accolée à son travail (et c'est très régulièrement le cas, le sujet écrivant l'histoire garantissant bien souvent la *pleine* objectivité de son propos), la méthode choisie traduit nécessairement (*toujours*, dit Tackels), si l'on suit le cadre benjaminien prolongé par des commentateurs comme Berdet ou Tackels, un prisme idéologique qui révèle un positionnement soit du côté des vainqueurs, soit du côté des vaincus de l'histoire.

Certes, on pourra critiquer l'aspect quelque peu schématique, binaire d'une telle « sentence ». Reste que la critique benjaminienne de l'historicisme a le mérite d'affirmer sans fard l'importance du *biais méthodologique* décidé par celui ou celle qui fait (qui l'écrit, la filme) l'histoire. Ce biais révèle en définitive quelque chose de l'orientation idéologique de toute œuvre, qu'elle appartienne au domaine de la « science » ou à celle de « l'art ». Résumons en quelques mots ce qui se joue ici, à la croisée de questions de méthode et de questions politiques : l'empathie pour les vainqueurs coïncide avec la complicité ; la complicité renforce la légitimation de leur triomphe ; cette légitimation contribue à maintenir voire à assurer la continuité de la Catastrophe.

L'Ange allégorisé en 1940 reste donc indissociable de questions de méthode. Marc Berdet, qui a produit une analyse détaillée des thèses de 1940 et de la place (stratégique et politique) de l'Ange dans l'économie générale du manuscrit, ne dit pas autre chose, affirmant la possibilité pour tout auteur travaillant dans le champ des sciences sociales de reprendre la *méthode* « apocalyptique » du philosophe, en ne séparant jamais ces deux versants, inextricables, de ses réflexions critiques : la destruction des illusions historicistes et la place accordée aux ruines, à ce qui est refoulé par l'historiographie scientiste, par un positionnement du côté des vaincus de l'histoire. Berdet écrit :

²⁴⁹ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 122. L'auteur ajoute : « Il [l'historien] finit par devenir responsable, à force d'identification, de la victoire du vainqueur présent, reproduisant par son travail, l'étouffement barbare qui a permis la croissance et la préservation de cette "culture" des vainqueurs. L'historiciste, en préservant les vainqueurs d'hier, se fait le complice et le protecteur des vainqueurs d'aujourd'hui. »

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 123. C'est moi qui souligne méthodologique.

Et en effet, Benjamin confère aux thèses la fonction de balayer les illusions politiques qui ont mené l'humanité au bord de l'abîme. Du même geste, il livre à l'historien des conseils méthodologiques pour que le chercheur puisse lui aussi participer à ce déblaiement salutaire. On peut peut-être élargir cette épistémologie politique à quiconque écrit dans le domaine des sciences sociales : l'autre de l'anthropologue et du sociologue dépend de son récit par les effets d'oppression ou d'émancipation que ses mots induisent. L'enjeu politique (ou social) devient aussi (et, pour le chercheur, d'abord) enjeu d'écriture. »²⁵¹

Et enjeu de cinéma, ajouterai-je dès maintenant, gardant comme horizon les possibles prolongements de telles orientations critiques dans les travaux de cinéastes (et photographes) engagés, que j'entends nommer, partant de la figure de l'Ange, « témoins critiques ». Les leçons benjaminienne, ainsi que les prolongements théoriques disponibles dans les travaux de commentateurs comme Marc Berdet, définissent un programme critique que certains artistes, avec les outils spécifiques aux médias photographiques, peuvent partager. Mais le moment n'est pas encore venu d'étudier frontalement cette question. Car il faut à cet instant insister sur ce que réservent, chez Benjamin, les écrits *a priori* extérieurs aux réflexions sur les médias photographiques. *A priori*, car ces réflexions sont en réalité inséparables de ses propositions sur les possibles de la photographie et du cinéma. Et c'est prioritairement sur sa conception singulière de la dialectique qu'il faut prolonger le propos. Surtout : très tôt, les notions de « dialectique » et de « témoin » se trouvent, chez le philosophe allemand, intimement connectées. Elles ont partie liée avec une conception de l'origine propre à Benjamin, qui se trouve particulièrement complexe. L'Ange, on l'a vu, s'éloigne du paradis, qui semble bien renvoyer à un monde idyllique immémorial. La dimension utopique de la pensée benjaminienne a ceci de paradoxal que, dans une large mesure, « l'origine » (dans les pages qui précèdent, le paradis de l'allégorie dépliée dans la thèse IX) devient un but. Cet enjeu est mis en avant dans la première traduction allégorique du tableau de Paul Klee par Benjamin, que l'on trouve dans un texte daté de 1933. Le philosophe parle de l'Ange parcourant « une route qui mène vers l'avenir, [une] route d'où il était venu, et qu'il connaît si

²⁵¹ Marc Berdet, « L'ange de l'histoire. Walter Benjamin ou l'apocalypse méthodologique », art. cit., p. 49. Sur l'analyse du tableau de Klee (et de la figure de l'ange, qui traverse son œuvre), son lien à Benjamin et le regard porté sur l'un et/ou l'autre par des auteurs comme Werkmeister, Scholem ou Adorno, voir *ibid.*, pp. 51-54. Le ton du texte de Berdet a ceci d'intéressant (entre autres) qu'il rend compte avec beaucoup de justesse de l'idée de combat qui caractérise les thèses (la dix-septième dit explicitement la nécessité d'adopter ce qui manque à l'historicisme : une « armature théorique »), et tout particulièrement celle mettant en scène l'Ange : « L'impression immédiate pourrait être celle d'un homme armé qui, pris dans la mire d'un autre sur un champ de bataille, se rend, effrayé. » (*ibid.* p. 51).

bien [...]. Ce qu'il veut, c'est le bonheur [...]. »²⁵² Ces lignes, qui traduisent une situation moins désespérée que celle dont témoigne l'interprétation de 1940, permettent de réfléchir à cette « identité de l'origine et de la fin »²⁵³ en jeu dans la philosophie benjaminienne. Je propose de poursuivre la réflexion en considérant une formule qui correspond, me semble-t-il, à cet aspect de la réflexion de Benjamin, ce dernier considérant la dialectique comme possible « témoin de l'origine ».

2. La dialectique comme « témoin de l'origine »

2.1 *Le tourbillon de l'inquiétude*

Afin de mesurer plus en détail ce qui se joue dans la neuvième thèse de *Sur le concept d'histoire*, je propose de faire un bon en arrière dans l'itinéraire de Benjamin. Car ce qui s'exprime dans le manuscrit de 1940, et de façon tout à fait exemplaire dans la thèse IX, c'est un certain rapport au temps dont le philosophe explore les contours depuis les années 1920 au moins²⁵⁴. Et c'est en revenant sur sa thèse consacrée au drame baroque allemand que l'on comprend que les rapports entre « témoin » et « méthode » sont particulièrement constructifs, et précieux pour la présente étude. On sait toutes les difficultés qu'a connues Benjamin au moment d'achever et de soutenir sa thèse d'habilitation, et donc d'envisager une carrière universitaire. Cette dernière possibilité ne lui fut pas accordée²⁵⁵. En 1928, son travail est finalement publié, accompagné d'un célèbre texte : la « Préface épistémocritique »²⁵⁶. Benjamin y dévoile son rapport à la philosophie (et à son histoire) et les principaux enjeux de

²⁵² WB, « *Agesilaus Santander* » (1933), cité dans Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 139.

²⁵³ Stéphane Mosès, *ibid.*, p. 141.

²⁵⁴ On sait par exemple, pour citer dès maintenant un titre qui va occuper les prochaines pages, qu'*Origine du drame baroque allemand*, la thèse d'habilitation de Benjamin, est un travail qui débute en 1916. Publié en 1928 (avec une préface qui constitue une pièce majeure de l'œuvre du philosophe), l'essai occupe Benjamin pendant une douzaine d'années, témoignant d'une réflexion s'étalant sur un temps relativement long. Michaël Löwy rappelle que l'on trouve dans un texte de jeunesse (issu d'une conférence) intitulé « La vie des étudiants » des « idées » (critique du progrès, utopie) qui vont le hanter au cours de sa vie » (Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, pp. 16-17). Voir WB, « La vie des étudiants » (1914-1915), *O III*, pp. 125-141.

²⁵⁵ Voir en particulier Martin Jay, *op. cit.* p. 236. Sur la relation contrariée entretenue par Benjamin avec l'université, l'aspect dramatique de la situation qui résulte du refus de l'habilitation et la colère qu'éprouva alors le philosophe, voir tout particulièrement Bruno Tackels, « 1925 : Benjamin recalé, échec à l'université », dans *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, *op. cit.*, p. 199-213. L'impossibilité d'obtenir une place dans le milieu universitaire, puis, plus tard, l'accession au pouvoir des nazis ont grandement conditionné la vie (précaire) de Walter Benjamin.

²⁵⁶ Walter Benjamin, « Préface épistémocritique », *ODBA* (1928), trad. de l'allemand par S. Muller, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », 1985, pp. 23-56.

son essai. Rappelons ici ce qui se joue dans l'un des rares ouvrages achevés du philosophe allemand.

On sait que l'axe principal du texte repose sur une confrontation engageant deux notions : le symbole et l'allégorie. Ou plutôt : sur une redéfinition de ces deux notions accompagnée d'une re-légitimation de l'allégorie. À l'aspect *figé* du symbole répond le *mouvement* intrinsèquement associé à cette dernière : « Chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quel autre »²⁵⁷, explique Benjamin à propos de l'allégorie. Et chaque signification est fonction d'un regard, d'un moment, d'une intuition qui modifie le sens de l'image à vocation allégorique. Connectons d'emblée deux « époques » de l'itinéraire de Benjamin. Car c'est bien là le destin de l'Ange tel que décrit en 1940. Dans un texte déjà cité, Michaël Löwy relève la proximité d'intention qui existe entre la théorie exprimée dans l'essai publié en 1928 et le sens donné à l'aquarelle de Paul Klee en 1940 :

Il s'agit d'une allégorie, au sens où ses éléments n'ont pas de signification en dehors du rôle qui leur est intentionnellement assigné par l'auteur. Benjamin avait été fasciné par les allégories religieuses, en particulier celles du *Trauerspiel*, le drame baroque allemand, dans lequel l'allégorie est « la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié ». La neuvième thèse est exactement cela, mot à mot. En tant que réflexion critique sur le progrès, elle se situe aux antipodes des conceptions de l'histoire optimistes des Lumières, de Friedrich von Schiller à Friedrich Hegel, convaincues de la marche irrésistible de l'humanité vers la raison, la liberté ou le bonheur.²⁵⁸

Quelque chose qui « s'offre au regard du spectateur » : la formule est heureuse, et dit bien le destin mouvementé qui peut être celui d'une « œuvre » (que l'on entendra ici dans un sens large : image picturale, écrit, fait historique, et tout aussi bien, on le verra, photographie ou film). La formule est heureuse, car rend compte de la cohésion et de la régularité de la pensée de Benjamin : toute œuvre « s'augmente d'un regard répété » (*Rue à sens unique*, paru en même temps que sa thèse d'habilitation) car toute œuvre « s'offre au regard du spectateur » (*Origine du drame baroque allemand*, citation que Löwy connecte à la neuvième thèse de 1940), ce dernier exerçant un regard conditionné par une actualité souvent brûlante. Dans la perspective benjaminienne, le sujet à qui « s'offre » l'œuvre oriente sa lecture de l'histoire de façon critique : la mise en contact du passé et du présent révèle un désastre continu, et c'est

²⁵⁷ *Id.*, p. 187.

²⁵⁸ Michaël Löwy, « Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin », art. cit., p. 114. La citation renvoie à Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 178. Voir également *id.*, *Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 81.

bien de cette révélation que l'Ange de 1940 fut, dans le cheminement intellectuel de Benjamin, le *dernier témoin*.

Considérer ainsi l'Ange de la neuvième thèse conduit nécessairement à étudier plus directement une notion philosophique à laquelle Benjamin a donné une définition surprenante : la dialectique. Ce dernier va en effet exposer ce concept central dans l'histoire de la philosophie à une définition l'éloignant de son acception classique. Contre toute forme de clôture inscrite dans des conceptions philosophiques encore récentes (principalement hégéliennes), le philosophe en propose une théorie favorisant son caractère résolument *ouvert*. Et c'est dans la préface qu'il adjoint à *Origine du drame baroque allemand* qu'il dessine les contours d'une idée de la dialectique qui le suivra, je vais m'y attarder, jusqu'aux derniers instants. La question du désastre, essentielle dans le manuscrit de 1940, est au centre de l'étude consacrée au *Trauerspiel* allemand, œuvre-clef pour cerner l'idée de l'histoire que Benjamin travaille dès ses années universitaires. Bruno Tackels a pointé la cohérence de la pensée du philosophe, en s'attardant prioritairement sur trois essais, à savoir la thèse d'habilitation, le travail consacré à Baudelaire et l'ouvrage inachevé sur les Passages parisiens. Ces trois « moments » de l'itinéraire intellectuel de Benjamin témoignent, selon Tackels, d'un même « *souci de l'histoire*. »²⁵⁹

De quelle manière se traduit ce souci dans *Origine du drame baroque allemand* ? Partons sans tarder du fragment de texte qui se trouve peut-être le plus mobilisé par les études benjaminienes lorsqu'elles s'intéressent à cet ouvrage. S'attardant sur sa conception singulière de l'un des termes du titre de son essai, « origine », le philosophe prend radicalement le contrepied de la définition classique accolée à cette notion. Car loin de signifier « genèse » (*Entstehung*), point de départ bloqué dans le temps, c'est dans les termes plus dynamiques du « tourbillon » que Benjamin formule son idée de l'origine²⁶⁰. L'origine, loin de tout statisme supposé, devient chez le philosophe le nom de ce qui revient sans cesse, de *ce qui jamais ne passe*. Et la tâche de la dialectique sera précisément de *mettre en lumière l'origine*, dans cette conception renouvelée. Mieux : d'en être *témoin*. Une certaine vision de la dialectique recoupe ainsi celle de l'origine : le rôle du dialecticien, dans le cadre théorique proposé par Benjamin, est celui d'un agent qui, dans le présent de sa situation, associe, *rassemble* différentes temporalités afin de donner à voir l'origine. La dialectique, dans ces circonstances, se trouve toujours ouverte, jamais parachevée. Une quinzaine d'années avant la

²⁵⁹ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, op. cit., p. 81. Souligné par Tackels.

²⁶⁰ Benjamin critique sur ce point Hermann Cohen « et, à travers lui, tout le néo-kantisme » (Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, op. cit., p. 90).

description tragique de son Ange, dialecticien malheureux, souhaitant (mais échouant à) composer avec différentes temporalités, c'est précisément *en tant que témoin* que Benjamin considère *sa* dialectique :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire. Par conséquent l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire. Les règles de la contemplation philosophique sont inscrites dans la dialectique qui est le *témoin* de l'origine.²⁶¹

Il faut ici préciser un point important. Dans le texte original, Benjamin n'utilise pas le mot témoin (*Zeuge*), mais ce que l'on pourrait également traduire ici par « spectatrice », « celle qui a assisté à » : « *Der Dialektik die dem Ursprung beiwohnt* » (*beiwohnen* signifie « assister à »). N'empêche, et la traduction française l'exprime très bien, la *personnification* de la dialectique opérée par Benjamin dans son texte peut conduire à considérer cette dernière comme un personnage-témoin, qui anticipe la figure de l'Ange dans la célèbre thèse de 1940. Rappelons ici ce repère précieux, déjà rencontré dans l'avant-propos, que constitue le travail d'Émile Benveniste dans son étude sur les langues indo-européennes. Outre *terstis*, le tiers, qui se pose en arbitre, le mot témoin se trouve lié étymologiquement au latin *superstes* : ce vocable signifie non seulement « celui qui se tient sur la chose », (« assister à » quelque chose recoupe ici parfaitement cette définition) mais également *survivant*²⁶². Il me semble que l'idée de la dialectique développée en ces pages par Benjamin peut être rapprochée du *superstes* mis en lumière par le linguiste. Si la dialectique a « assisté à » (ou est « le témoin de ») l'origine, et que jamais cette dernière ne se trouve achevée, « toujours ouvert[e] », il faut ajouter, si l'on

²⁶¹ Walter Benjamin, « Préface épistémocritique », p. 43-44. Je souligne le mot « témoin ».

²⁶² Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Tome II, *Pouvoir, droit, religion*, op. cit., p. 276.

suit Benjamin, qu'elle *survit* perpétuellement, tout au long de l'histoire, à mesure qu'elle doit attester de *chaque instant où l'origine se manifeste*²⁶³.

Au penseur critique, à l'historien matérialiste, et par suite au cinéaste critique de devenir l'agent de cette dialectique, articulante, je vais le préciser dans un instant, idéal d'un monde égalitaire et critique de ce qui empêche la concrétisation d'une telle utopie. Le « témoin critique » désignera le sujet se reconnaissant dans un tel projet politique, en faisant usage de ses outils (d'historien, de cinéaste) spécifiques.

Stéphane Mosès a mis en avant toute la complexité entourant le concept d'origine chez Benjamin. Traversant son œuvre, ce dernier connaît des variations parfois importantes. Mosès a pu insister sur deux référents importants au sein de la réflexion de Benjamin : l'un, théologique, renvoie à un monde immémorial, celui exposé dans « les premiers chapitres de la Genèse », lié à la question du langage, volet important de la philosophie benjaminienne. L'autre renvoie aux « phénomènes originels » (*Urphänomene*) étudiés par Goethe, où il est question de « l'avenir en germe dans toute évolution. »²⁶⁴ Si les deux versants ne s'excluent pas nécessairement, j'insisterai ici davantage sur « l'origine au sens théologique, [qui] est certes commencement, mais ce commencement [...] n'est pas définitivement aboli ; il peut être *visé* et, dans certaines situations, il peut être retrouvé. »²⁶⁵ C'est là tout l'enjeu critique traversant l'œuvre de Benjamin, où la question de l'utopie tient un rôle de premier plan. C'est donc dans cette perspective que je propose de situer mon propos, qui se trouvera prolongé dans le chapitre suivant à travers une formule de Karl Kraus que Benjamin fait sienne, et qui traduit cette idée de visée : « L'origine est le but. » Mais ne brusquons pas les étapes.

On reconnaît dans la définition de l'origine non seulement cette attirance pour les images (« tourbillon », « fleuve ») mais également certains enjeux propres à la philosophie critique de l'histoire de Benjamin. Contre le *fait*, idole des historiens scientistes (critique qui trouvera un prolongement incisif dans les thèses de 1940, avec comme cibles privilégiées Fustel de Coulanges ou la formule « il était une fois », considérée comme une « putain »²⁶⁶),

²⁶³ Les traductions anglaises ont préféré, plutôt que spectatrice ou témoin, les termes « inhérent » ou « intrinsèque ». Voir respectivement la traduction de John Osborne : « [...] *The dialectic which is inherent in origin* » (Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, 2009, p. 46.) et celle, un peu plus récente, de Howard Eiland : « *The dialectic intrinsic to origin* », *id. Origin of the German Trauerspiel*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 2019, p. 25). Ces choix anglophones traduisent particulièrement bien l'idée de recoupement entre dialectique et origine que je mets en avant un peu plus haut.

²⁶⁴ Stéphane Mosès, *op. cit.*, pp. 122-123.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 123. Je souligne.

²⁶⁶ Voir respectivement WB, Thèse VII, pp. 431-433 et thèse XVI, pp. 440-441. Je renvoie ici à deux auteurs ayant critiqué le caractère idolâtre du rapport à l'origine et au fait : Marc Bloch, « L'idole des origines », *Apologie pour l'histoire. Ou : métier d'historien* (1944), Paris, Armand Colin, 1974, pp. 37-41 et Edward Carr, qui dans un ouvrage critique important pouvait écrire : « Non que les faits et les documents ne soient pas essentiels pour l'historien, mais il ne faut pas en faire des idoles »

situant dans le temps pour mieux les y bloquer les différents événements, documents, œuvres de l'histoire (ce sera l'image, une fois de plus, du chapelet dans l'« Appendice A » de ces mêmes thèses²⁶⁷), la dialectique telle que la conçoit Benjamin relève du processus toujours renouvelé, toujours inquiet.

En somme, il s'agit dès ce texte de s'opposer à une vision historiciste qui a peut-être en partage avec Benjamin l'image d'un cours d'eau, mais pour en lire de façon diamétralement différente la fonction de ses composantes. Au « tourbillon dans le fleuve du devenir » s'oppose en effet, dans une conception plus étroite de la pratique historienne, l'image de la « source » gelant fait, origine, événement sur une ligne chronologique à l'inébranlable stabilité. C'est là une « tradition » qui, dans une large mesure, prévaut dans le champ de l'histoire, ce que remarque par exemple Peter Burke dès les premières pages de son livre *Eyewitnessing* : « *Traditionally, historians have referred to their documents as "sources", as if they were filling their buckets from the stream of Truth, their stories becoming increasingly pure as they move closer to the origins.* »²⁶⁸ On songera ici à la célèbre critique nietzschéenne de l'histoire, dont un extrait est placé par Benjamin en exergue de la douzième de ses thèses de 1940, à propos de laquelle il importe d'insister sur le fait qu'il s'agit de l'une des thèses explicitant avec le plus de clarté l'horizon révolutionnaire du manuscrit, qui passe par une conception renouvelée de l'histoire²⁶⁹. À « l'oisif promeneur dans le jardin de la science »²⁷⁰ – devenu chez Benjamin « flâneur raffiné » –, récoltant paisiblement ses faits pour « remplir son panier » – Burke –, remontant tranquillement à telle ou telle origine – vœu de Fustel de Coulanges, cité plus haut, défendant la nécessité pour l'historien *d'oublier* tout ce qui a suivi, dans le cours de l'histoire, l'époque qu'il souhaite étudier – s'opposera le dialecticien – benjaminien –, ou plus tard l'historien matérialiste, dont le travail se trouve marqué du sceau de l'inquiétude.

De quoi cette inquiétude est-elle le nom ? L'actualité de Benjamin a de toute évidence grandement déterminé le travail consacré au baroque allemand. Les commentateurs de cette pièce maîtresse de son œuvre philosophique ont remarqué la correspondance très nette qui existait entre deux guerres situées pourtant à plusieurs siècles de distance. Si le *Trauerspiel*

(Edward Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?* [1961], Paris, La Découverte, 1996, p. 65). Anticipant la métaphore païenne, Carr écrit à propos du *Cambridge Modern History* et de maints projets historiographiques européens : « Les documents étaient l'arche d'alliance dans le temple des faits » (*ibid.*, p. 62).

²⁶⁷ WB, Appendice A, pp. 442-443.

²⁶⁸ Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001, p. 13.

²⁶⁹ WB, thèse XII, pp. 437-438.

²⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1872), trad. de l'allemand par H. Albert, Paris, Flammarion, 1988, p. 71. WB, thèse XII, p. 437.

étudié se trouve profondément marqué par la guerre de Trente Ans, le travail de Benjamin, qui débute en 1916, subit quant à lui l'impact du premier conflit mondial.²⁷¹ Le rapprochement entre ces deux guerres déchirant l'Europe aux XVII^e et premier XX^e siècles permet de définir ce qui se joue, chez le philosophe, entre objet et méthode. Les années consacrées à sa thèse d'habilitation mettent en lumière un processus qui l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie. En effet, l'intérêt prononcé pour *un certain type d'objet* va inlassablement conduire Benjamin à interroger, modifier, réorienter sa *méthode de travail*. Quelques années après l'achèvement de sa thèse d'habilitation, Benjamin précisera ce point dans une note des *Passages* : « Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. »²⁷² Et c'est peut-être bien un processus de *contamination* qui est à l'œuvre dès son essai consacré au baroque allemand : l'objet-allégorie conditionne chez Benjamin un certain type d'approche de l'œuvre d'art, le morcellement qui caractérise l'allégorie déterminant dans une très large mesure la façon dont il entend conduire sa recherche. Dans les années 1920, Benjamin donne un nom à cette méthode, non sans lien avec l'actualité critique qui est la sienne, au sortir de la Grande Guerre : la « *mortification* ».

Cela vaut d'être précisé. Car le principe de mortification, chez Benjamin, aura une incidence certaine sur l'idée de témoignage critique dans le présent essai. On peut dire que ce principe sera le fil conducteur de la démarche benjaminienne dans les différentes études auxquelles il consacrera sa vie, et tout particulièrement dans le cadre de sa réflexion critique sur l'histoire. Pour mieux définir ce principe, il faut revenir sur le rapport contrarié que Benjamin entretient très tôt avec le premier romantisme allemand. Si « les romantiques de Iéna inspirent à Benjamin le rapport à la critique d'art »²⁷³, le philosophe va très vite s'opposer à l'absolutisation de l'œuvre d'art promue par un Friedrich Schlegel par exemple. Chez les premiers romantiques, l'œuvre doit être considérée comme un tout achevé reflétant une idée de l'art *anhistorique*. La forme de l'œuvre doit correspondre au caractère transcendant de l'art, un idéal qui ne souffre pas des altérations de l'histoire. La célèbre comparaison schlegelienne mobilisant l'image du hérisson témoigne d'un certain idéalisme

²⁷¹ Voir par exemple Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique, op. cit.*, pp. 83-86. Berdet rappelle que ces guerres ont eu des conséquences sur la vie artistique et littéraire des deux époques, Benjamin considérant les résonances de ce qui est en jeu au XVII^e siècle dans la littérature expressionniste de son temps par exemple (voir *ibid.*, pp. 83-84).

²⁷² WB, *LdP*, [N 9, 2], p. 490. Voir également *ibid.*, [N 10, 1], p. 492 où Benjamin substitue à « méthode scientifique » le syntagme « méthode dialectique ».

²⁷³ Andrès Goldberg, « Morceaux du réel. Le concept de critique, de *L'Origine du drame baroque allemand* à *Sens unique* », *Cahiers philosophiques*, n° 156, 2019, p. 62.

auquel va s'opposer Benjamin : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson. »²⁷⁴

On constate tout ce qui sépare cette idée de la conception benjaminienne du fragment (tout particulièrement déployée dans son projet des *Passages*, qui débute au moment de la publication de la thèse d'habilitation) et de l'œuvre d'art (*l'Angelus Novus* de Paul Klee, loin de l'image du hérisson, sera l'ultime exemple d'une œuvre dont la lecture ne peut se désolidariser de l'actualité historique). C'est précisément dans ce cadre que Benjamin va formuler sa ligne critique. Si l'allégorie se trouve dévalorisée par les romantiques, c'est parce qu'elle témoigne d'un inachevé, d'une dégradation, contrairement au symbole qui désigne la correspondance parfaite, achevée donc, entre idée et forme : « Le romantisme allemand ne cesse de prononcer l'avènement du symbole en affirmant la vacuité de l'allégorie »²⁷⁵, affirme Bruno Tackels. Dans son chapitre consacré à la conception allégorique de l'histoire chez Benjamin, Tackels a montré que, loin d'opposer symbole et allégorie, le philosophe allemand avait privilégié cette dernière pour mieux mettre en lumière ce qu'une tradition qui l'avait marginalisée avait refoulé : l'histoire comme champ de ruines.

Si le symbole désigne la « fusion entre sensible et intelligible »²⁷⁶, signe d'un monde idéal, harmonieux (Tackels mobilise l'image du drapeau comme symbole de la patrie²⁷⁷), l'allégorie « ne se rapporte à l'idée que de manière purement extérieure »²⁷⁸. L'allégorie se définit par une série de signes qui présentent un concept général (l'allégorie de la gloire, pour reprendre à nouveau un exemple issu du texte de Tackels, convoque différents signes : « le héros, le manteau pourpre, la couronne de lauriers, la taille imposante du personnage »²⁷⁹). Si le symbole est de l'ordre de l'immédiat (une « fusion », dit Tackels), l'allégorie signifie, par une série de signes, un concept particulier, qu'il s'agit de *lire*. Quel est ce concept, dans la réflexion que consacre Benjamin à l'histoire ?

Pour répondre, il faut rappeler l'importance pour le philosophe allemand d'une conception de l'histoire comme *histoire de la nature*. Le monde sensible, matériel correspond chez lui à une grande scène sur laquelle se joue l'histoire de l'humanité, qui est celle d'un désastre continu : « L'allégorie [...] est ce signe qui désigne – il faudrait plutôt dire qui expose – l'histoire de la nature comme histoire des souffrances du monde. L'allégorie signifie

²⁷⁴ Friedrich Schlegel, « Fragment 206 », *Athenaeum* [1798], traduit ici par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 126.

²⁷⁵ Bruno Tackels, p. 82.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 82

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 83

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

l'histoire de la nature qui, elle-même, s'offre comme l'espace de l'histoire et de la décadence des hommes. »²⁸⁰ Vient alors la tâche de la critique, dans une conception elle aussi renouvelée : « La critique est la mortification des œuvres »²⁸¹, affirme ainsi Benjamin. Plutôt que de concevoir l'œuvre comme un tout achevé reflétant le caractère transcendant de l'art (vision établie par le premier romantisme, privilégiant le symbole, manquant ainsi le caractère désastreux de l'histoire humaine), Benjamin « oriente son travail, non plus dans le sens d'un achèvement, mais dans celui d'une action qui coupe dans le réel de l'œuvre, y intervient. La mortification produit de nouveaux agencements, inattendus, chargés de faire varier ses différentes dimensions. »²⁸² Ce travail (non sans lien avec celui de montage, outil méthodologique qui sera privilégié par le philosophe dans les années 1930) *prolonge* dans l'analyse ce qui est en jeu dans l'allégorie. Cette dernière offre au théoricien critique la clef permettant de lire, dans les œuvres de la culture, l'idée de désastre, de catastrophe qui l'obsédera jusqu'à ses derniers jours.

Si je parlais plus haut de processus de contamination, c'est bien en ce sens que l'objet qui l'occupa durant plus de dix années finira par rejaillir *méthodologiquement* dans l'ensemble de ses travaux ultérieurs : l'« intuition allégorique », affirme ainsi Bruno Tackels, nourrira « l'économie générale de sa pensée »²⁸³, tout particulièrement dans le domaine de l'histoire. Le commentateur ne manque pas, dans son étude consacrée à Benjamin, d'insister sur ce qui est en jeu chez le philosophe dans son travail sur le baroque allemand : la mise en mouvement de l'histoire depuis une actualité inquiète.²⁸⁴ Loin d'alimenter sa seule pensée, il vaut de rappeler ici que « l'intuition » benjaminienne nourrira peut-être aussi, de façon plus générale, les travaux de la première Théorie Critique, en particulier ceux de Theodor W. Adorno. C'est du moins l'hypothèse de Jacques-Olivier Bégot, qui revient sur deux « conférences programmatiques » prononcées par Adorno au début des années 1930, reprenant dans une très large mesure la conception d'une d'histoire de la nature qui est celle formulée par Benjamin dans sa thèse d'habilitation.²⁸⁵

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 84. Sur la question de l'exposition propre à l'allégorie, voir Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994, p. 33.

²⁸¹ WB, *ODBA*, *op. cit.*, p. 248.

²⁸² Andrès Goldberg, *art. cit.*, p. 61.

²⁸³ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 91.:

²⁸⁴ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁸⁵ Jacques-Olivier Bégot, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérior. Philosophie, histoire des idées, pensée politique* (en ligne), n° 7, 2010, URL : <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/asterion/1573> (dernière consultation le 20 avril 2020). Sur l'influence de Benjamin sur Adorno autour de l'idée d'« histoire naturelle », voir également Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 59.

Au milieu des années 1920, Walter Benjamin se situe à un carrefour dans sa réflexion : de ce carrefour va naître une tension entre différentes aspirations le conduisant à proposer une théorie critique de l'histoire singulière. La dimension théologico-métaphysique des travaux du premier Benjamin va se trouver non pas expulsée de sa réflexion mais considérablement transformée au contact du marxisme qu'il découvre au mitan de la décennie, avec la lecture d'*Histoire et conscience de classe* de Lukacs et la rencontre puis l'amitié (amoureuse, pour la première) avec Asja Lācis et Berthold Brecht. Sa conception de la critique va s'en trouver considérablement marquée.

Deux lettres adressées à d'éminents savants dans le domaine de la religion disent cette transformation, qui, loin d'être brutale, témoigne d'une réflexion au long cours. En 1923, soit deux années avant la présentation de sa thèse d'habilitation, Walter Benjamin écrit à son ami Florens Christian Rang : « Je donne une définition : la critique est la mortification des œuvres. »²⁸⁶ Soit les mêmes mots, dans une lettre qui prend la forme d'un petit essai théorique (pratique régulière dans les correspondances de Benjamin), que dans son étude consacrée au *Trauerspiel*. En 1930, à la charnière de deux décennies, le philosophe indique cette fois à Scholem que son « but » est « d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande »²⁸⁷. De fait, dès l'écriture de sa thèse d'habilitation, Benjamin, en *transformant l'idée de critique*, entend montrer une voie à même d'être reprise par d'autres chercheurs.

Poursuivons. Benjamin ambitionne d'assigner à la critique un rôle philosophique, à savoir *la présentation d'idées*, en travaillant l'œuvre dans ses moindres détails, en la bousculant, en la transformant : « La critique n'est jamais jugement de goût, commente André Goldberg mesurant ce qui distingue Benjamin des premiers romantiques allemands, mais l'acte de déploiement de la pensée *dans* les choses. »²⁸⁸ Jamais achevé, toujours dynamisé, le travail de la critique se transforme au contact des objets mobilisés.

On reconnaît ici un enjeu majeur de la méthode benjaminienne, ouverte, surtout à partir des années suivantes, à l'analyse d'une pluralité d'objets, plus ou moins « dignes », aussi bien populaires qu'à la valeur artistique reconnue : « Chaque nouvel objet, chaque nouvelle expérience viendra troubler le concept de critique qui, conséquemment, ne restera jamais identique à lui-même. Il perdra le caractère d'achèvement formel que les romantiques lui avaient assigné, pour laisser de plus en plus de place à une pensée s'exerçant sur l'élément

²⁸⁶ WB, lettre du 9 décembre 1923, *Corr.*, t. I (1910-1928), p. 296.

²⁸⁷ WB, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 28. Cité ici dans André Goldberg, art. cit. p. 60.

²⁸⁸ André Goldberg, art. cit., p. 60. Souligné dans le texte.

contingent de l'œuvre, le contenu. »²⁸⁹ Là où les romantiques de Iéna achevaient l'œuvre dans la critique en orientant leur regard vers sa *forme* et ce qu'elle disait d'un art coupé de toute réalité historique, Benjamin considère avec une attention marquée le *contenu* de l'œuvre et la façon dont celui-ci peut être *lu différemment* et transformé au gré des époques et des regards portés sur lui : « Le problème romantique est de montrer en quoi une telle formation [*i.e* : l'art renvoie à un « ensemble de règles et de valeurs esthétiques »] relève d'une idée d'art qui traverse le temps de manière indifférenciée »²⁹⁰, résume André Goldberg. À l'opposé, « Le problème benjaminien posé par le concept de critique est désormais de montrer en quoi une telle œuvre relève du réel de l'histoire ; celui-ci n'est pas simplement une continuité d'événements, mais un inachevé à déchiffrer et d'où l'histoire procède. »²⁹¹

2.2 *L'allégorie comme « témoignage de l'histoire »*

On voit déjà ici l'objectif qui peut être celui du critique, et plus tard de l'historien matérialiste. Ainsi considérée, l'œuvre est inachevée, ouverte, elle « s'offre au regard du spectateur », pour reprendre la formule de Benjamin, avec « ses fissures, ses morcellements, ses incomplétudes. »²⁹² L'inachèvement de l'œuvre rejoint évidemment l'idée selon laquelle cette dernière « s'augmente » à chaque « regard répété ». Et c'est dans le *Trauerspiel* que Benjamin trouve des exemples évocateurs, puisque l'inachèvement, une certaine forme de pauvreté (ce qui n'a rien, ici, de péjoratif) les caractérise.

Le principe de mortification a ainsi haute valeur heuristique, il permet une voie d'accès aux œuvres particulièrement singulière : « La complexité de son concept [la mortification] s'éclaire quand on comprend qu'il s'agit d'une *méthode*. »²⁹³ Et la question du témoin, du témoignage, ne sort pas indemne de cette *conception critique de la critique*. On constate une nouvelle fois, avec la pensée benjaminienne, que nombre de notions, de concepts, se trouvent modulés, biaisés, réorientés, pliés à mesure que le travail critique les bouleverse. Pour affiner son commentaire de l'idée benjaminienne d'allégorie (en tant que

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 60-61. L'article de Goldberg s'attache à montrer les liens (méthodologiques) étroits qui existent entre deux œuvres *a priori* très différentes de l'œuvre Benjaminienne : *Origine du drame baroque allemand* et *Rue à sens unique*. De son côté, Susan Buck-Morss a au contraire insisté sur l'écart important qui existait entre les deux projets, plus précisément entre les deux ouvertures de ces livres, Benjamin rompant avec le « cadre littéraire » (de Platon à Cohen, en passant par Leibniz) de sa « Préface épistémocritique » pour lui préférer la matérialité plus concrète d'objets tels que les brochures, les journaux, etc. (voir Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, pp. 16-17).

²⁹⁰ André Goldberg, art. cit., p. 68.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 68.

²⁹³ *Ibid.*, p. 69. Je souligne.

signe qui *expose la souffrance des êtres humains*), Bruno Tackels mobilise justement le registre du *témoignage*. Ce faisant, il en tord d'emblée l'acception classique, pour mettre en valeur une conception qui jamais ne cherche à se protéger derrière quelque vertu scientifique : « La forme allégorique est un *témoignage* de l'histoire, non pas au sens d'un document "d'époque", dont l'absolue neutralité permettrait la restitution authentique de ce qui s'est "vraiment" passé, mais au sens d'un procès de transformations dans lequel se marque la vérité du temps. »²⁹⁴

Les cibles à peine voilées ici sont évidentes : Leopold Von Ranke, Fustel de Coulanges sont les noms, parmi tant d'autres, qui incarnent l'autre pôle de l'activité historique. On a vu que le positivisme historien, violemment attaqué par Benjamin (et ses commentateurs – continuateurs), promouvait la méthode empathique, visant à connaître les choses telles qu'elles s'étaient vraiment passées, figeant les événements sur la frise du temps. Cette « manière de faire » considère au fond les événements comme des « affaires réglées », « pliées », que l'on peut soigneusement ranger dans les « greniers du présent. »²⁹⁵ L'allégorie comme témoignage (critique, ajouterai-je) ne se satisfait jamais d'un tel schéma historique. Face à ce dernier surgit donc l'idée d'un procès qui désigne ce qui se joue sur la scène de la nature (ou du monde), à savoir une dégradation perpétuelle : « L'allégorie signifie l'histoire de la nature qui, elle-même, s'offre comme l'espace de l'histoire et de la décadence des hommes. »²⁹⁶ Face à une tradition métaphysique dont l'horizon est l'achèvement de la dialectique dans une grande synthèse, la dialectique benjaminienne se trouve toujours ouverte²⁹⁷, toujours inquiète, car toujours *attentive* aux signes du désastre, de la catastrophe.

L'allégorie exprime le « déclin inéluctable »²⁹⁸ de l'histoire humaine. Si l'idée de pétrification est mobilisée par Benjamin, c'est pour mieux signifier cet horizon triste, cette continuité dans le malheur qui caractérise l'histoire : « L'allégorie est le visage où s'inscrit la chute de l'histoire, *la chute qui constitue l'histoire comme telle*. Elle est cette tête de mort qui, telle un Janus bifrons, regarde le passé et le présent, pour n'y voir qu'une seule et même chose : un désert pétrifié, sans fin, un interminable champ de ruines. »²⁹⁹ La « *facies hippocratica* » mise en valeur par Benjamin peu avant sa définition de l'origine, qui désigne, d'après le nom du père de la médecine (qui en fut peut-être l'un des premiers grands témoins),

²⁹⁴ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 84. Souligné dans le texte.

²⁹⁵ J'emprunte ici une formule que Benjamin, dans sa critique de l'histoire scientifique, intégrera à son essai consacré à Fuchs. Voir WB, « Fuchs », *O III*, p. 185.

²⁹⁶ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 84.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁸ Walter Benjamin, *ODBA*, p. 191.

²⁹⁹ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 86. Souligné dans le texte.

le visage terrifié de l'être humain au seuil de la mort, permet au philosophe de spécifier le caractère malheureux du procès historique.

Ce schéma sera à l'œuvre, on l'a vu avec Michaël Löwy, dans l'allégorie de l'Ange. Signe de la cohérence de la réflexion, ce qu'exprime Bruno Tackels dans son commentaire de la thèse d'habilitation résume en une formule le diagnostic proposé par Benjamin : l'allégorie expose le « devenir-ruine de l'histoire humaine »³⁰⁰, car cette dernière s'éloigne sans cesse de l'idéal du monde primitif. En 1940, dans la neuvième des thèses *Sur le concept d'histoire*, le monde idéal se nomme « Paradis ». Cette image d'inspiration théologique correspond à ce à quoi aspire Benjamin politiquement dans sa pensée révolutionnaire : la société sans classes. Si la vision de l'histoire à l'œuvre dans l'étude consacrée au *Trauerspiel* n'exprime pas encore *nettement* un schéma d'obédience marxiste (courant critique découvert peut-être encore trop récemment), Benjamin y manifeste très clairement une *politique de l'origine* qu'il travaille au moins depuis 1916 et son essai sur le langage³⁰¹, dont on sait l'absolue contemporanéité avec le commencement de son étude consacrée au *Trauerspiel*.

Le travail de Benjamin consacré au langage, que je ne ferai que mentionner ici, entretient des liens très forts avec ses réflexions sur l'histoire. Le philosophe postule en effet l'existence d'un monde adamique, harmonieux, que les hommes auraient connu avant la Chute. Par exemple, « La tâche du traducteur », selon Benjamin, ne consiste pas à transcrire un mot ou un groupe de mots d'une langue à une autre, mécaniquement. C'est davantage chercher un entre-deux, un point de convergence entre deux langues qui rappelle le monde de l'origine qui définit son horizon³⁰². La métaphore du vase brisé éclaire ce point :

[...] De même que les débris [les langues] d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand.³⁰³

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ WB, « Sur le langage ... » (1916), *O I*, pp. 142-165.

³⁰² Il vaut de rappeler que Benjamin lui-même traduit les écrits de Baudelaire et une partie conséquente de l'œuvre de Marcel Proust.

³⁰³ WB, « La tâche du traducteur » (1923), *O I*, p. 257. Et le thème de la « brisure des vases » tient une place importante dans la Kabbale. Gershom Scholem a étudié cette question dans *Les Grands courants de la mystique juive* (1941), trad. de l'anglais par M-M. Davy, Paris, Payot, 2014, en particulier pp. 386-392. Voir également Pierre Bouretz, « Scholem et l'écriture de l'histoire », *Gershom Scholem, Cahiers de L'Herne*, 2009, p. 179.

Au sein de la « Préface épistémocritique », Benjamin mentionne « l'état paradisiaque » qu'aurait connu Adam, « le père des hommes pour autant qu'il est celui de la philosophie », pour évoquer un monde « où il n'était pas besoin de se battre avec la valeur de communication des mots. »³⁰⁴ Pensée de l'histoire et pensée du langage s'articulent chez Benjamin, la question de l'utopie, régulièrement connectée à des référents religieux, y jouant un rôle cardinal. Commentant ce qui fait la singularité de la critique benjaminienne, qu'elle soit portée sur l'histoire ou sur le langage, Margaret Cohen l'a, me semble-t-il, parfaitement résumé : « *Contemplating a shattered landscape, she is challenged to perform the tikkun which Benjamin saw as the task of the translator and the materialist historiographer alike.* »³⁰⁵

Le *tikkun* renvoie dans la tradition juive (dans une définition qui semble plutôt partagée par ses différentes branches) à l'idée de réparation du monde, de justice sociale, liées au messianisme dont on sait la très grande importance chez Benjamin. Existe ainsi, dans les travaux de Benjamin, une politique de l'origine. Il convient d'insister sur cette notion à propos de laquelle la dialectique, selon Benjamin, doit *témoigner*. Qu'est-ce que « l'origine » du *Trauerspiel* ? En explorant dans le détail les allégories allemandes du XVII^e siècle, le philosophe repère tout à la fois les signes du déclin, de la dégradation tout en postulant l'existence d'un monde parfait, idéal, dont l'allégorie exprime l'inéluctable éloignement.

L'origine semble bien, dans cette configuration, désigner cette polarité idéal / catastrophe. Le travail de la critique, *pénétrant* les œuvres, les *mortifiant*, est de déceler ce monde originaire, idyllique, dont s'éloigne le monde historique tel qu'exposé par les allégories : « C'est en effet méconnaître complètement l'allégorique que de séparer le trésor d'images où s'opère ce retournement vers le salut, de cet autre trésor lugubre, qui signifie la mort et l'enfer. »³⁰⁶ Dans son petit ouvrage introductif à Benjamin, Berdet synthétise : « Se dit *Trauerspiel* une pièce qui, à un moment ou à un autre de son histoire, demeure fidèle à un idéal du *Trauerspiel*. »³⁰⁷ Une tension est bien à l'œuvre dans l'allégorie, entre les signes du déclin, le monceau de ruines s'élevant toujours plus à mesure que l'histoire suit son cours, et l'idéal qui *malgré tout* survit en son sein. Et c'est en mobilisant le registre du deuil (le thème de la mort traverse les écrits de Benjamin) que Marc Berdet résume ce qui se joue dans le

³⁰⁴ WB, « Préface épistémocritique », p. 34.

³⁰⁵ Margaret Cohen, *Profane Illuminations. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley / Los Angeles / Londres, UCP, 1993, p. 221. Je souligne.

³⁰⁶ WB., *ODBA*, p. 250.

³⁰⁷ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique, op. cit.*, p. 91.

baroque du dix-septième siècle : le « baroque allemand est en deuil de Dieu et de son royaume, dont la réalisation semble impossible sur terre. »³⁰⁸

On constate ici ce qui est au travail dans la pensée du philosophe : une tension entre utopie et tragédie. Si le « royaume de Dieu » est ici privilégié par Benjamin, car désignant l'essence même du *Trauerspiel*, l'image donnée de l'utopie se trouvera sécularisée dans les années suivantes, sans jamais se défaire complètement de cette tension dialectique qui correspond à son matérialisme imbibé de théologie³⁰⁹ : ce sera l'image, quinze ans après la présentation de sa thèse, de l'Ange qui s'éloigne tragiquement du paradis, lequel figurera, au soir de l'existence du philosophe (on l'a vu avec Michaël Löwy), l'idéal d'une société sans classes.

Dès *Origine du drame baroque allemand*, la tâche politique du critique est de révéler ce monde idéal : « [...] Le critique, parti d'une science de l'origine, finit par ressusciter le paradis perdu. »³¹⁰ Le messianisme, pas encore tout à fait « marxisé » par Benjamin, est le vecteur d'une pensée politique qui met au premier plan l'idée d'une utopie, celle d'une société libre, fraternelle, égalitaire sur terre. Le rôle de l'interprète, dans cette configuration, s'avère central. Benjamin l'exprime ainsi : « Il faut achever dans la pensée la puissante ébauche de cette forme [du *Trauerspiel*] ; c'est à cette seule condition qu'il est possible de traiter de l'idée du *Trauerspiel* allemand. Parce qu'à travers les ruines des grands édifices l'idée de leur plan architectural parle de façon plus impressionnante qu'à travers des édifices moins grandioses, si bien conservés soient-ils, le *Trauerspiel* allemand exige d'être interprété », affirme Benjamin arrivant au terme de son étude.³¹¹ Et c'est dans la Kabbale, lieu interprétatif par excellence, que Benjamin trouve des ressources en vue de son projet exégétique.³¹²

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 88. Sur la lecture des œuvres baroques allemandes « à la lumière du royaume de Dieu » (« *in the light of divine wisdom* »), l'importance de la dimension interprétative de ces pièces et la discussion de l'*Urphänomen* goethéen (issu de la théorie des couleurs de l'écrivain allemand) dans la réflexion de Benjamin, voir Uwe Steiner, *Walter Benjamin. An Introduction to his Work and Thought* (2004), trad. de l'allemand par M. Winkler, Chicago & Londres, University of Chicago Press, 2010, p.71-72.

³⁰⁹ Il vaut de mentionner le célèbre mot de Benjamin consacré à ses rapports à la théologie : « Ma pensée se rapporte à la théologie comme le buvard à l'encre. Mais s'il ne tenait qu'au buvard, il ne resterait rien de ce qui est écrit. » (WB, *LdP*, [N 7a, 7], p. 488).

³¹⁰ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, op. cit., p. 94.

³¹¹ *Ibid.*, p. 254.

³¹² Sur l'importance de la Kabbale, à travers par exemple les discussions houleuses avec Max Rychner autour de « l'introduction particulièrement abstruse de son livre sur la tragédie baroque », voir Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, op. cit., p. 232. L'importance de la Kabbale suivra Benjamin bien après la présentation de sa thèse d'habilitation, ce que Jay rappelle ainsi : « Dans une lettre à Rychner de 1931, longtemps après que Benjamin ait commencé à s'intéresser au marxisme, il pouvait encore écrire : "je n'ai jamais été capable de chercher et de penser autrement que d'une manière pour ainsi dire théologique — ou plus précisément, en accord avec l'enseignement du Talmud sur les quarante-neuf niveaux de signification de chaque passage de la Thora". » (*Ibid.* Pour la citation de Benjamin, dans une traduction différente de celle disponible dans l'ouvrage de Jay, voir WB, lettre du 7 mars 1931, *Corr.*, t. II [1929-1940], p. 44).

La « double optique » dont parle Walter Benjamin dans sa préface renvoie à cette dimension messianique, au cœur de sa réflexion. Le critique interprétant les œuvres doit y repérer les traces de l'origine (le monde idéal) pour lui faire une place dans le présent d'une écriture. La dialectique, *en tant que témoin de l'origine*, doit à la fois dire les traces de la souffrance des hommes sur terre et, *en regardant les choses en face*, en affrontant ce désastre, cet amoncellement de ruines, dire et redire la possibilité de l'avènement d'un monde utopique. Michael Löwy, commentant l'importance de l'exégèse juive dans la pensée du philosophe allemand, a été de ceux qui ont mis en avant la place déterminante qu'y occupe le *Tikkun*³¹³, qui signifie dans le cadre hébraïque « restauration », ou « réparation »³¹⁴, dans son lien à l'idée d'utopie.

Qu'est-ce que l'utopie ? Dans un court article, Löwy se réfère à Karl Mannheim pour rappeler que, loin de désigner le monde « irréaliste » ou « irréalisable » qu'une pensée étroite (entendons : réactionnaire, conservatrice³¹⁵) aura souvent tendance à mettre en avant, l'utopie désigne « un ordre social juste et humain qui n'existe pas encore *nulle part* (*u-topos* en grec), [...] une "Cité idéale" située dans l'avenir. »³¹⁶ Certains théoriciens critiques, aujourd'hui, n'oublient pas de rapprocher des notions que la pensée dominante exclut vigoureusement. Irving Wohlfarth, exemplairement : « La *doxa* voudrait faire croire qu'utopie et réalisme sont inconciliables. »³¹⁷

Dans son texte, Löwy souligne la place originale de Benjamin dans la sphère générique des intellectuels juifs-allemands de l'entre-deux guerres, lesquels ont marié, avec des aspirations parfois très différentes, le socialisme et l'utopie : s'il n'est pas un « religieux à sensibilité utopique » (Scholem, Buber, Rosenzweig, entre autres), il n'appartient pas à la catégorie des « Juifs assimilés, athées-religieux, libertaires » (parmi lesquels Bloch ou

³¹³ Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 52 et 110-111.

³¹⁴ Gershom Scholem, dont on sait la proximité avec Benjamin, définit ainsi le *Tikkun* dans *Les Grands courants de la mystique juive*, op. cit., p. 340 : « L'effacement de la souillure, la restauration de l'harmonie, c'est la signification de l'œuvre hébraïque du *Tikkun*, terme employé par les kabbalistes après la période du Zohar [le « Livre de la Splendeur », texte d'exégèse de la Torah] pour montrer la tâche de l'homme dans le monde. » Plus loin, dans un passage où Scholem analyse les rapports entre Kabbale et eschatologie, l'auteur indique dans une parenthèse que le *Tikkun* traduit l'« effort pour la perfection du monde » (p. 359-360). Notons que cet ouvrage, paru un an après le suicide de Benjamin, grand ami de Scholem, a pour exergue les mots suivants : « À LA MÉMOIRE DE WALTER BENJAMIN (1892-1940). L'ami de toute une vie, dont le génie a uni la pénétration du métaphysicien, le talent exégétique du critique et l'érudition du savant. Mort à Port-Bou (Espagne) sur le chemin de la liberté. » (*ibid.*, p. 7).

³¹⁵ Dans son *Dictionnaire philosophique*, commentant la vision de l'histoire de Marx, André Comte-Sponville considère par exemple l'utopie, à la « structure mortifère », comme une « psychose historique » (André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique* [2001], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, PUF, 2015, p. 556).

³¹⁶ Michaël Löwy, « Messianisme et utopie », *Cités*, n° 42, 2010, p. 33. C'est Michaël Löwy qui souligne.

³¹⁷ Irving Wohlfarth, « *Spielraum*. Jeu et enjeu de la "seconde technique" chez Walter Benjamin », art. cit.

Fromm), « occup[ant] un lieu *sui generis*, à la croisée des chemins. »³¹⁸ Utopie, rédemption, restauration (en hébreux : *Tikkun*) fonctionnent ensemble dans la pensée de Benjamin³¹⁹. Néanmoins, l'idée de restauration (que traduit également la notion métaphysique d'« apocatastase »³²⁰) ne vient en aucun cas soutenir un sentiment passéiste, une volonté de retourner à un état pré-historique, voire un état de nature à laquelle une vision caricaturale pourrait facilement conclure en songeant à de telles aspirations politiques. Löwy, en revenant comme souvent à la centralité de l'Ange décrit en 1940, écrit justement :

Si le communisme primitif correspond au paradis perdu, l'utopie de la société sans classes correspond au royaume messianique et la révolution sociale à l'interruption messianique de l'histoire. *Il ne s'agit pas de revenir au passé*. La nostalgie du monde communautaire disparue, la mélancolie face aux destructions apportées par la modernité devient chez Benjamin une énergie critique et subversive investie dans l'espérance utopique et messianique et dans le combat révolutionnaire pour l'avenir émancipé.³²¹

L'Ange de l'histoire est ainsi une allégorie très proche de la conception proposée par Benjamin de l'origine dans sa thèse d'habilitation. Il vaut alors de rappeler ce que le philosophe écrit à son amie Gretel Adorno en 1940 : « La guerre et la constellation qui l'a suscitée m'a amené à *formuler quelques pensées dont je peux dire que je les ai gardées par-devers moi, voire gardées de moi-même, pendant bientôt vingt ans.* »³²² Difficile de rappeler de façon plus explicite encore la cohérence et la logique à l'œuvre tout au long du parcours benjaminien. Entre la dialectique « témoin de l'origine » et l'Ange comme « témoin impuissant », un même schéma critique semble obséder Benjamin, sans qu'il en ait

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 34-35. Dans ce texte, Löwy met en avant la « part disproportionnée des Juifs dans la théorie et la pratique utopico-sociale en Europe [...] », déterminée selon lui par deux raisons : « [...] Il faut prendre en compte deux ordres de considérations : a) sociales : la situation d'exclusion ou discrimination, la condition paria ou semi-paria des Juifs (surtout avant 1918) qui a favorisé un point de vue critique envers l'ordre social et la recherche d'une alternative radicale. b) culturelles : le rôle de la tradition prophétique et messianique juive comme source de l'aspiration utopique. » (*ibid.*, p. 33).

³¹⁹ De toutes les références contemporaines au parcours de Benjamin, il faudrait évidemment rendre compte plus en détail de l'amitié intellectuelle avec Scholem, dont j'ai déjà indiqué l'aspect déterminant dans le cheminement de Benjamin. Pour les liens entre histoire et messianisme chez Scholem, cf. Pierre Bouretz, « Scholem et l'écriture de l'histoire », art. cit., pp. 176-189. Sur le sujet du *Tikkun* ainsi que les discussions avec Benjamin autour de la vision de l'histoire au prisme du messianisme juif, voir en particulier dans ce texte précieux d'un volume qui ne l'est pas moins les pages 176, 178, 182-183 et 185-186.

³²⁰ Voir Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p. 110-111. L'apocatastase correspond dans nombre de religions et de courants philosophiques au retour d'un monde originel. La notion d'apocatastase apparaît dans « Le conteur » (*O III*, p. 142), discuté plus loin, où Benjamin note l'influence d'Origène (qui défendait l'idée d'une « admission de toutes les âmes au Paradis », condamné pour cela par l'Église) sur Leskov, auteur central de l'essai de 1936. Voir sur ce point Orietta Ombrosi, « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin », art. cit., p. 274.

³²¹ Michaël Löwy, « Messianisme et utopie », art. cit., p. 35. Je souligne.

³²² Walter Benjamin, *Gretel Adorno-Walter Benjamin. Correspondance 1930-1940*, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2007, p. 391. Je souligne.

pleinement conscience.³²³ Entre le Premier et le Second Conflit mondial, une vision critique de l'histoire s'est trouvée inlassablement travaillée. Rappelant dans un essai important l'aspect fondamental de la Kabbale dans la critique benjaminienne du « temps continu [ou homogène] et vide », Richard Wolin le constate quant à lui dans les termes d'une « anticipation » : « [...] *The category of origin signifies an important anticipation of the category of now-time in the 1940 "Thesis on the Concept of History", which is also endowed with the capacity to transcend the unfulfilled continuum of historical life.* »³²⁴

Face au temps homogène et linéaire de l'histoire s'oppose cette double optique composée d'un désir de restauration du monde idéal (pan utopique) et du caractère toujours inachevé d'une telle quête (la catastrophe) : inachevé, dit Benjamin, car confronté au « monde historique », qui voit principalement défiler les vainqueurs, écrasant les vaincus.

Résumons en une formule ce qui semble travaillé par Benjamin entre la « Préface épistémocritique » et les thèses de 1940 : *l'utopie comme quête constamment contrariée*. Cette conception de l'histoire se manifestera dans le *Livre des passages* par une définition s'opposant radicalement au scientisme ambiant. Définissant ce qu'il nomme une « science de la remémoration », Benjamin précise : [...] L'histoire n'est pas seulement une science [...] elle est tout autant une forme de remémoration [*Eingedenken*]. Ce que la science a « constaté » [*festgestellt*], la remémoration peut le modifier. De l'inachevé [*das Unabgeschlossene*] (le bonheur) elle peut faire l'achevé et de l'achevé (la souffrance) l'inachevé. »³²⁵ Chez Benjamin, la remémoration a une fonction radicalement politique. La convocation du passé doit *transformer* le présent. Sauver le passé et le présent ensemble, c'est précisément la tâche de l'historien matérialiste repérant dans le passé des événements à même d'être associés à sa

³²³ Citant dans une préface aux thèses de 1940 la lettre adressée à Gretel Adorno, Patrick Boucheron prolonge joliment : « Telle est sans doute la nature obsidionale de toute création de pensée : un artiste n'a pas d'idées mais des obsessions. Elles l'assiègent jusqu'au moment où il ne peut plus les contenir. En 1940, pour Walter Benjamin, les défenses ont cédé. » (Patrick Boucheron, « Sauver le passé », préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 40). De tout ce qui rapproche Benjamin et Kracauer, notons dès maintenant ce caractère à la fois obsessionnel et inconscient du rapport à la théorie, sur le temps long : avec un arrière-plan moins tragique évidemment, Kracauer notera, dans son ouvrage inachevé consacré à l'histoire, que ce qui le travaille alors, à l'articulation de l'histoire, du cinéma (ou plutôt : du film) et de la photographie remonte au moins à un article consacré au médium photographique dans les années 1920. Marquant son étonnement au moment de prendre conscience de liens établis quatre décennies auparavant, le théoricien s'interrogera en des termes qui auraient pu être ceux de Benjamin, dans sa lettre adressée à son amie : « Avais-je été aveugle jusqu'à cet instant ? » (Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses* [1969], Paris, Stock, 2006, p. 56).

³²⁴ Richard Wolin, *op. cit.*, p. 97.

³²⁵ Walter Benjamin, *LdP* [N8, 1] pp. 488-489. Je reprends ici la citation avec l'ajout des mots en langue originale mise en exergue par Irving Wohlfarth dans un texte précieux consacré à l'inachèvement dans la pensée benjaminienne : « L'inachevé de l'histoire. Sur quelques notes tardives de Walter Benjamin », dans Laurent Colantonio et Caroline Fayolle (dir.), *Genre et utopie. Avec Michèle Riot-Sarcey*, Vincennes, PUV, 2014, pp. 89-156.

propre actualité. En somme, le concept de remémoration explicite la tâche politique du sujet se reconnaissant dans une telle vision de l'histoire.

Le second pan de la dialectique benjaminienne, l'inachèvement, semble donc correspondre au perpétuel empêchement de l'horizon utopique. Les thèses de 1940, nous dit Marc Berdet, sont scindées en deux, l'Ange opérant comme point de bascule, « charnière entre le début et la fin des thèses. »³²⁶ La première partie, théorique, entrelace la critique de l'historicisme et la nécessité d'une stratégie consistant à emprunter à la théologie juive un modèle permettant de faire droit au passé, façon de rédimmer la mémoire des vaincus de l'histoire. Berdet indique ensuite ce qui fait pli dans le manuscrit de 1940, pli situé au niveau de la neuvième thèse :

La fin passe à la pratique : contre les effets politiques désastreux de cette vision narcotique de l'histoire qui, chez les socio-démocrates comme chez les marxistes orthodoxes, a enterré le potentiel subversif des utopies socialistes (notamment Charles Fourier) et oublié les véritables révolutionnaires (Auguste Blanqui et les spartakistes), Benjamin présente ce qui pourrait constituer une nouvelle relation, vivante, entre le présent et le passé, inspirée du messianisme juif et à vocation révolutionnaire.³²⁷

À la nécessité (théorique) de promouvoir une autre idée de l'histoire s'articule l'espoir messianique perpétuellement inachevé. Ce sont en somme des manifestations de l'origine qui sont alors mises en avant. Quelque chose a eu lieu, quelque chose a été possible mais n'a pas été concrétisé (la révolution incarnée par Blanqui, le spartakisme). « Dans l'action révolutionnaire, écrit Marc Berdet, l'à-présent correspond à la remémoration des ancêtres opprimés. »³²⁸ Le travail de l'historien consiste à repérer des signes, si faibles soient-ils, de transformation révolutionnaire, d'actualisation de la société utopique, contenue virtuellement dans certains événements de l'histoire, qui n'ont pu aller jusqu'au bout de leur processus. Théorie, remémoration et aspiration utopique s'enchevêtrent perpétuellement dans la pensée

³²⁶ Marc Berdet, Marc Berdet, « L'Ange de l'Histoire. Walter Benjamin et l'apocalypse méthodologique », art. cit., p. 50.

³²⁷ *Ibid.*, p. 51.

³²⁸ *Id.*, Walter Benjamin. *La passion dialectique*, op. cit., p. 267. Berdet cite Blanqui se souvenant, au rythme des révolutions dont il fut le témoin, de chaque précédent échec, et de chaque accomplissement possible lorsqu'une nouvelle possibilité révolutionnaire surgit, ainsi que les Spartakistes de 1918 se souvenant du glorieux gladiateur. L'auteur rappelle également l'importance de Robespierre dans les thèses de 1940 (le révolutionnaire rejouant, selon les mots de Benjamin dans la thèse XIV, la Rome antique) ou encore des « Bolchéviques de 1917 saluant les opprimés passés. » (*ibid.*). Cette vision de l'histoire, vengeresse (la thèse XII explicite précisément l'idée d'une « classe vengeresse »), n'est pas sans rappeler celle de Michelet à propos des révolutionnaires de 1789, décrivant ainsi les heures précédant la prise de la Bastille : « L'histoire revint cette nuit-là, une longue histoire de souffrances, dans l'instinct vengeur du peuple. L'âme des pères qui, tant de siècles, souffrirent, moururent en silence, revint dans les fils et parla. » (Jules Michelet, « Prise de la Bastille », *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, Œuvres complètes, Paris, Flammarion, 1893-1898, p. 239).

de Benjamin, aucun pôle ne pouvant faire l'économie des autres. La théorie démonte les illusions historicistes et montre une voie inspirée du judaïsme ; la remémoration actualise le passé pour en puiser une énergie révolutionnaire, dont la vocation est la transformation du présent ; l'utopie désigne un futur radieux, à la fois possible mais, on l'a vu, très éloigné de l'évidence au caractère irrésistible promise par les tenants du « progrès ».

Le futur existe bien, chez Benjamin. Sa conception de l'histoire n'exprime jamais un désir de retour à un monde primitif, pré-moderne. L'image d'une société idyllique a pour vocation de *nourrir* la perspective révolutionnaire. Michaël Löwy, qui a étudié les textes de Benjamin en accédant à ses notes préparatoires, précise les enjeux liés au messianisme benjaminien :

C'est seulement le Messie qui pourra accomplir ce que l'« Ange de l'Histoire » est impuissant à réaliser : arrêter la tempête, panser les blessés, ressusciter les morts et « rassembler ce qui a été brisé » [Thèse IX]. Et quel est le correspondant politique de cette restitution mystique, de ce rétablissement du paradis perdu, de ce royaume messianique ? La réponse se trouve dans les notes préparatoires : « il faut redonner au concept de société sans classes son véritable visage messianique, et cela dans l'intérêt même de la politique révolutionnaire du prolétariat » [notes préparatoires] ; parce que c'est seulement en se rendant compte de sa signification messianique qu'on peut éviter les pièges de l'idéologie « progressiste » [notes préparatoires]. Cette société communiste de l'avenir ressemble, à certains égards, au communisme primitif, à la première forme de société sans classe « à l'aube de l'histoire » [les sociétés matriarcales, citées plus haut, auxquelles renvoie Löwy ici]. Cependant, selon Walter Benjamin, la société sans classes de l'avenir (le nouveau paradis) n'est pas le retour pur et simple à celle de la préhistoire : elle contient en soi, comme synthèse dialectique, tout le passé de l'humanité. La vraie histoire universelle, fondée sur la remémoration universelle de toutes les victimes sans exception (l'équivalent profane de la résurrection des morts) n'est possible que dans la future société sans classes.³²⁹

Et c'est ici qu'il faut préciser ce qui à la fois relie et surtout distingue les dialectiques benjaminienne et hégélienne. On a vu que le premier se tenait à bonne distance du second à travers une vision de l'histoire optant pour les vaincus plutôt que les vainqueurs. Toutefois, cette aspiration pour un futur utopique ne rejetant pas (et donc : *conservant*) les acquis de l'histoire humaine, dont ceux de la modernité au sein de laquelle s'inscrit la pensée de Benjamin, ne relève-t-elle pas d'une dialectique dont le modèle est issu de la philosophie de

³²⁹ Michaël Löwy, « Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin », art. cit., pp. 116-117.

Hegel ? Cette idée d'une conservation dans le dépassement ne rejoint-elle pas le concept d'*aufhebung* tel que ce dernier l'a défini, avant qu'il ne soit repris par Marx ? S'il n'y a pas de « matrice hégélienne »³³⁰ chez Benjamin, il convient toutefois de discuter ce point philosophique crucial que constitue leur rapport à la dialectique.

Tout d'abord, Marc Berdet a souligné la proximité qui pouvait exister entre les deux philosophes, tout en mesurant leur impossible réconciliation. On a vu que pour Benjamin l'origine devait être mise en lumière par le dialecticien. La tâche majeure du critique consiste à repérer l'idée de l'origine dans le *Trauerspiel* allemand. Benjamin serait-il encore, au moment de l'écriture de sa thèse d'habilitation, un idéaliste prolongeant la philosophie hégélienne ?

Dans un premier temps, le philosophe s'appuie sur Hegel pour, semble-t-il, soutenir la primauté de l'idée : « On connaît le "tant pis pour les faits" de Hegel. Ce qui signifie fondamentalement : il incombe au philosophe de voir les relations essentielles, et celles-ci restent inchangées, même si elles ne s'expriment pas purement dans le monde des faits. »³³¹ La dialectique, pour Benjamin, est ce « témoin de l'origine » qui a pour tâche de révéler l'idée d'un monde originaire constamment broyé sur la scène de l'histoire, ce dont les ruines sont les signes tragiques. Ce « témoin » aurait-il vocation à hiérarchiser son ordre de préférence, accordant à l'idée une importance bien plus grande que celle dévolue aux faits ? Dans son commentaire, Marc Berdet indique : « Benjamin semble ici prendre parti pour Hegel : la vérité du baroque (son origine) réside au-delà des faits, et c'est dans cet au-delà que le chercheur doit trouver des idées immuables. L'idée de la forme du baroque allemand, observe-t-il, existe tout autant voire même plus que n'importe laquelle de ses pièces. »³³² La forme (l'idée) l'emporte, semble-t-il, sur les pièces (le contenu, le matériau, les faits – signes d'une histoire humaine faite de désastres).

Mais la complicité intellectuelle ne tient pas bien longtemps, Benjamin contrant radicalement ce que Berdet appelle « l'idéalisme forcené » de Hegel. Le « fait », dit Benjamin dans son texte, ne doit surtout pas être entendu comme un moment quelconque sur une longue chaîne d'événements³³³, dans une « dialectique téléologique »³³⁴ que promeut l'hégélianisme,

³³⁰ Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche*, op. cit., pp. 150-154. Cette formule, que l'on trouve régulièrement dans les travaux interrogeant l'influence de Hegel dans l'histoire contemporaine de la philosophie, permet surtout à Traverso d'étudier les correspondances entre le philosophe et la première Théorie Critique dans leur rapport aux peuples « sans histoire ».

³³¹ WB, « Préface épistémocritique », *ODBA*, p. 44.

³³² Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, op. cit., p. 90.

³³³ WB, « Préface épistémocritique », *ODBA*, p. 44.

³³⁴ Je reprends ici la formule de Berdet inscrite dans son commentaire : *Walter Benjamin. La passion dialectique*, op. cit., p. 92.

sorte de progression continue, sans heurts, logique, rationnelle. Dans le prolongement de sa définition de la dialectique comme « témoin de l'origine », Benjamin se distingue donc clairement de cette conception idéaliste. L'attention portée aux faits, aux signes du désastre, éloigne ce dernier des « synthèses imitées de Hegel, un peu trop confortables »³³⁵, pour le dire avec Marc Berdet, lequel prolonge : « Une *Aufhebung* sans quiétisme scientifique : la dialectique pourrait en effet se faire l'instrument paralogique de légitimation de toute fausse synthèse, qui observerait tranquillement non pas le progrès d'une petite clarté sur l'obscurité première, mais l'obscurité tenant la lumière en otage dans des synthèses confortables voire des mythologies réactionnaires. »³³⁶

C'est là pour Benjamin tout l'enjeu d'une lecture inquiète du XIX^e siècle, prolongé dans les premières décennies du XX^e siècle. Une vision hégélienne, tranquille, paisible, verrait dans le retour du passé dans le présent le signe d'un accomplissement mécanique, logique, du processus historique. Benjamin, au contraire, entend déchiffrer dans les signes du présent les rêves archaïques de l'humanité, une origine idéale, qui se formule tantôt théologiquement (paradis, royaume de Dieu), tantôt de façon matérialiste (la société sans classes), pour en accélérer l'actualisation. Il importe alors de repérer dans le passé des étincelles, qu'il s'agit d'attiser dans le présent d'une écriture. Pour étudier plus en détail ce programme critique, il importe de s'arrêter sur une citation placée en exergue de la thèse XIV du manuscrit de 1940 : « L'origine est le but ». Empruntée à Karl Kraus, cette formule permet de poursuivre ce travail de rapprochement entre la thèse d'habilitation achevée et présentée en 1925 et les thèses de 1940. À partir de cette formule, c'est la définition du témoin critique que je souhaite affiner.

3. « L'origine est le but » : le saut du témoin critique dans le passé

3.1 *Une pensée située entre deux Karl*

Autour de la question du témoin, on a pu constater l'existence de passerelles entre l'idée de l'histoire défendue par Walter Benjamin dans sa thèse d'habilitation et celle, bien plus empreinte de théorie marxiste, en jeu dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, tout

³³⁵ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, op. cit., p. 159.

³³⁶ *Ibid.*, p. 160.

particulièrement dans la neuvième d'entre elles. Si bien que l'Ange de Klee, transformé sous le regard du philosophe, apparaît comme un personnage dialectique, lequel, dans l'allégorie que construit Benjamin, figure un témoin impuissant, emporté par une tempête (le progrès) qui fait obstacle à sa double démarche, à savoir procéder à une histoire des vaincus et activer le processus révolutionnaire.

Ce processus doit conduire à l'avènement d'une société sans classes, le *paradis* sur terre, qui rejoint là, *in fine*, une tradition communiste plus « classique ». Mais si l'objectif reste identique, la démarche, on l'a constaté, diffère notablement, puisqu'au processus d'inspiration marxiste, à la dimension fortement téléologique (n'oublions pas l'image de la « locomotive » mobilisée par Marx afin de révéler la marche inéluctable des révolutions dans l'histoire humaine), se substitue un *détour* par le passé, où l'idéal d'une société primitive, égalitaire, tient une place essentielle. « L'origine est le but », indique ainsi Walter Benjamin en exergue de la thèse XIV³³⁷, empruntant à Karl Kraus une formule qui met en lumière l'aspiration utopique inhérente à sa pensée. De fait, se trouve ici traduite une idée en germe dans ses premiers écrits, idée qui connaît un premier aboutissement avec *Origine du drame baroque allemand*, avant de se manifester de façon plus évidente encore dans le manuscrit de 1940. Benjamin a consacré un essai à Karl Kraus. La critique de la presse développée par ce dernier, ou encore son « art » de la citation³³⁸, ont attiré l'attention du philosophe, qui a pu se reconnaître dans cette figure.³³⁹ Dans son essai consacré à l'écrivain autrichien, Benjamin mobilise déjà, près de dix années avant les célèbres Thèses, la formule polarisant « origine » et « but ». Le lien à la théologie y est marqué, puisque ce sont là, chez Kraus, « les paroles que Dieu adresse, à titre de réconfort et de promesse, à "l'homme qui meurt". »³⁴⁰

« L'origine est le but » est une formule qui entretient une relation étroite avec une certaine idée du témoin, que je propose ici à la discussion. La citation de Kraus apparaît dans la seconde partie des thèses de 1940, dont on a vu avec Marc Berdet qu'elle était davantage axée sur la question pratique, après une première partie ayant mis l'accent sur le volet théorique. Entre les deux, l'Ange, témoin impuissant, se trouve pris dans la tempête du progrès, et s'éloigne de ce monde originaire auquel il souhaite accéder, par la rédemption des vaincus de l'histoire.

³³⁷ Pour cette citation et celles, toujours issues de ce fragment du manuscrit de 1940, qui suivent, voir WB, Thèse XIV, p. 439.

³³⁸ Voir Rainer Roschlitz, « Karl Kraus ou l'art de citer », *Le Désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 161-169.

³³⁹ WB, « Karl Kraus » (1931), *O III*, pp. 228-273.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 263.

La thèse XIV contient alors une dimension prospective. Mise en exergue, la citation de Kraus oriente l'approche du lecteur, qui peut saisir les contours tout à la fois méthodologiques et pratiques (une *praxis*, finalement, pour mobiliser un concept marxiste, et qui permet de nuancer la dimension assez tranchée de l'analyse de Berdet, coupant peut-être un peu trop brutalement les « thèses » en deux parties) de l'approche benjaminienne de l'histoire. Apparaît dans cette thèse une image, peut-être l'une des plus puissantes de l'imaginaire benjaminien, qui dit le rapport offensif qui est le sien dès lors que doit être établi un certain rapport aux temps de l'histoire : le « saut du tigre dans le passé ».

Qu'expose le philosophe dans cette thèse ? Rien de moins qu'une certaine articulation entre théorie et pratique : à la temporalité « homogène et vide » de l'historicisme doit répondre « le temps saturé d'à-présent », lequel correspond à l'idée d'« actualisation », processus-clef promu par Benjamin dans *Le Livre des Passages* (les thèses de 1940 devaient constituer la préface de l'ouvrage inachevé). Benjamin convoque alors un *acteur de l'histoire*, Robespierre, qui lors de la Révolution française, nous dit le philosophe, a entretenu un rapport singulier avec la Rome antique. Pour le révolutionnaire, cette dernière « était un passé chargé d'« à-présent », qu'il [Robespierre] arrachait au continuum de l'histoire. La révolution française se comprenait comme une seconde Rome. » Et c'est là qu'intervient l'image du tigre, que Benjamin connecte au monde de la mode : « Elle [la Révolution française] citait l'ancienne Rome comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. » Se satisfait-on alors d'un tel modèle ? Certainement pas : « Mais ceci a lieu, prend soin d'ajouter Benjamin, dans une arène où commande la classe dominante. Le même saut, effectué sous le ciel libre de l'histoire, est le saut dialectique, la révolution telle que la concevait Marx. »

Cette thèse, dont on a peut-être assez peu souligné la dimension allégorique (corrélation figurative entre l'arène, la mode, le tigre, l'actuel et l'autrefois), est construite tout en tension dialectique : à la citation de Karl Kraus placée en exergue, qui révèle une méthode qui s'écarte de l'orthodoxie marxiste, répond le renvoi, au terme de la thèse, à l'idée révolutionnaire qui fut celle d'un autre Karl, Marx cette fois. Disons que c'est *entre deux Karl* que s'affirme une conception singulière de l'histoire, où la méthode spécifique à Walter Benjamin, particulièrement originale, ne se désolidarise jamais de l'objectif révolutionnaire qui est celui de sa famille politique.

Mais qu'en est-il alors de la place essentielle du témoin, mise en avant plus haut ? Si le mot « témoin » n'apparaît pas directement dans cette thèse, la question testimoniale est

néanmoins très présente. Entre les lignes. Enquêter dans les écrits de Benjamin en apporte la preuve. En effet, dans la liasse du *Livre des Passages* consacrée à la mode, Benjamin cite (en français dans le texte) un extrait d'une chronique publiée en 1901, qu'il attribue de façon erronée à « Eugène Montrue ». Benjamin, de façon surprenante, ne mentionne aucune date (je préciserai plus loin l'importance des dates dans sa démarche critique) et écrit « Montrue » en lieu et place de « Mouton ». Sur quel document le philosophe s'est-il appuyé pour glisser de Mouton à Montrue ? Une mention manuscrite ? Une citation elle-même erronée ? Car il s'agit bien d'Eugène Mouton, dit Mérinos, auteur de quelques récits de voyages et de nouvelles fantaisistes, qui se trouve convoqué par le philosophe dans ses notes des *Passages*.³⁴¹ Mouton révèle dans le texte en question (son père est le deuxième « français » du titre) un point de vue singulier sur le monde de la mode, qui entre en parfaite correspondance avec ce qui s'exprime dans la thèse XIV du manuscrit de 1940 : « La mode ... est un témoin, mais *un témoin de l'histoire du grand monde seulement*, car chez tous les peuples ... les pauvres gens n'ont pas plus de modes que d'histoire et leurs idées, leurs goûts ni leur vie ne changent guère. Sans doute ... la vie publique commence à pénétrer dans les ménages, mais il faudra du temps. »³⁴² Mouton révèle ici un regard particulièrement marqué par son époque, allant jusqu'à insister sur le caractère local des « sociétés sans histoire », qui désignent pourtant, chez Hegel notamment, les peuples lointains, « exotiques », l'Inde par exemple, ce pays « incapable d'histoire », l'Afrique surtout, « qui n'a point d'histoire », décrits dans les *Leçons sur la philosophie de l'histoire*³⁴³. Mouton révèle ici un idéal progressiste, où la mode, aux mains des dominants, finira, quoi qu'il arrive, par intégrer les « ménages » des « pauvres gens ». À ce schéma historique répond la critique benjaminienne, révélée par le fragment qui suit immédiatement la citation de Mouton. Si ce dernier relie mode et changement, Benjamin ne manque pas de rappeler le caractère illusoire de la mode, permettant aux vainqueurs de l'histoire de conserver le *statu quo* (leur domination) en jouant (par la mode) le changement perpétuel. S'appuyant sur une citation de son ami Bertolt Brecht, il écrit :

La remarque suivante permet de voir quelle est la signification de la mode comme camouflage de certains désirs bien déterminés de la classe dominante. « Les puissants éprouvent

³⁴¹ Son recueil le plus célèbre reste peut-être *Fantaisies*, Paris, Flammarion, 1883. Voir en particulier la nouvelle intitulée *L'Historioscope* (*ibid.*, pp. 223-265), au sein de laquelle Mouton offre le récit d'un inventeur ayant créé une machine permettant de remonter le temps et de voir directement les événements du passé. Cette nouvelle a par exemple été commentée par Jean-Claude Milner dans *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, pp. 169-171.

³⁴² Eugène Montrue (*sic.*), *Le dix-neuvième siècle vécu par deux français*, cité dans WB, *LdP*, [B 4, 6], p. 97. Je souligne.

³⁴³ Georg W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1822-1830), trad. de l'allemand par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963, p. 56 et p. 80.

une vive aversion contre les changements. Ils aimeraient bien que tout reste en l'état, mille ans si possible. Si seulement la lune restait sur place, si seulement le soleil arrêta sa course ! Personne n'aurait plus faim et ne voudrait plus dîner. Quand ils ont tiré au fusil, l'adversaire ne devrait plus tirer lui-même, leur coup devrait être le dernier. »³⁴⁴

Le III^e Reich, dont on connaît les accents millénaristes, semble bien incarner ici le principal ennemi auquel s'oppose Brecht, et par voie de conséquence Benjamin. Il est sur ce point intéressant de poursuivre la lecture du texte brechtien, que son ami ne cite pas, mais qui correspond je crois très exactement à la vision promue dans ses écrits critiques consacrés à l'histoire : « Une vision des choses qui en dégage particulièrement l'aspect transitoire est un bon moyen d'encourager les opprimés. De même, dans l'idée qu'en chaque chose, chaque état, s'annonce et grandit une contradiction, il y a quelque chose à opposer aux vainqueurs, qui permet de leur résister. »³⁴⁵ Cette contradiction, Benjamin la trouve dans la mode elle-même. Citant un peu plus tôt, dans cette même liasse consacrée à la mode, *Le poète assassiné* d'Apollinaire, le philosophe dit de ce texte qu'il est l'un des « plus importants pour mettre en lumière les possibilités excentriques, révolutionnaires, surréalistes de la mode. »³⁴⁶ On comprend ici le fonctionnement de la stratégie benjaminienne : extraire des discours, des objets, des domaines de pensée, des techniques de son temps de quoi les renverser dialectiquement. La mode offre ainsi un modèle privilégié à même d'être retourné contre ceux qui y triomphent. De ce fait, si la mode est un témoin au service de la classe dominante, le retournement critique qui est ici en jeu permet de conserver la stratégie pour cette fois défendre une histoire des vaincus, en lieu et place des vainqueurs. *Du témoin nous passons au témoin critique.*

Bien sûr, il ne s'agit en aucun cas ici de signifier que tout témoin ne se reconnaissant pas dans cette dimension critique se retrouve fatalement à défendre les vainqueurs de l'histoire. Je propose ici une théorie du témoin qui s'appuie sur les écrits de Benjamin pour mettre en valeur une certaine idée de cette figure, qui remet en cause radicalement et explicitement un certain ordre du monde. Entre film et histoire, entre les figures du cinéaste et

³⁴⁴ WB, LdP, [B 4a, 1], p. 97. Concernant le texte de Brecht, daté de 1935, cf. « Cinq difficultés pour écrire la vérité » », *Sur le réalisme*, trad. de l'allemand par A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 27. Le texte définit les contours d'un art critique dont les leçons, me semble-t-il, sont susceptibles d'être reprises par l'historien, le cinéaste, etc., et ce dès les premières lignes : « Qu'il [l'écrivain] ne doit pas plier devant les puissants, ni tromper les faibles. Mais, naturellement, il est très difficile de ne pas plier devant les puissants, et très avantageux de tromper les faibles. »

³⁴⁵ *Ibid.* Sur le rôle du « dialecticien matérialiste », qui doit percer la fantasmagorie bourgeoise du tout changeant, s'attaquant par exemple à la mode, qui produit l'illusion du bouleversement pour mieux permettre à la classe dominante de conserver sa position, voir *ibid.*, [J 77, 1], p. 380.

³⁴⁶ *Ibid.*, [B 2a, 9], p. 93.

de l'historien, le témoin critique désigne celui ou celle qui se reconnaît dans une vision de l'histoire travaillée par Benjamin. Le rapport à *l'actualité*, le montage de temporalités hétérogènes, la mémoire des vaincus de l'histoire, le rapport à l'origine (pan utopique de la pensée benjaminienne, auquel la révolution doit conduire – « L'origine est le but »³⁴⁷) définissent le cadre d'un travail (« scientifique », « artistique ») critique dont la fonction est de transformer le présent.

Pour y parvenir, le témoin critique doit *savoir écouter*. Il existe ainsi un lien très fort entre témoin critique et témoin, ce que révèle la dimension acoustique de la philosophie benjaminienne. Dans la deuxième des thèses *Sur le concept d'histoire*, le philosophe, dans l'un des passages les plus poétiques de sa dernière œuvre connue, s'exprime ainsi : « Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons 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 ? »³⁴⁸ Et c'est peut-être cette dimension acoustique propre à la réflexion critique de Benjamin qui a conditionné, dans un remarquable commentaire d'Irving Wohlfarth, la mobilisation de la figure du témoin pour définir cette dynamique historique propre à la philosophie critique de l'intellectuel allemand :

Attendre le Messie, c'est donc agir en lieu-tenant, main-tenant. C'est répondre soi-même aux attentes. À chaque présent de *prêter oreille* aux appels qui lui sont adressés, de les "remémorer" et, à défaut de leur rendre pleinement justice – ce qui ne sera possible qu'au Jugement dernier –, de les relayer à ceux qui viendront après. C'est en ce sens que le protagoniste des « Thèses » – le « matérialiste historique », *alias* l'historien matérialiste – est le *témoin de l'histoire*. Il *passé le témoin* : la « revendication », la « plainte » (*Klage*). C'est parce que le passé ne passe pas qu'il *doit* être passé de main en main, d'une génération – d'une équipe – à l'autre, jusqu'à ce qu'il finisse par passer, par devenir le passé – révolu, apaisé – qu'il n'est pas encore. Histoire de souffrances, histoire en souffrance.³⁴⁹

³⁴⁷ Il convient bien sûr de préciser ici que les historiens et cinéastes que je discuterai ne défendent pas nécessairement, et à la façon de Benjamin, ce volet utopique. Mais je postulerai que la dimension critique inhérente à leur démarche entretient, de façon plus ou moins manifeste, un certain rapport avec l'idée d'une société idéale. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins, que j'ai proposé à l'analyse en ouverture de cette étude, en fournit un bon exemple, le référent religieux (Sébastien) jouant sur ce point un rôle essentiel.

³⁴⁸ WB, Thèse II, p. 428.

³⁴⁹ Irving Wohlfarth, art. cit., pp. 138-139. Je souligne « prête l'oreille » et « témoin de l'histoire ». Les autres passages soulignés le sont par Wohlfarth.

Pour être *révolu*, il doit y avoir *révolution*. Le détour par le passé se trouve ainsi motivé par l'idéal d'une société sans classes, à laquelle aspire Benjamin : « L'origine désigne donc à la fois le paradis perdu et le but de l'action révolutionnaire. »³⁵⁰

L'engagement politique de l'historien devient alors transparent. Avec une telle approche du domaine de l'histoire, apparaît une proximité, un rapprochement entre deux catégories de sujets dont la tâche est de *faire l'histoire* : ceux qui en sont les acteurs et ceux qui l'écrivent (ou la filment, la photographient, etc.). On le constate avec la quatorzième thèse : sans les confondre totalement, Robespierre et l'historien matérialiste ne sont-ils pas mus par le même projet ? N'ont-ils pas en commun cette idée consistant à rapprocher les temporalités, faire advenir le passé dans le présent, pour bouleverser ce dernier ? L'un sur la scène de l'histoire, l'autre sur celle de la science (ou de l'art), la démarche semble bien analogue.

D'avantage encore, avec cette conception de l'écriture historique, l'historien matérialiste s'écarte peut-être nettement de la position sereine qui est celle qui domine parmi ses pairs : sa discipline, dans sa version plus classique, abrite et protège bien souvent celui ou celle qui écrit l'histoire dans un habitacle scientifique qui garantit une certaine quiétude. Au fond, l'historien matérialiste, en se désolidarisant d'une telle idée de la pratique historique, assume sans doute son rôle d'acteur de l'histoire. Benjamin, dans ses textes critiques consacrés à l'histoire, semble le réaffirmer inlassablement. C'est pourquoi je crois possible d'interroger ici ce qu'écrit Paul Ricoeur dans son grand livre consacré à l'histoire, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Juste avant de mentionner l'Ange de Klee décrit par Benjamin dans la thèse IX, le philosophe, arrivant au terme d'une entreprise épistémologique d'ampleur, fait le bilan d'une recherche promouvant un certain équilibre, une certaine *justesse* (mot Ricoeurien s'il en est) entre histoire, mémoire et oubli. L'historien aussi bien que le « lecteur d'histoire », ou encore le « citoyen avisé », ont la charge, dans le « débat public », de « faire la balance entre l'histoire et la mémoire. »³⁵¹ Dans son texte, Ricoeur ne cesse de travailler ce qui rapproche et éloigne mémoire et histoire, entre « compréhension » et « explication », « fidélité » et « vérité ».

On peut dire que, d'une certaine manière, Ricoeur et Wohlfarth se rapprochent dans l'idée qu'ils se font des rapports entre passé et présent, tout en s'éloignant à propos de la *politisation de l'histoire* telle qu'elle semble promue par Benjamin. Bien entendu, on aura à l'esprit ce qui distingue fondamentalement, au plan idéologique, ces deux auteurs, l'un

³⁵⁰ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique, op. cit.*, p. 257.

³⁵¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 648.

appartenant plutôt à une gauche social-démocrate dont la revue *Esprit* incarne une certaine tradition, l'autre issu d'une autre tradition critique, « francfortoise », plus radicale. Ce point de distinction n'est pas sans correspondance, à mon sens, avec l'idée que ces deux auteurs se font du rôle de l'historien dans la société. Écoutons ce que nous dit le philosophe français, dans des mots qui situent une pensée dans le prolongement de celle de Michel de Certeau, avec lequel des liens intellectuels forts ont pu se tisser :

L'opération historique tout entière peut alors être tenue pour un acte de sépulture. Non point un lieu, un cimetière, simple dépôt d'ossements, mais un acte renouvelé de mise au tombeau. Cette sépulture scripturaire prolonge au plan de l'histoire le travail de mémoire et le travail de deuil. Le travail de deuil sépare définitivement le passé du présent et fait place au futur. Le travail de mémoire aurait atteint son but si la reconstruction du passé réussissait à susciter une sorte de résurrection du passé [...]. Faut-il laisser aux seuls émules, avoués ou inavoués, de Michelet la responsabilité de ce vœu romantique ? N'est-ce pas l'ambition de tout historien d'atteindre, derrière le masque de la mort, le visage de ceux qui jadis ont existé, ont agi et souffert, et tenu des promesses qu'ils ont laissées inaccomplies ? Ce serait là le vœu le plus dissimulé de la connaissance historique. Mais son accomplissement toujours différé n'appartient plus à ceux qui écrivent l'histoire, il est entre les mains de ceux qui font l'histoire. »³⁵²

On constate à travers ces mots tout à la fois ce qui rapproche et sépare deux conceptions de l'histoire. Proche de Benjamin sur la question de la rédemption des vaincus de l'histoire, Ricœur paraît s'éloigner du philosophe lorsqu'il désolidarise l'historien de son rôle *dans la société*. Citant presque entièrement la thèse au sein de laquelle Benjamin décrit l'*Angelus Novus*, le philosophe en conclut : « Quelle est donc, pour nous, cette tempête qui paralyse à ce point l'ange de l'histoire ? N'est-ce pas, sous la figure aujourd'hui contestée du progrès, l'histoire que les hommes font et qui s'abat sur l'histoire que les historiens écrivent ? Mais alors ce n'est plus de ces derniers que dépend le sens présumé de l'histoire, mais du citoyen qui donne une suite aux événements du passé. »³⁵³

Les rapports entre passé et présent restent cruciaux chez Ricœur. Dans un texte tiré d'une conférence tenue en 2000, commentant les écrits de Michel de Certeau, le philosophe décrit par exemple l'histoire comme lieu pour les absents, les disparus : « les morts d'aujourd'hui ne sont pas seulement évoqués comme les absents de l'histoire qui s'écrit, mais

³⁵² *Ibid.*, p. 649.

³⁵³ *Ibid.*, p. 650.

comme les vivants d'autrefois au cœur de l'histoire qui se fait. »³⁵⁴ Il me semble que c'est la désignation « témoin » qui permet de considérer ce qui sépare finalement Ricœur de Wohlfarth. Ricœur n'a eu de cesse, tout au long de son cheminement intellectuel, d'étudier la place du témoin, la valeur de son récit, les impasses épistémologiques qu'il pouvait traduire.

C'est surtout dans la trilogie *Temps et Récit* puis *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* que le philosophe a insisté sur cette question. Personnage serré entre mémoire et histoire, entre fidélité mémorielle et véracité historique, il pose des questions fondamentales à la discipline.³⁵⁵ Dans le troisième tome de *Temps et Récit*, Ricœur dialectise par exemple les notions d'« agent » et de « patient » de l'histoire, indiquant par là que l'histoire affecte aussi bien les vaincus que celles et ceux qui croient triompher : « Les victimes de l'histoire et les foules innombrables qui, aujourd'hui encore, la subissent infiniment plus qu'elles ne la font sont *les témoins par excellence* de cette structure majeure de la condition historique ; et ceux-là qui sont – ou croient être – les agents les plus actifs de l'histoire ne *souffrent* pas moins l'histoire que les victimes ou leurs victimes, ne serait-ce qu'à travers les effets non voulus de leurs entreprises les mieux calculées. »³⁵⁶ Situait plutôt les témoins du côté des victimes de l'histoire (sans omettre les « vainqueurs/victimes », dont les activités peuvent conduire au désastre, qui les inclut potentiellement dans le champ de ruines – on songera, aujourd'hui, à l'actualité de ces lignes en évoquant, par exemple, la question de l'écologie), le philosophe n'oublie pas, dans son propos consacré à une discipline dont la tradition a imposé une coupure entre passé et présent, l'actualité de son propos (« aujourd'hui encore »). Mais si je parlais d'écart manifeste entre les pensées de l'histoire de Ricœur et de Wohlfarth, c'est que, chez eux, la responsabilité de l'historien se joue sur des plans différents. Et le mot « témoin », sur ce point, me paraît particulièrement important.

Chez Ricœur, l'historien, bâtisseur de sépultures, rencontre, dans son projet, des témoins, mais délaisse au citoyen la responsabilité d'un « faire l'histoire » permettant d'échafauder une société au sein de laquelle un corps (social) hétérogène puisse interagir et vivre ensemble. C'est au fond la conception Ricœurienne de « l'homme capable » qui est ici

³⁵⁴ Paul Ricœur, « la distance temporelle et la mort en histoire » (2000), dans Christian Delacroix *et. Al.* (dir.), *Historicités*, Paris, La Découverte, 2009, p. 22.

³⁵⁵ Sur la place du témoin en histoire, je renvoie, outre les livres mentionnés, à un texte au sein duquel Ricœur propose une relecture critique de son ouvrage d'épistémologie de l'histoire, où le philosophe, s'éloignant de l'idée d'une mémoire « simple matrice de l'histoire », engage une réflexion sur la « réappropriation du passé historique par une mémoire que l'histoire a instruite et bien souvent blessée. » (Paul Ricœur, « Mémoire, histoire, oubli » [2003], *Esprit*, mars/avril 2006, pp. 20-29).

³⁵⁶ *Id.*, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 313. Je souligne « les témoins par excellence ».

en jeu³⁵⁷. Chez Wohlfarth, au contraire, l'historien est bien ce « témoin de l'histoire » qui peut jouer un rôle essentiel dans les transformations sociales. Dans cette optique, on n'oubliera pas la centralité de l'appellation « citoyen » (personnage que Ricœur, dans son propos, distingue de l'historien) au moment de 1789, sa densité politique, qui aujourd'hui, disons-le, semble bien rétrécie, réduite à quelques rendez-vous (le vote) et actes de civisme élémentaires. En somme, l'historien matérialiste, confronté dans la thèse XIV de *Sur le concept d'histoire* à la figure de Robespierre, retrouve la charge critique et révolutionnaire de la notion de « citoyen ».

La pensée benjaminienne, me semble-t-il, conduit donc à une non-séparation des rôles de l'historien et du citoyen. Ou plutôt : à une *relative* non-séparation de leurs rôles. Car il ne faudrait pas, à travers une pensée trop hâtive, les confondre totalement. Le travail de l'historien, spécifique, avec sa méthodologie propre, en serait bien sûr dévalorisé. Non pas qu'il existe une hiérarchie entre chercheur et citoyen, mais le travail du premier possède une *valeur propre*, sa « visée véridictive », pour le dire finalement avec Ricœur, nous étant particulièrement précieuse. Néanmoins, si je mettais en avant plus haut l'idée selon laquelle un acteur de l'histoire (Robespierre) et un « savant » (l'historien matérialiste) pouvaient, à travers les propositions de Benjamin inscrites dans la thèse XIV, être rapprochés, c'est que, malgré ce qui distingue notablement leurs approches et leurs activités, leur *rôle politique* s'avère semblable.

Ce rôle politique peut je crois être partagé par l'artiste, l'écrivain, le cinéaste ou le photographe critiques, lesquels peuvent se reconnaître dans une telle démarche, sans toutefois nécessairement se référer explicitement à la pensée benjaminienne. Ainsi, je m'intéresserai dans la quatrième partie de cette étude à des cinéastes dont le programme esthétique correspond à l'horizon critique qui fut celui de Benjamin dans ses écrits. Auparavant, je mettrai une première fois à l'épreuve les acquis théoriques de la présente partie en reprenant l'analyse de *La Commune (Paris, 1871)*, qui m'a permis d'orienter mon propos dès l'ouverture de cette thèse. Mais à cet instant, il importe de dire que la conception de l'origine discutée plus haut a connu deux types de réception en vue de l'analyse d'œuvre. Se réclamant toutes deux d'un héritage benjaminien, il me semble que l'une des deux s'écarte relativement de cette *politique* de l'origine conçue par Walter Benjamin, qui désigne cet horizon révolutionnaire que ne perd pas de vue le philosophe, horizon qui maintient dialectiquement l'idée d'un passé et d'un futur utopiques.

³⁵⁷ Sur cette question centrale dans la philosophie de Ricœur, voir notamment *L'Homme capable. Autour de Paul Ricœur, Rue Descartes*, Hors-série (revue du Collège international de philosophie), Paris, PUF, 2006.

3.2 *Origine et Nachleben*

Cette autre application de l'idée d'origine consiste à repérer des motifs, des événements, des figures qui sont nés quelque part, à tel moment, dans tel ou tel contexte et qui font retour, sur le modèle du « tourbillon » mobilisé par Benjamin, dans des œuvres littéraires, picturales, cinématographiques, etc. Cette conception de l'origine trouve par exemple sa traduction dans l'essai canonique de Susan Buck-Morss consacré à Benjamin, cette dernière l'appliquant à l'histoire de la grande œuvre inachevée du philosophe allemand :

One can speak of the origin of the Passagen-Werk in the simple historical sense of the time and place it was conceived. But if « origin » is understood in Benjamin's own philosophical sense [...], then the moment is arguably the summer of 1924, and the place is not Paris, but Italy. Benjamin had gone there alone, leaving his wife and six-year-old son in Berlin, in order to bring to paper his Habilitationsschrift (la thèse d'habilitation: Origine du drame baroque allemande) [...] with which he hoped to secure an academic position at the University of Frankfurt.³⁵⁸

Considérée ainsi, l'origine des *Passages* se situe très précisément à l'été 1924, et ressurgira constamment dans ses écrits durant environ quinze années. Dans le champ de l'histoire de l'art cette fois, l'auteur qui a, du moins en France, peut-être le plus systématiquement mobilisé la pensée de Walter Benjamin dans ses écrits est très certainement Georges Didi-Huberman. Le renvoi à la définition de la dialectique comme « témoin de l'origine » traverse son œuvre³⁵⁹. Je privilégierai ici la mise à l'épreuve de cette idée de l'origine dans un travail au sein duquel quelques pages sont consacrées à un témoin en particulier, Aharon Appelfeld, en analysant un passage-clef de l'œuvre du survivant devenu romancier.³⁶⁰

³⁵⁸ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, op. cit., p. 8.

³⁵⁹ Voir par exemple Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 94, dans un passage où l'auteur opère une critique de la philosophie de Giorgio Agamben ; *id.*, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, pp. 82-83, où Didi-Huberman fait résonner l'idée benjaminienne d'origine avec « déchirure », « fracture », ou encore « anachronisme » et p. 248, où l'auteur associe l'« origine » au « Maintenant » (avec une majuscule toute benjaminienne), mettant en valeur l'idée d'un « anachronisme fondamental » ; voir également *id.*, *L'Œil de l'histoire, 1. Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009, pp. 130-131 et *id.*, *L'Œil de l'histoire, 2. Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010, p. 150.

³⁶⁰ Aharon Appelfeld (1932-2018) est originaire de Roumanie. Issu d'une famille juive, il fait l'expérience, durant la Seconde Guerre mondiale, du ghetto puis de la déportation. En 1942, parvenu à s'échapper du camp où il était retenu prisonnier, il trouve refuge dans les forêts ukrainiennes, où il survit pendant plusieurs mois. Auteur de plusieurs dizaines d'ouvrages, *Histoire d'une vie*, auquel les lignes qui suivent sont consacrées, connaît un grand succès, recevant notamment en 2004 le Prix Médicis étranger.

Ce dernier met en avant, dans des lignes à la dimension proustienne évidente, la connexion qui existe entre mémoire et corps, la première, dit-il, ayant « des racines profondément ancrées » dans le second. Appelfeld écrit : « Il suffit parfois de l'odeur de la paille pourrie et du cri d'un oiseau pour me transporter loin et à l'intérieur. »³⁶¹ Relatant sa fuite du camp où il était retenu prisonnier (en 1942, il a alors dix ans), il dit, justement, n'en avoir aucun souvenir, sauf un, souvenir *de son corps* en particulier : entrant dans une forêt au sein de laquelle il se cachera plusieurs mois, Appelfeld, affamé, harassé, se retrouve face à un pommier rempli de fruits rouges. « Stupéfait », il recule, de quelques pas, et reste paralysé. Il lui faudra un certain temps avant de saisir « une petite pomme à moitié pourrie qui était tombée au sol », avant de s'endormir, puis de cueillir le lendemain un fruit sur l'arbre salvateur. Chaque fois qu'il reproduisit ce geste, tout au long de sa vie, son « corps » se souvint de ce moment : « Mon corps se souvient mieux que moi de ces pas en arrière. Chaque fois que je fais un faux mouvement du dos ou que je recule, je vois l'arbre et les pommes rouges. »³⁶²

Commentant ce passage, notant son lien évident à l'idée proustienne de « mémoire involontaire »³⁶³, Didi-Huberman ne manque pas d'y repérer un lien avec l'idée d'origine théorisée par Walter Benjamin. Ainsi, réfléchissant aux tensions qui existent, chez un témoin-écrivain comme Appelfeld, « entre la raison et la poésie, entre l'art et l'histoire » (tensions créatrices, heuristiques), Didi-Huberman considère que l'auteur pratique un « *montage d'images* »³⁶⁴, où passé et présent se compénètrent, où le passé rencontre le présent, chaque présent, tout présent, à mesure que se déploie une vie d'homme. Articulant les notions de « témoignage » et de « réminiscence », Didi-Huberman met en avant l'idée d'une « *construction réminiscente* »³⁶⁵, à l'œuvre dans l'écriture d'Appelfeld, lequel, dans une perspective qui obsède tout le travail du philosophe de l'art français, « remonte le temps de l'histoire. »³⁶⁶ Ce dernier considère alors que la pratique littéraire de l'écrivain-survivant renvoie très directement à l'idée Benjaminienne d'origine, non pas « *origine-source* » (on a vu que Benjamin s'était radicalement opposé à cette conception toute historiciste) mais « *origine-tourbillon* ». Citant presque entièrement le passage de la « Préface épistémocritique » qui assigne à la dialectique cette fonction testimoniale discutée plus haut, Didi-Huberman considère ainsi le pommier comme une « *monade* » qui grâce au « *montage* »

³⁶¹ Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie* (1999), trad. de l'hébreu par V. Zenatti, Paris, L'Olivier, 2004, p. 60.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, pp. 14-15.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 16. Souligné dans le texte.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 17. Souligné dans le texte.

³⁶⁶ *Ibid.*

rencontre « d'autres monades » ou « d'autres images » qui actualiseront toujours le pommier, objet constamment mis en mouvement par le travail de la mémoire.³⁶⁷

Le pommier relève ainsi du phénomène originaire : il revient, sans cesse, dans le « tourbillon du devenir ». Loin de tout canal historiciste, la théorie proposée par Benjamin en 1925 connaît ainsi d'heureux prolongements. Il faut dire ici toute l'importance des travaux de Didi-Huberman dans le renouvellement de la pensée de l'histoire de l'art, renouvellement qui a pu impacter d'autres disciplines (histoire, Études cinématographiques, etc.). Déployant depuis quatre décennies une pensée originale, qui questionne les cadres épistémologiques des discours sur l'art (et l'histoire), l'auteur n'a eu de cesse de mettre l'histoire en mouvement, d'en bousculer les chronologies trop rassurantes, d'en ébranler les évidences. L'idée benjaminienne de l'origine reste dans ses écrits l'un des appuis privilégiés par l'auteur pour développer sa conception de l'art, de ses images, des mouvements incessants de ces dernières dans les différents champs du savoir, dans les différents médiums, dans les différents discours produits depuis l'Antiquité. Toutefois, ce que j'aimerais seulement pointer ici, c'est que la reprise de cette singulière conception de l'origine par Didi-Huberman a tendance à écarter, me semble-t-il, la dimension utopique qui lui est inhérente.

On a vu que l'origine, selon Benjamin, se conjugait finalement, et bien paradoxalement, *au futur*. Si « l'origine est le but », c'est que la société primitive idéale pensée par Benjamin (et son importance capitale mise en lumière par un Michaël Löwy par exemple) fournit un modèle qu'il s'agit d'atteindre par la voie révolutionnaire. Il s'agit en quelque sorte d'une « utopie tournée vers l'arrière »³⁶⁸, pour le dire à la façon d'Ernst Bloch, si proche de Benjamin sur ce point. La pratique historique telle que conçue par l'auteur d'*Images malgré tout* consiste à repérer les traces des multiples retours de motifs, figures, événements, faits, en différents « lieux » (peinture, film, photographie, etc.). Si bien que l'idée d'origine, dans ce cadre, recoupe parfaitement celle qui caractérise une notion voisine, promue par un historien de l'art particulièrement proche (intellectuellement, *méthodologiquement*) de Benjamin : celle de *Nachleben* chez Aby Warburg. Traduite en français par « survivance », cette notion caractérise très précisément une conception de l'histoire où le sujet qui l'écrit repère, dans les manifestations de la culture, sur une durée

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-19. Souligné dans le texte.

³⁶⁸ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 113.

parfois très longue, les retours des motifs et figures, des gestes, des rituels qui y apparaissent³⁶⁹.

Sur ce point, dans le prolongement du commentaire consacré au pommier d'Appelfeld, Didi-Huberman ne manque pas de mobiliser cette notion pour convenir de la grande proximité entre les termes origine et *Nachleben*.³⁷⁰ Ce rapprochement a été effectué en d'autres endroits : dans *Devant le temps*, ouvrage qui travaille les rapprochements entre intellectuels critiques (Benjamin, Warburg, Carl Einstein), l'historien de l'art considère que chez Benjamin le terme de *Nachleben* se traduit dans les termes de la « trace » et du « travail » du temps dans l'histoire.³⁷¹ Georges Didi-Huberman a pu insister sur la dimension politique des travaux de Warburg. Ce dernier met en perspective des gestes, des articulations entre image et pouvoir sur la longue durée, ciblant par exemple, dans la planche 79 de l'*Atlas Mnemosyne*, les accords de Latran (pacte scellé par Pie XI et Mussolini) en les connectant à des rapports de domination pluriséculaires³⁷². La pratique du montage warburgien consiste à présenter des « ressemblances dissemblantes »³⁷³, chaque reprise de tel motif, de tel geste ou attitude pouvant en réorienter le sens, à travers leur mobilisation dans de toutes nouvelles circonstances. L'« intensité », le « pathos », pour reprendre des termes essentiels de la démarche warburgienne (et des commentaires de Didi-Huberman), d'images parfois très anciennes se trouvent réinvesties, réengagées dans le présent d'une peinture, d'une écriture, d'une photographie, d'un film.

Il y a donc une politisation des rapports entre passé et présent chez Aby Warburg. Les travaux de Didi-Huberman ont assez insisté sur ce point. De fait, la manière de procéder à l'écriture (ou la mise en images) de l'histoire révèle nécessairement, on l'a constaté par exemple avec Bruno Tackels, un point de vue politique. En somme, toute méthode traduit, au moins dans une certaine mesure, une orientation idéologique. Pour autant, en privilégiant le

³⁶⁹ Georges Didi-Huberman a mobilisé ce concept dans quantité d'ouvrages. Je renvoie ici à la somme qu'il a consacré à l'historien de l'art allemand, participant activement à la (re)découverte de ses travaux en France : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

³⁷⁰ *Id.*, *Essayer voir, op. cit.*, p. 19. Sur le caractère « dangereux » (pour l'histoire – de l'art – et ses certitudes) de la méthode warburgienne, dont la pensée a pu « excéder le cadre épistémologique de la discipline traditionnelle », voir *id.*, « Préface », dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 12. Souligné dans le texte.

³⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 108. Souligné dans le texte.

³⁷² *Id.*, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'Atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques* (en ligne), n° 27, mai 2011, <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/3173> (dernière consultation le 15 avril 2020).

³⁷³ *Id.*, cité dans Maud Hagelstein et Jérémy Hamers, « L'Atlas à l'épreuve de l'image en mouvement. Warburg, Farocki, Didi-Huberman », *MethIS*, vol. 5, 2016, p. 154. « On comprend dès lors que l'atlas bouleverse l'histoire de l'art et produit un double effet sur les œuvres. D'abord il projette son utilisateur vers d'autres œuvres *a priori* éloignées de l'objet regardé pour proposer de nouveaux dialogues (ou conflits). Corollairement, il modifie le statut de l'œuvre unique, la débarrasse de tout le poids du figé, pour en faire un objet nécessairement bâtarde. » (*Ibid.*, p. 158).

nom de Benjamin, je souhaite tout à la fois maintenir ce cousinage critique qui relie la pensée du philosophe à la conception warburgienne de l'histoire des images (L'origine [*Ursprung*] benjaminienne comme autre nom de la survivance (*Nachleben*) warburgienne) tout en mettant en valeur ce que l'auteur du *Livre des Passages* défend de façon, je crois, plus explicite : accompagner la critique de l'ordre dominant (et des discours qui le défendent – l'historicisme en premier lieu) d'un horizon politique qui fonde son projet sur une société plus égalitaire, solidaire, et dont l'origine supposée de l'humanité, berceau idyllique, fournit à Walter Benjamin un modèle privilégié (on a vu que Michaël Löwy avait pu insister sur ce point).

Les cinéastes que je convoquerai dans cette étude n'ont bien sûr pas toutes et tous une même aspiration politique. L'horizon critique, par exemple, du cinéma d'Agnès Varda ne semble pas correspondre *pleinement* à celui de Benjamin. Mais l'idée de l'histoire exprimée dans leurs travaux (ici philosophiques, là artistiques), autour de la reconnaissance d'une tradition des vaincus, d'une méthode visant à entrechoquer des temporalités hétérogènes, du choix consistant à interroger et remettre en question, *au présent*, un certain ordre du monde, révèle une aspiration précise, au fond plutôt simple : l'avènement d'une société plus juste. Peut-être pas, chez Varda, le paradis sur terre inhérent à la pensée communiste du philosophe allemand, mais la défense, malgré tout, par les outils de l'art, d'un monde moins barbare.

La lecture d'une formule telle que « L'origine est le but » peut évidemment différer selon les perspectives de celui ou celle qui pratique (en écrivain, cinéaste, etc.) l'histoire. Repérer l'origine d'un phénomène peut être le « but » de toute recherche. Dans le champ de l'esthétique du cinéma, nombre d'études se sont prêtées à ce type d'enquête, privilégiant peut-être la « survivance » warburgienne à l'« origine » benjaminienne pour déceler, notamment dans les images cinématographiques (songeons ici aux analyses dites « figurales »), des traces de certains imaginaires. Et prioritairement des imaginaires religieux : ainsi peut-on repérer certains motifs, christ en croix, *pietà*, etc., dans une variété d'objets de la culture, les films exemplairement. Songeons aux œuvres de Ferrara, Scorsese, jusqu'à certains blockbusters (*Avatar*, au récit empreint de messianisme, se conclut précisément sur une image de *pietà*, où le héros meurt avant de ressusciter et de se réincarner dans un nouveau corps).

Pour autant, il convient ici de dialectiser le propos, afin de considérer les pointes d'utopie qui se manifestent dans certaines analyses qui ne mettent pas explicitement l'accent sur cet aspect. Reprenons ici l'exemple que fournit le passage d'*Histoire d'une vie* d'Aharon Appelfeld. L'arbre fruitier considéré comme événement fondateur de toute une vie ne renvoie-t-il pas, d'une certaine manière, à ce monde idéal, originaire, paradisiaque pourrions-nous dire, si décisif dans la pensée benjaminienne ? Dans un temps qui est celui de la

Catastrophe, l'instant-pommier correspond à un répit, une pause (n'oublions pas que l'enfant s'endort, au pied de l'arbre, après avoir mangé un fruit tombé) qui semble bien recouper une certaine idée de l'histoire mise en lumière dans *Origine du drame baroque allemand*. On a vu, tout particulièrement à travers le commentaire de Bruno Tackels, que pour le philosophe la nature offrait une scène sur laquelle se jouaient les désastres humains. Si « l'allégorie signifie l'histoire de la nature qui, elle-même, s'offre comme l'espace de l'histoire et de la décadence des hommes »³⁷⁴, alors le pommier et ce qui l'entoure peuvent-ils être considérés, *lus*, comme appartenant à un espace qui n'a pas encore été corrompu, un espace qui témoigne d'une origine servant de repère, constamment actualisé au cours d'une vie : c'est là toute la dimension utopique qui peut être associée à l'expérience d'Appelfeld. Fuyant le cauchemar de la guerre, l'arbre devient tout à la fois un cadre précieux, reposant (quoique tétanisant, si l'on se souvient du choc décrit par l'auteur) et le signe d'un idéal qui s'écarte d'un monde où il est « minuit dans le siècle », pour reprendre la célèbre expression de Victor Serge.

Le cinéma a pu travailler cette tension entre monde barbare et société utopique. Je songe ici à un exemple célèbre, celui des *Temps modernes* (Chaplin, 1936), film au sein duquel, justement, un pommier apparaît dans le complexe utopique choisi par le cinéaste anglais dans un passage célèbre. La mise en scène de son film consacré aux conséquences désastreuses de la société industrielle témoigne d'une idée de l'origine qui peut être mise en correspondance avec la théorie proposée par Benjamin dans son texte de 1925 (fig. 2.2).

Commençons par la fin. Charlot et « la gamine », qui ont pu échapper, une fois de plus, à l'ordre policier, s'installent, le temps d'une pause, sur le côté de la route (image 1). Elle est désespérée, il la rassure. La scène fait très directement échos à une autre située au milieu du film. Fuyant la police (la gamine est arrêtée pour le vol d'un morceau de pain, Charlot a quant à lui provoqué sa propre arrestation, la prison lui ayant offert dans un passé récent un abri confortable, que la société lui refuse), ils s'arrêtent, à l'écart de la ville, devant une petite maison. Après quelques moqueries à propos d'un couple manifestant un bonheur plutôt caricatural, voire publicitaire (image 2), Charlot partage, dans un moment empreint de naïveté (mot dont l'étymologie renvoie à « naissance », non sans lien avec la notion d'origine), son idée du bonheur : un foyer paisible, heureux, lui rentrant d'une journée de travail, cueillant un fruit (une pomme, justement), tirant le lait d'une vache apparaissant au moindre sifflement, tout en absorbant quelques grains de raisin, etc. (images 3, 4 & 5).

³⁷⁴ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, p. 84.

Charlot fantasme ici une sorte d'Eden. Bien entendu, on pourra se montrer réservé quant au modèle patriarcal qui survit dans cette société idéale, le mari retrouvant un foyer chaleureux parfaitement tenu par une ménagère tout droit sortie, elle aussi, d'une publicité. Reste que ce bonheur rêvé par Charlot, interrompu par un policier (image 6), manifeste un rapport au monde que l'on pourrait qualifier, à partir des écrits de Benjamin, d'« adamique ». On n'oubliera pas que Charlot, avant cette dernière fuite, a offert lors d'une scène mémorable un spectacle durant lequel il a marié différentes langues ou dialectes. On a vu que chez Benjamin la question du langage était primordiale, en connexion directe avec sa pensée de l'histoire. Le langage adamique (originaire) perdu tient une place centrale dans sa pensée. En réunissant les langues pour partager une histoire, Chaplin (dont on rappellera bien évidemment qu'il se moque surtout à cet instant du triomphe du parlant, auquel il résiste encore au mitan des années 1930), semble bien travailler l'utopie d'une fraternité humaine dès son spectacle de cabaret. La séquence suivante, amorcée par un carton signifiant « Aube » (« Dawn »), se conclut par l'image iconique du couple se dirigeant vers un massif montagneux, vers un monde (qui sait ?) où l'utopie pourra se réaliser.

Avec un tel exemple, on comprend finalement que, d'une certaine manière, l'« origine-source » et l'« origine-tourbillon » peuvent à leur tour être dialectisées. L'origine-tourbillon ne se désolidarise pas, dans la perspective utopique qui est celle de Benjamin, de l'origine-source, désignant ce monde idéal, ancestral, si bien mis en lumière par Michaël Löwy. L'étymologie du mot origine y conduit parfaitement : « [Origine] est emprunté au latin *originem*, accusatif de *origo*, *-inis*, source [...] »³⁷⁵ On rappellera avec l'exégète franco-brésilien que ce rapport à l'utopie ne correspond pas au vœu d'un retour au monde primitif, niant tous les acquis de l'histoire. Le monde originaire (auquel renvoient, dans la pensée de Benjamin, la notion judaïque de *Tikkun* – Restauration –, le concept philosophico-théologique d'apocatastase, l'adjectif « adamique », ou encore les sociétés matriarcales décrites par Bachofen, etc.) est un repère qui oriente les aspirations humaines vers une plus grande fraternité, un plus grand bonheur sur terre. Dans une œuvre particulièrement critique à l'endroit du capitalisme avancé, qui révèle les malheurs que connaissent les vaincus, dont Charlot reste l'une des figures emblématiques, Chaplin propose, tout particulièrement à travers le plan final (image 6) de son film, une traduction cinématographique de la formule de Karl Kraus : « L'origine est le but ».

³⁷⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1487



Fig. 1.8, L'utopie selon Charlot, ou comment « L'origine est le but » trouve sa traduction cinématographique dans *Les Temps modernes* (Chaplin, 1936)

On sait l'importance que revêt la question du montage chez Benjamin, en particulier dans les années 1930. Toutefois, dès la thèse d'habilitation, la question du montage comme modèle permettant de penser les temps de l'histoire correspond à une idée déjà en germe, qui annonce ce qui se jouera, méthodologiquement, dans les réflexions de la décennie suivante. Pour le philosophe, la mise en relation de temporalités hétérogènes doit *faire sens*. C'est très précisément ce que Benjamin affirme à la suite de sa définition de la dialectique comme

« témoin de l'origine » : « L'histoire philosophique, considérée comme science de l'origine, est la forme qui fait procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution, la configuration de l'idée, c'est-à-dire la totalité où de telles oppositions peuvent coexister d'une manière qui fasse sens. »³⁷⁶

N'est-ce pas là ce que le montage cherche à produire ? *Le Livre des Passages*, qui apparaît comme une œuvre inachevée régie par le modèle du montage, prolongera, dans une mesure certaine, ce qui est en jeu dans la « Préface épistémologique critique », mais avec un œil plus aiguisé sur l'actualité, comme le précisera Benjamin : « Le XIX^e siècle doit être traité ici selon une méthode analogue à celle employée dans le livre sur le baroque pour le XVII^e siècle, mais en recevant du présent un éclairage plus net. »³⁷⁷

C'est un fragment du *Livre des Passages* que je souhaite discuter dans la prochaine partie de cette étude. Les liens entre la thèse d'habilitation et ce travail qui restera inachevé sont particulièrement serrés. C'est à une histoire fragmentée, allégorique que convie Benjamin dans les *Passages*. Après avoir indiqué que « Pour qu'un fragment du passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux », marquant son refus de tout modèle où la causalité, la continuité primerait, le philosophe, comme dans un écho au livre sur le drame baroque allemand, prolonge :

L'histoire antérieure et l'histoire ultérieure d'un fait historique apparaissent en lui grâce à sa présentation dialectique. Bien plus, chaque fait présenté dialectiquement se *polarise* et devient un champ de forces où se vide la querelle entre son histoire antérieure et son histoire ultérieure. Il devient ce champ de forces lorsque l'actualité pénètre en lui. Et ainsi le fait historique ne cesse de se *polariser* à nouveau, jamais de la même manière, selon l'histoire antérieure et postérieure. Il le fait en dehors de lui, dans l'actualité elle-même ; comme une ligne qui, partagée selon la section d'or, perçoit son partage au-delà d'elle-même.³⁷⁸

On constate ici toute la dynamique qui entoure l'idée de l'histoire propre à Benjamin. Le « fait » n'est et ne sera jamais, chez lui, chose inerte, froide, classée de façon rigide dans un ouvrage, dans une pensée. L'actualité, élément essentiel de la philosophie critique benjaminienne, détermine le regard que l'on porte sur tel ou tel « fait historique ». Ainsi en va-t-il du mouvement inhérent à l'existence du tableau de Mantegna, « fait » de la Renaissance mis en mouvement par Watkins, qui polarise martyr romain et martyrs

³⁷⁶ Walter Benjamin, « Préface épistémologique-critique », *op. cit.* p. 45.

³⁷⁷ *Id.*, [N 1a, 2], p. 475.

³⁷⁸ *Ibid.*, [N7a 1], pp. 487-488. Je souligne. La référence à la section d'or reste assez mystérieuse. Benjamin fait-il allusion à la proportion géométrique étudiée depuis l'Antiquité ?

communards dans son long métrage de 1999. Sur un autre plan, plus politique qu'artistique, ainsi en va-t-il de la Commune, qui n'appartient plus dans le film du cinéaste britannique à la seule année 1871, cheminant par le film à la rencontre de la France de la fin du XX^e siècle, où les citoyens du temps présent formulent leurs plaintes, leurs doutes, leur soif de dignité.

L'idée de polarisation est centrale, aussi bien dans ce fragment que, de façon plus générale, dans la philosophie de Benjamin. Je vais consacrer la partie suivante à cette question. Quelques fragments plus loin, Benjamin affirme, dans sa démarche, toute la prégnance de l'actualité, du présent de sa situation en ces termes : « C'est *le présent qui polarise* l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure. »³⁷⁹ La dimension politique d'un tel propos doit être relevée avec insistance. Il s'agit, dans la perspective critique de Benjamin, de sauver le passé et le présent, ensemble, par *un inlassable travail de connexion, de mise en correspondance faisant politiquement sens*. Il vaut alors de songer à la distinction relevée plus haut entre les approches de Ricœur et de Wohlfarth à propos du rôle de l'historien au moment de lire ces mots de Stéphane Mosès :

Tout ce qui, dans le passé, tant personnel que collectif, a été manqué, a échoué ou n'a pas abouti, peut-être *réparé* dans le présent, de même que tout ce qui a été oublié peut être rappelé à la mémoire. Cette possibilité de « sauver » le passé à partir du présent est donnée aussi bien à ceux qui écrivent l'histoire qu'à ceux qui la font.³⁸⁰

De même, c'est avec à l'esprit l'exemple de la convocation de Saint Sébastien dans *La Commune (Paris, 1871)* que les mots de Mosès peuvent nous interpeller, et que l'on peut imaginer la figure du cinéaste s'invitant au côté des « acteurs de l'histoire » et des « historiens » : « Dans cette vision du temps, le passé ne survit pas dans le présent comme une trace ou un vestige, mais il est à chaque fois *réactualisé* sous une forme nouvelle [...]. Vis-à-vis du passé, acteurs de l'histoire et historiens ont la même responsabilité : redonner une nouvelle chance à ce qui semble, à première vue, avoir été perdu sans espoir de retour. »³⁸¹

Dans cette configuration, selon la lecture de Mosès, le rapport au passé, chez Benjamin, se trouve redoublé : chaque passé se trouve chargé d'un passé plus lointain, originaire (celui qui renvoie à ces mondes idylliques discutés plus haut). Et tant que l'humanité n'aura pas retrouvé la félicité originelle, l'histoire restera inachevée. Stéphane

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 488. Je souligne.

³⁸⁰ Stéphane Mosès, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, *op. cit.*, p. 211. Je souligne. Ce passage s'inscrit dans une réflexion consacrée à ce qui distingue la pensée de Benjamin de l'éternel retour nietzschéen.

³⁸¹ *Ibid.* Je souligne.

Mosès a commenté cette dialectique entre « restauration » et « inachèvement » : « L'originel, c'est à la fois ce qui se découvre comme absolument nouveau et qui se reconnaît comme ayant existé de tout temps : "Reconnaissance de l'inouï comme quelque chose qui provient du fond d'un ordre immémorial. Découverte de l'actualité d'un phénomène comme représentant l'ordre oublié de la Révélation" [...]. »³⁸² Dans le prolongement de la citation de Benjamin, Mosès définit ainsi ce qui se joue dans la philosophie de l'histoire de Benjamin :

De ce point de vue, chaque grande époque historique (l'Antiquité, la Renaissance, le Baroque) apparaîtra comme un recommencement absolu, comme une tentative nouvelle de revenir à l'une des idées primordiales, ou à l'un des noms primitifs, dont la somme constitue le paysage originel de la vérité. L'histoire se constituera alors, non pas par « la projection de l'identique dans un continuum pseudo-logique » [GS I, p. 223], mais par la juxtaposition discontinue de « moments » indépendants les uns des autres. Chacun de ces moments historiques possède la même spécificité, le même caractère irréductible que les grandes œuvres d'art, qui définissent chacune leur propre système de normes et qu'aucun lien causal ne peut donc relier entre elles. C'est ici que l'on peut trouver, sans nul doute, l'origine de la conception de l'histoire comme suite de fractures et de ruptures, telle qu'elle dominera les derniers écrits de Walter Benjamin.³⁸³

C'est cette « conception de l'histoire » que je souhaite maintenant discuter de façon plus détaillée, en m'arrêtant sur un fragment du *Livre des passages* qui s'avère essentiel pour comprendre la démarche critique de Benjamin. Pour procéder à ce travail de rassemblement (enjeu qui traverse l'ensemble de ses réflexions), pour opérer ces détours par le passé sans perdre de vue l'actualité, le présent d'une situation, pour polariser l'Autrefois et le Maintenant, Benjamin a besoin d'un modèle. Il l'explicite dans le deuxième fragment de la liasse « N » du *Livre des Passages*, que je propose ici à la discussion.

³⁸² *Ibid.*, p. 134. Pour la citation de Benjamin, voir WB, *GS I*, partie 3, p. 936.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 134-135.

CHAPITRE II

QUESTIONS DE MÉTHODE, 2

**Le témoin critique entre désorientation et
réorientation :**

le « pôle Nord magnétique », l'histoire, le film

Note introductive

Afin de penser plus directement les relations entre film et histoire chez Walter Benjamin, et pour mieux construire cette figure du témoin critique située au croisement de ces deux domaines, je propose de m'arrêter sur un fragment de texte à même de préciser les contours de la méthodologie benjaminienne. Au tout début de la liasse « N » du *Livre des Passages* (il s'agit du deuxième fragment), Benjamin écrit quelques lignes qui au premier regard semblent étonnantes, car s'écartant du propos dominant cette partie du livre inachevé, consacrée à l'histoire et son renouvellement critique. Pourtant, ces lignes, assez peu commentées à ma connaissance, contiennent tout un programme à même d'être repris par l'historien et le cinéaste. Écoutons ce que Benjamin y exprime :

Les tentatives des autres comparées à des navigations au cours desquelles les navires sont déviés de leur route par le pôle Nord magnétique. Trouver ce pôle magnétique. Les phénomènes qui sont pour les autres des déviations constituent pour moi les données qui déterminent ma route. - Je base mes calculs sur les différentielles du temps qui, chez les autres, perturbent les « grandes lignes » de la recherche.³⁸⁴

On remarque l'insistance avec laquelle Benjamin cible une catégorie générale, les « autres ». Tout au long de son itinéraire intellectuel, sa démarche semble bien motivée par une même détermination : le choix de se distinguer de la pensée dominante. En effet, Benjamin n'entendait-il pas, à travers une méthode attachée au concept de « mortification », apparaître comme le « premier critique de la littérature allemande » ? Bien plus tard, seulement quelques mois avant son suicide, dans une lettre adressée à Adorno, ne souhaitait-il pas, en annonçant ses thèses vouées à connaître quelques décennies plus tard un prestige certain, rompre radicalement avec les « survivances du positivisme » ? L'originalité d'une position (politique, théorique, historiographique, ensemble) se trouve donc ici fortement appuyée. Négativement, en quelque sorte. « J'entends procéder autrement (que "les autres") », semble bien affirmer le philosophe.

C'est donc dans un phénomène-clef du XIX^e siècle que le philosophe puise pour nourrir sa réflexion. L'allégorie prime une nouvelle foi, Benjamin prolongeant ici une démarche mise en avant dans *Origine du drame baroque allemand*, à savoir procéder en lecteur : « L'expression du "livre de la nature" indique qu'on peut lire le réel comme un texte. C'est ainsi qu'on veut ici procéder avec la réalité du XIX^e siècle. Nous ouvrons le livre de ce

³⁸⁴ WB, *LdP*, [N 1, 2], p. 473. Souligné dans le texte.

qui a eu lieu. »³⁸⁵ Dans ce livre, en témoin critique, peut puiser de façon quasi illimitée, pour écouter la voix des témoins, certes, mais aussi pour alimenter une méthode critique. Le pôle Nord magnétique occupe une place de choix dans le livre du XIX^e siècle. Je propose dans cette note introductive de me pencher un court instant sur ce phénomène, avant de montrer en quoi ce fragment [N 2, 1] me paraît si essentiel pour développer une définition benjaminienne du « témoin critique », entre film et histoire.

Pour le XIX^e siècle, le pôle Nord magnétique est une sorte de cauchemar, qui résiste notamment au progrès technique. Il faut le distinguer du pôle Nord géographique, qui ne bouge pas (ou si peu). Il s'agit du point où les lignes magnétiques qui traversent la planète se rejoignent. L'un se situe au Nord, l'autre au Sud. Sa caractéristique : son mouvement permanent. Il se déplace, dévie.

Ce sont en premier lieu les marins qui en subissent les conséquences. S'il est un cauchemar pour ces derniers, c'est parce qu'il les *désoriente* : l'aiguille de la boussole ne remplit plus son rôle, la ligne qui doit mener les embarcations sans heurts vers une destination précise se trouve brisée. Jules Verne désigne dans *Les Aventures du Capitaine Hatteras* son personnage éponyme comme « héros du pôle magnétique ». Dans l'un de ses voyages, Hatteras doit franchir un passage permettant d'atteindre le Déroit de Bellot. Notant les différentes difficultés qu'il rencontre, il s'exprime ainsi : « Je ne connais pas de passage plus dangereux ; pour surcroît de difficulté, à cette distance rapprochée du pôle magnétique, le compas dort, l'aiguille devient paresseuse ou affolée, et change constamment de direction. »³⁸⁶ Il vaut de relever ici un premier point important : la boussole, précieux outil du marin, *s'affole*, dit Hatteras. Contrariant pour le capitaine anglais, le phénomène, on le comprend déjà, le sera certainement moins pour Benjamin.³⁸⁷

Le « héros du pôle magnétique », donc. Depuis le milieu du XIX^e siècle, il en existe d'autres, des « héros » qui cette fois n'appartiennent pas au registre de la fiction et qui ont cherché à localiser *ce* pôle. Ils ne sont pas les premiers à s'y intéresser : au XI^e siècle en Chine, le scientifique Shen Kuo étudie le phénomène, cherchant à pointer le « Vrai Nord » et améliorer les navigations maritimes³⁸⁸. Mais le XIX^e siècle a l'obsession de le situer et le rejoindre.

³⁸⁵ WB, *LdP*, [N 4, 2], p. 481.

³⁸⁶ Jules Verne, *Voyages et aventure du Capitaine Hatteras* (1866), Paris, Omnibus, 2001, p. 491.

³⁸⁷ Je précise que Benjamin ne cite jamais ce passage de Jules Verne. Mais il a lu l'écrivain français, à propos duquel il se montre particulièrement critique, l'opposant notamment à l'auteur allemand Paul Scheebart. Il en sera question plus loin dans ce chapitre.

³⁸⁸ En Europe, il faut attendre Alexandre Neckam, moine anglais du XII^e siècle, pour décrire le fonctionnement du compas à aiguille magnétique. La curiosité que suscite le magnétisme est plus ancien : on trouve par exemple chez Thalès au VI^e siècle

C'est le navigateur anglais James Clark Ross qui situe et rejoint le premier le pôle Nord magnétique. Il y plante le drapeau de son pays en 1831. Les récits relatant les exploits d'aventuriers comme James Clark Ross contribuent à les transformer en personnages légendaires. Par exemple, au soir du XIX^e siècle, un article de la revue *La Science illustrée* revient sur l'aventure du navigateur anglais. Faisant le récit des explorations des premières décennies du siècle, parlant des barrières de glace empêchant les navires de traverser, Émile Dieudonné décrit dans la revue les conséquences du pôle Nord magnétique sur les outils à disposition des marins : « Ajoutez à cela [« l'obstacle de nouvelles masses de glace »] l'apparition d'un nouveau danger dans ces mers polaires : la boussole refusait ses services, l'aiguille devenue inerte était soumise à des oscillations absolument irrégulières. »³⁸⁹ Au terme d'un siècle où l'idée de Progrès s'affirme et domine les esprits, l'auteur note l'importance pour la science des actions héroïques de l'explorateur : « La gloire [de la découverte du pôle] en revient à James Ross. »³⁹⁰ Concluant son texte avec une emphase certaine, Dieudonné finit par écrire : « À son faite, James Ross planta le pavillon britannique et au nom de son pays pris possession du pôle nord magnétique. »³⁹¹

Sur la gravure accompagnant le texte paru dans *La Science illustrée* (fig. 2.1)³⁹², on distingue les objets associés à ce type d'expédition : compas, boussole, ou encore drapeau témoignant de l'importance du prestige national. Remarquons surtout la disposition des personnages, qui contribue à héroïser la figure de James Clark Ross : l'image hérite d'une certaine tradition picturale, le chef d'expédition, sorte de Messie moderne, se trouvant nettement séparé du groupe qui l'accompagne. L'iconographie religieuse, chrétienne tout particulièrement, offre maints exemples présentant un être « à part », la position des personnages exprimant la dimension sacrée, voire divine de l'un d'entre eux. Entre autres illustrations, une image issue de *La Maestà*, œuvre majeure du grand peintre siennois Duccio, mérite un court instant d'être (r)approchée. Une partie du célèbre retable présente l'apparition de Jésus, après sa mort, au lac Tibériade (épisode de la « Pêche miraculeuse »). Duccio y distingue nettement, par la place qu'occupent les personnages, le Christ des apôtres en pleine activité (fig. 2.2).

avant notre ère, ou chez Plin au I^{er} siècle des descriptions du pouvoir d'attraction de la « magnétite ». Sur une histoire qui permet de croiser les figures de William Gilbert, Charles-Augustin Coulomb, Denis Poisson ou encore James Clerk Maxwell, voir par exemple Jean-Louis le Mouël et Jean-Paul Poirier, *Une brève histoire du magnétisme. De l'aimant à la terre*, Paris, Belin, 2013.

³⁸⁹ Émile Dieudonné, « La découverte du pôle magnétique », *La Science illustrée*, t. XVIII, second semestre, 1896, p. 410.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 411.

³⁹² *Ibid.*, p. 409.



Fig. 2.1, Gravure parue dans *La Science illustrée*



Fig. 2.2, Duccio, *La Maesta* 1308-1311 (détail), Sienne, Museo Dell'Opera Metropolitana del Duomo

À quelques siècles de distance, en voulant représenter un autre « miracle », scientifique cette fois, l'auteur de la gravure parue dans *La Science illustrée* semble bien hériter d'une tradition de représentation qui met en valeur un personnage singulier, qui

n'appartient pas au monde commun. Evidemment, il ne s'agit pas, ici, de mettre une gravure somme toute assez banale de la fin du XIX^e sur le même plan qu'une œuvre majeure (ou une partie de celle-ci) de la culture occidentale. Seulement, le rapprochement permet de mettre en valeur un certain procédé d'héroïsation de personnage qui hérite d'une tradition pluriséculaire. Il permet en parallèle d'insister sur l'importance du caractère messianique entourant le phénomène du pôle Nord magnétique.

Un autre exemple concernant ces héros du pôle Nord magnétique permet de confirmer l'idée d'une glorification de ces explorateurs souvent présentés comme un peu fantasques, bravant les glaces, affrontant mille dangers. Le célèbre explorateur Roald Amundsen relate dans ses mémoires une discussion datant de 1900. Fraîchement promu Capitaine de navire, il s'entretient alors avec l'un des explorateurs les plus célèbres du siècle, George Von Neumayer, afin d'obtenir son soutien en vue d'une expédition polaire : « Je lui avouai que mon ambition était de faire des observations concluantes sur la véritable situation du pôle nord magnétique. À peine avais-je achevé que Von Neumayer se leva vivement, s'avança vers moi et me serra chaleureusement dans ses bras. « Jeune homme, me dit-il, si vous réussissez, pour tous les siècles à venir, vous serez considéré comme le bienfaiteur de l'humanité. Celle-là, en effet, sera la grande exploration ! »³⁹³ On pourra certes soupçonner Amundsen d'exagérer quelque peu, dans son témoignage, la réaction du vieux navigateur. Pour autant, le récit de l'explorateur semble bien ici confirmer le caractère quasi messianique de telles entreprises. « Pour les siècles à venir », « Bienfaiteur de l'humanité » : un style emphatique imprègne ce passage du récit. La formule correspond assez bien, me semble-t-il, à la représentation de James Clark Ross dans la gravure rencontrée précédemment, accompagnant le récit hagiographique conduit par Émile Dieudonné.

Amundsen est peut-être, en Occident, le plus célèbre explorateur de la première moitié du XX^e siècle. Il hérite d'une tradition de navigateurs polaires héroïques depuis l'époque de James Clark Ross. Parmi eux, Fridtjof Nansen, lui aussi Norvégien, évoqué à plusieurs reprises dans les mémoires d'Amundsen, qui le considère comme « l'idole de [s]on enfance. »³⁹⁴ Les activités de ces explorateurs garnissent les pages des journaux du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, dans des textes qui témoignent du caractère agaçant de ce pôle mouvant qui résiste aux outils, *qui brise les lignes bien droites*. Dans un article de *La*

³⁹³ Roald Amundsen, *Amundsen par lui-même*. « My Life as an Explorer », trad. de l'anglais par M. Bec, Gallimard, 1931, p. 38.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Lanterne relatant les aventures d'Amundsen, un auteur écrit ceci : « Si le pôle se dérange maintenant, à qui se fier ? »³⁹⁵

La question du messianisme attachée à ces découvertes est évidemment opportune dans le cadre d'une étude s'appuyant sur la théorie critique de Walter Benjamin. Bien entendu, il ne s'agit pas de confondre trop hâtivement les messianismes juif et chrétien. L'assise théologique du propos benjaminien, qui traverse son œuvre, appartient à une sphère culturelle à la fois proche et distincte de celle à laquelle appartient un Duccio par exemple. Toutefois, le thème du messianisme permet, malgré tout, d'établir une passerelle conduisant à la philosophie critique de Benjamin. Il vaut de constater la façon dont le philosophe appui sur la particule « *ce* », qu'il souligne, dans le fragment cité en ouverture de la présente partie : « Trouver *ce* pôle magnétique ». Un siècle après James Clark Ross, il s'agit bien de partir à la découverte de *ce* phénomène, déplacé ici dans le champ d'une historiographie au renouvellement critique explicitement défendu. Dans cette perspective, si l'on convient du caractère messianique entourant les figures de ces explorateurs, disons ici que Benjamin s'appui sur une référence qui leur est associées *mais pour ouvrir un tout autre horizon* : non pas la glorification d'*individus*, aussi héroïques soient-ils, qui accompagne une vision progressiste de l'histoire, des développements techniques, des grandes découvertes, mais, dans l'optique d'une histoire des vaincus, le sauvetage (pan messianique, donc, de la pensée benjaminienne) de l'humanité en vue de la réalisation d'une société idéale.

Il s'agit bien de la même stratégie que pour la mode : s'emparer d'un modèle associé aux dominants pour le retourner contre le monde dont ces derniers garantissent la pérennité. Si un siècle après James Clark Ross Benjamin cherche activement, *en explorateur critique*, « *ce* pôle », ce n'est certainement pas l'horizon d'une gloire personnelle qui motive sa démarche. On cherchera en vain, dans les écrits du philosophe, la mise en valeur d'un seul individu considéré comme « bienfaiteur de l'humanité ». Il s'agit plutôt de provoquer, par le travail critique, l'apparition d'une société humaine plus heureuse. Plutôt que l'attente d'un *bienfaiteur*, l'horizon d'une société *bien faite* échafaudée collectivement.

Ainsi, de ce phénomène habituellement considéré de façon négative, Benjamin opère un retournement positif, qui annonce un autre retournement positif, celui du domaine de l'histoire, priorité de la liasse « N » dont est issu le fragment discuté ici, puis du dernier manuscrit connu de Benjamin, à savoir les thèses *Sur le concept d'histoire* : à la pratique historiographique linéaire, indissociablement liée à la Catastrophe, se substitue une démarche

³⁹⁵ « Échos. Vers le pôle », *La Lanterne*, n° 9348, 26 novembre 1902, p. 1.

où le sujet qui pratique l'histoire rassemble des faits, événements, manifestations appartenant à des temporalités hétérogènes, jouant donc avec l'anachronisme. Ce faisant, il garde *toujours* un œil ouvert et inquiet sur le présent de son écriture : « La présentation matérialiste de l'histoire conduit le passé à mettre le présent dans une position critique »³⁹⁶, écrit Benjamin dans une note aujourd'hui située dans une page des *Passages* décidément déterminante, ou télescopage du passé et du présent (fragment N 7a, 3], *polarisation* de temporalités hétérogènes (fragment [N 7a, 1]) et mise en perspective critique du présent à partir d'un *détour par le passé* (fragment [N 7a, 5]) s'articulent de façon serrée.

Pour autant, ce fragment du pôle Nord magnétique pose problème. Pourquoi ? Parce qu'il semble bien constituer, pour Benjamin, *un repère doublement orienté*. Cette double orientation concerne et le cinéma, et l'histoire, mais avec des perspectives, semble-t-il, assez éloignées. Si j'insiste ici sur les noms de Nansen et D'Amundsen par exemple, noms qui n'apparaissent pas dans le fragment cité au début de cette note introductive, c'est que Benjamin les mobilise ailleurs, et très certainement au même moment, autour de 1930.

Je propose ici de considérer avec attention un texte datant de 1929 consacré au médium cinématographique, et plus spécifiquement à un cinéaste : Charlie Chaplin. Dans ce texte non traduit en français, le philosophe commente en fait deux choses : l'art de Chaplin, qui selon Benjamin arrive avec *Le Cirque*, sorti en 1928 aux États-Unis, à une sorte de maturité, mais également les commentaires d'un poète français, écrivain surréaliste qui, comme nombre de ses camarades appartenant à ce mouvement, est fasciné par la figure de Chaplin. Ou plutôt de Charlot, auquel il consacre, en 1931, rien de moins qu'une biographie.³⁹⁷ Le poète en question est Philippe Soupault. Le texte écrit par ce dernier et commenté par Benjamin en cette fin des années 1920 s'intitule « Charlie Chaplin ».³⁹⁸

Dans son texte, Benjamin évoque le potentiel révolutionnaire de Chaplin, les masses de pays divers pouvant, malgré leurs différences, *s'unir par le rire* : « *In his films, Chaplin appeals both to the most revolutionary emotion of the masses : their laughter.* »³⁹⁹ L'idéal d'une fraternité humaine, qui recoupe sans nul doute les interrogations liées à l'idée d'origine, semble bien s'affirmer ici autour de la question du rire, à propos d'un cinéaste dont on a vu qu'il allait, dans les années 1930, approfondir le thème de l'utopie dans son œuvre.⁴⁰⁰

³⁹⁶ WB, *LdP*, [N 7a, 5], p. 488. Je souligne

³⁹⁷ Philippe Soupault, *Charlot* (1931), Paris, Gallimard, 2014.

³⁹⁸ *Id.*, « Charlie Chaplin », *Europe*, n° 71, 15 novembre 1928, pp. 379-402.

³⁹⁹ WB, « Chaplin in Retrospect » (1929), *SW 2*, partie 1, p. 224.

⁴⁰⁰ Il convient bien entendu de rappeler que la fantaisie utopique, la mise en scène d'un monde édénique ou paradisiaque traverse l'œuvre de Chaplin : des titres comme *Sunnyside* (1919) ou encore *The Kid* (1921), avec sa célèbre séquence du devenir-ange des habitants du quartier populaire de Charlot, en sont de bons exemples.

S'il importe de relever ces quelques propos autour de la dimension politique de l'œuvre chaplinienne, c'est que pour mieux mettre en avant cette maturité à laquelle est parvenu le cinéaste britannique, Benjamin fait référence à quelques noms rencontrés à l'instant. Parlant des moyens dont dispose le cinéaste pour réaliser ses films, le philosophe évoque la quantité de pellicule utilisée pour tourner *A Woman of Paris*, sorti en 1923. Il écrit à ce propos : « *When we learn that 125,000 meters of film were shot for this 3,000 meter work, we get some idea of the capital that this man requires, and that is at least as necessary to him as to a Nansen or an Amundsen if he is to make his voyages of discovery to the poles of the art of film.* »⁴⁰¹

L'imaginaire maritime associé au pôle Nord magnétique semble bien avoir marqué Benjamin. Difficile de savoir à quelle date précise le philosophe note le fragment [N 1, 2]. Susan Buck-Morss a détaillé la conception du *Livre des Passages* en distinguant trois périodes, auxquelles se rapportent les différentes parties des « *Konvoluts* » (« liasses » ou « rubriques ») qui garnissent l'ouvrage inachevé : « *Early (before June 1935) ; middle (before December 1937) ; late (to May 1940).* »⁴⁰² Le fragment [N 1, 2] appartient à la première. On peut alors supposer que le fragment en question est noté assez tôt par Benjamin, autour de 1930 et son texte consacré à Soupault et Chaplin.

Intervient ici cette difficulté, cette tension annoncée plus haut. En effet, le repère que constitue l'image du pôle Nord magnétique semble d'un côté, au début de la liasse « N », servir la cause d'une historiographie critique. D'un autre côté, le philosophe l'exploite également, au soir des années 1920, pour caractériser la richesse de la mise en scène chaplinienne. Plus précisément : la richesse de *ses découvertes*. Mais il ne s'agit pas chez Chaplin d'une exploration des temps de l'histoire, dont il n'est pas question dans *A Woman of Paris*. Benjamin loue plutôt les inventions d'un cinéaste utilisant les moyens *du film* pour parfaire son art.

Par conséquent, au moment de prolonger le travail de définition du témoin critique, entre film et histoire et d'après Walter Benjamin, il convient d'affronter cette tension. Car elle renvoie à une tension plus générale propre à la philosophie benjaminienne. Celle mise en évidence par Michaël Löwy dans son texte introduisant sa lecture des thèses *Sur le concept d'histoire*. Pour Löwy, Benjamin connaît entre 1933 et 1935 « une sorte de “parenthèse progressiste” », qui se manifeste exemplairement dans des textes comme « L'auteur comme producteur », « Expérience et pauvreté » et « dans une certaine mesure seulement », ajoute

⁴⁰¹ WB, « Chaplin in Retrospect », *SW 2*, partie 1, p. 223. Je souligne.

⁴⁰² Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 50.

Löwy en note, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ».⁴⁰³ Durant cette période, la pensée de Benjamin témoignerait « d'une adhésion peu critique aux promesses du progrès technologique. »⁴⁰⁴ Si « l'article sur Bachofen en 1935 » manifeste néanmoins « un intérêt pour la problématique romantique »⁴⁰⁵, Löwy précise qu'il entend s'écarter des textes de cette période, où les écrits de Benjamin se rapprochent « d'un matérialisme historique "classique" sinon orthodoxe. » Il en précise les raisons ainsi : « Si je fais le choix inverse, c'est à la fois en fonction de mes propres intérêts et de mes options philosophico-politiques, et du point de vue de la genèse des Thèses de 1940, qui trouvent leur inspiration principale dans d'autres écrits. »⁴⁰⁶

Les textes de la période 1933-1935 insistent en effet davantage sur un enjeu en particulier : faire table rase du passé. L'appel du passé y est moins prégnant qu'ailleurs, et Walter Benjamin semble bien témoigner d'une foi profonde dans les *possibles* (j'insiste, il ne s'agit pas d'une foi aveugle) de certains médias, le cinéma en particulier, dans leur rôle d'agents destructeurs. Il s'agit alors de tout recommencer, bâtir une société nouvelle renversant l'ordre établi. Dans « Expérience et pauvreté », le philosophe ira jusqu'à avancer l'idée d'une « conception nouvelle » de la barbarie, qu'il qualifie de « positive », nouvelle barbarie désignant très précisément un tournant anthropologique à partir duquel le « barbare » est « amen[é] 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. »⁴⁰⁷

D'un côté, Benjamin a donc le viseur braqué sur le passé, qu'il s'agit de connecter au présent. De l'autre, la *tabula rasa* semble avoir la priorité du philosophe. Mais ces deux pans de la pensée benjaminienne sont-ils irréconciliables ? Benjamin, dans la citation issue d'« Expérience et pauvreté », dit bien « avec peu », ou encore « avec presque rien ». Ces nuances valent d'être remarquées. Ce « peu » et ce « presque » traduisent peut-être bien ce qui se joue dans ladite période 1933-1935 : une *insistance* sur le tournant révolutionnaire rendu possible par une conjoncture à la fois périlleuse (1933 marque l'arrivée au pouvoir des nazis) et pleine de promesses (le cinéma, par exemple, comme outil nécessaire au processus révolutionnaire). Cette insistance n'est probablement pas le signe d'un oubli des enjeux liés à un renouvellement de l'écriture de l'histoire, où le passé tient un rôle déterminant dans la transformation du présent.

⁴⁰³ Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 22.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.* On a constaté au chapitre précédent l'importance de ce texte pour la pensée utopique de Benjamin, autour de l'idée d'un communisme primitif.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ WB, « Expérience et pauvreté », *O II*, pp. 366-367.

Les pages qui suivent questionnent la tension mise ici en évidence. Il s'agit notamment de montrer que ce va-et-vient entre les deux perspectives déborde assez largement les années 1933-1935. Le texte consacré à Chaplin et Soupault, en 1929 (bien avant l'année 1933 mise en évidence par Löwy) en témoigne exemplairement. En outre, en 1931, Benjamin écrit un texte très court, particulièrement offensif, au sein duquel le philosophe promet, à travers une anaphore répétant le syntagme donnant son titre à l'essai, le « caractère destructeur »⁴⁰⁸. Dans ce texte, il pose quelques « mots d'ordres » tels que « faire de la place » ou « déblayer. »⁴⁰⁹. De même, « Expérience et pauvreté », qui fait le diagnostic d'une crise de l'expérience et de la transmission qui affecte l'homme moderne, trouvera un prolongement dans un essai intitulé « Le conteur », publié en 1936.

Dans ce chapitre, le fragment du « pôle Nord magnétique » me servira de repère pour explorer quelques textes de Benjamin, sur une période longue d'environ dix ans (1930-1940). En effet, il est selon moi un précieux indicateur pour relever quelques obsessions propres à la pensée de Benjamin, sur une période relativement étendue. Je montrerai notamment que le fragment en question n'est pas sans lien avec l'intérêt porté par Benjamin au mouvement surréaliste, auquel il consacre en 1929 l'un de ses textes les plus politisés.⁴¹⁰ Par ailleurs, on retrouvera l'évocation des 125000 mètres de pellicule réduits à 3000 dans les premières versions de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [ou « mécanisée », dans la version française] »⁴¹¹. Certes, Nansen et Amundsen disparaissent alors du texte benjaminien, le philosophe ayant entretemps affiné sa pensée : il mobilise alors *A Woman of Paris* pour caractériser la singularité de l'art « mécanisé », perfectible, rompant avec l'œuvre d'art traditionnelle et ses « valeurs éternelles. »⁴¹² On sait l'importance de la formule qui clôt le célèbre essai consacré au médium cinématographique. Face à « l'esthétisation de la politique » dont le fascisme se fait le garant, le communisme répond par la nécessaire « politisation de l'art ». Si la question des liens entre passé et présent subsiste dans cet essai (et ses multiples versions), ce point ne semble pas avoir la priorité de Benjamin, qui oriente davantage son propos sur les moyens dont dispose le film (et le cinéaste) pour affronter la réalité matérielle. Benjamin semble alors y prolonger ce qu'il expose dès 1929 dans son texte

⁴⁰⁸ WB, « Le caractère destructeur », *O II*, pp. 330-332.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 330.

⁴¹⁰ WB, « Le surréalisme », *O II*, pp. 114-134.

⁴¹¹ WB, « OAERT » (1935), *O III*, p. 83 ; WB, « OAERM » (1936), *EF*, p. 192. Le film de Chaplin est mentionné dans la version de 1939 (*O III*, p. 288), mais Benjamin n'évoque plus la quantité de pellicule : il cible davantage la façon dont ce long métrage (il cite également *La ruée vers l'or*) s'éloigne de l'art sacré.

⁴¹² *Ibid.* Souligné dans le texte de 1935, entre guillemets dans la version française.

rapprochant Chaplin, Nansen et Amundsen : les cinéastes se doivent de partir « à la découverte des pôles de l'art du film. »

L'enjeu de ce chapitre consistera à dialectiser ces deux pans de la pensée benjaminienne, pour mieux définir le rôle de cette figure que je propose de désigner sous le nom de témoin critique : exploiter les possibilités offertes par le médium cinématographique pour proposer une histoire des vaincus qui en passe par la mise en relation du passé avec le présent. Mais c'est donc d'abord autour de la question de l'historiographie que je souhaite prolonger ici mon propos. Il s'agira en particulier de montrer que le « pôle Nord magnétique » modélise chez Benjamin une conception de l'histoire considérée comme *fantasmagorie*. Au caractère illusoire qui correspond à l'histoire linéaire, Benjamin propose un renversement dialectique consistant à opposer au seul schéma chronologique une écriture qui procède par montage de temporalités hétérogènes. Ainsi, c'est armé d'une « boussole critique »⁴¹³, pour le dire avec Marc Berdet, que Benjamin conçoit une singulière idée de l'histoire. *Boussole critique* : la formule est heureuse, révélant bien que, fuyant une certaine logique qui sert l'histoire des vainqueurs, Benjamin ne s'écarte pas de *toute logique*. C'est à une désorientation raisonnée que le philosophe nous invite. En d'autres termes, on pourra dire, en reprenant cette fois une formule proposée par Muriel Pic caractérisant la démarche d'un philosophe de l'art héritant de façon évidente de la méthode de Benjamin, que ce dernier témoigne dans son travail d'« *une intelligence de l'orientation*. »⁴¹⁴ C'est à cette intelligence que je souhaite consacrer ce chapitre.

1. Face à la fantasmagorie de l'histoire

1.1 Remplir les dates

Un terme s'avère particulièrement important dans le fragment du « pôle Nord magnétique », lequel révèle toute la méticulosité de Benjamin dans sa démarche : « données ». Ce mot semble bien renvoyer, chez le philosophe, à celui, essentiel dans son entreprise critique, de *date*. Cet aspect de son travail est essentiel. La méthode de Benjamin

⁴¹³ Marc Berdet, *Walter Benjamin. La passion dialectique, op. cit.*, p. 176.

⁴¹⁴ Muriel Pic, « Qu'est-ce que s'orienter dans les images ? », préface à *Georges-Didi-Huberman, Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 1069, 2018, p. 11. Souligné dans le texte. C'est donc plus précisément sur la question de l'image que Muriel Pic oriente son propos dans cette préface, rattachant Didi-Huberman à quelques figures tutélaires comme Sebald, Warburg ou Benjamin. Mais cette « *intelligence de l'orientation* » vaut certainement très bien pour la réflexion sur l'histoire et les détours par les temps qui la composent.

déroute, ce que le modèle du pôle Nord magnétique figure de façon transparente. Les rapports entre passé et présent, renouvelés par son approche radicalement critique, peuvent par exemple aboutir à une certaine réserve de la communauté historienne, pour laquelle, très souvent, l'anachronisme, *quel qu'il soit*, reste à bannir. De ce point de vue, la question de la date peut jouer un rôle central : Benjamin, d'une minutie absolue à son propos, retrouve sur ce point un aspect plus classique de la démarche historienne, cette dernière faisant de la date l'un de ses éléments cardinaux.⁴¹⁵

Le lien entre « données » et « dates » semble plus évident dans la version anglaise et surtout la version allemande du texte. En anglais, c'est le terme « *data* » qui a été choisi.⁴¹⁶ Dans le texte original, on trouve « *Daten* » (pluriel de *Datum*).⁴¹⁷ Dans la langue de Goethe, ce terme signifie à la fois « dates » et « données ». De manière plus générale, explique le *Dictionnaire historique de la langue française*, « donnée », « data », « datum » sont toutes liées à « la racine dare qui donne date, datif, dation ». Le participe passé « donnée » désigne notamment « l'élément fondamental servant de point de départ (à un raisonnement, un développement). »⁴¹⁸ Une telle définition recoupe très bien, me semble-t-il, ce qu'énonce Benjamin dans le fragment que je souhaite discuter ici.

Les dates constituent l'un des enjeux majeurs de la philosophie critique de Benjamin. Face au temps homogène et vide qui est celui des vainqueurs, il s'agit de *construire* une histoire où les dates doivent être remplies, associées à des événements de l'histoire sinon oubliés, du moins délaissés par l'historiographie dominante : « Écrire l'histoire signifie donner leur physionomie aux dates », indique ainsi le philosophe⁴¹⁹. C'est déjà la liasse consacrée à Baudelaire, figure centrale des discussions menées avec Adorno, qui interpelle. Prenons quelques fragments qui expriment avec clarté cet attrait de la date : « Dates : première lettre de Baudelaire à Wagner, 17 février 1860 ; concerts parisiens de Wagner, 1^{er} et

⁴¹⁵ Les pages qui suivent (et plus généralement l'ensemble du présent chapitre) doivent beaucoup aux échanges tenus le 5 décembre 2018 lors de ma participation au séminaire « Jusqu'où va l'imagination ? L'écriture sur les images en prise avec l'imaginaire », conduit par Mélissa Gignac, Joséphine Jibokji et Jessie Martin (en lien avec le programme de recherche « Imaginaires théoriques. Le rôle de l'imagination dans les discours sur l'image », coordonné par ces dernières au laboratoire du CEAC). Dans ma présentation, intitulée « Éprouver l'imaginaire cartographique de Walter Benjamin dans le champ de l'histoire du cinéma – le modèle du pôle Nord magnétique », je partageais quelques hypothèses entourant le fragment des *Passages* introduit plus haut. Les discussions qui ont suivi, tout particulièrement celles tenues avec Édouard Arnoldy, Mélissa Gignac et Jessie Martin, ont été déterminantes pour la suite de mon travail. J'ai pu saisir certains enjeux liés à la question de la date chez Benjamin, trop délaissés auparavant. Je les remercie très chaleureusement.

⁴¹⁶ WB, *AP*, [N 1, 2], p. 456.

⁴¹⁷ WB, *GS V*, [N 1, 2], p. 570.

⁴¹⁸ Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 673.

⁴¹⁹ WB, *LdP*, [N 11, 2], p. 494. Le thème du visage et de ses caractéristiques singulières traverse l'œuvre de Benjamin. On peut ici établir une correspondance entre cette conception de la date et ce qu'écrit Benjamin à propos de l'allégorie dans sa thèse d'habilitation, allégorie entendue comme « la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. »

8 février 1860 ; première parisienne de Tannhäuser, le 13 mars 1861. De quand l'article de Baudelaire dans *La Revue européenne* ? »⁴²⁰

Au sein de cette même rubrique consacrée à l'auteur des *Fleurs du mal*, Benjamin s'attarde sur les dates entourant la conception du célèbre recueil et le rapport de Baudelaire à Poe, qu'il traduit : « Dates : *Les Fleurs du mal*, 1857, 1861, 1866 (1868 ?) ; Poe 1809-1849 ; Baudelaire découvre l'œuvre de Poe fin 1846 environ. »⁴²¹ Ailleurs, à propos d'un « projet » du poète alors étudié par le philosophe : « Projet datant de mai 1846 : “Les amours et la mort de Lucain”. »⁴²² Benjamin cite enfin, dans cette même rubrique, un passage des *Œuvres* de Baudelaire où le poète exprime son *spleen*, son rapport aux foules, son sentiment d'errance dans une modernité qui le rebute : « Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? – Car, en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique ? »⁴²³ Plus loin, entre importance de la date et attrait pour les trajectoires faites de déviations, Baudelaire déclare : « Je crois que j'ai dérivé ... Cependant, je laisserai ces pages, – parce que je veux dater ma colère. »⁴²⁴ « Dater la colère » est une expression qui me semble parfaitement convenir à l'approche politisée de l'histoire par Walter Benjamin. Plus généralement, *Paris, capitale du XIX^e siècle* est un immense montage de dates, qui résonnent les unes en fonction des autres, où les physionomies s'enchevêtrent pour conduire à la mise en lumière d'une physionomie plus globale, non plus seulement celle des dates précises que le philosophe se donne pour tâche de relever, mais celle d'un siècle, le XIX^e, qui déborde sur le XX^e.

Dans un beau texte paru en 2004, Jacques-Olivier Bégot a très justement mis en avant le fragment du « pôle Nord magnétique » pour révéler la puissance critique de l'histoire dominante contenue en son sein, en s'attardant justement sur le mot « données » :

[...] L'attention aux dates devient même un impératif méthodologique majeur pour l'historien dont les *Thèses* entreprennent de dresser le portrait : « Écrire l'histoire, c'est donner leur physionomie aux dates ». Définir ainsi la tâche de l'historien revient à exclure l'idée de récit qui avait pu devenir inséparable de l'opération historique et à mettre l'accent sur la part cruciale de *construction* qui est au centre de la démarche historique.⁴²⁵

⁴²⁰ WB, *LdP*, [J 1, 5], p. 248.

⁴²¹ *Ibid.*, [J 9, 2], p. 260.

⁴²² *Ibid.*, [J 33a, 8], p. 303.

⁴²³ Baudelaire, *Œuvre II*, cité dans *ibid.*, [J 47a, 2], p. 327.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 328.

⁴²⁵ Jacques-Olivier Bégot, « Au rendez-vous de l'histoire. Sur le messianisme critique de Benjamin », dans Jocelyn Benoist & Fabio Merlini (dir.), *Une histoire de l'avenir. Messianité et révolution*, Vrin, 2004, p. 78. Souligné dans le texte.

Méthodologie et construction sont ici des termes clairement mis en correspondance. Mettant en avant « l’ambiguïté de ce mot de *datum* » (qui renvoie aussi bien à « donnée » que « date »), Bégot, après avoir cité le fragment [N 1, 2], prolonge : « Il faut cet exercice de désorientation calculée, cette exposition au risque de l’erreur et de l’errance, pour être à même de déchiffrer les signes imperceptibles par où le temps s’écarte de lui-même, échappe à toute maîtrise par la mesure et ne se livre que sous forme de différences qualitatives. »⁴²⁶ L’oxymore « désorientation calculée » exprime de façon limpide ce qui fonde la méthode de Benjamin : une précision, une méticulosité dans l’approche historique des événements se trouvent articulées à une appétence pour l’imaginaire, la création, l’exploration de contrées (de l’histoire humaine, de la modernité, de temporalités qu’il s’agit de pétrir) au sein desquelles peu d’individus cherchent à s’aventurer. Face au « temps homogène et vide » de l’historiographie officielle, il convient alors de mobiliser les dates pour mieux les agencer, les *faire fonctionner* différemment en vue de « brusquer le moment », pour mobiliser une formule qui a son importance chez Benjamin.

Affaire de montage, en somme. C’est tout l’enjeu qu’enveloppe une citation de l’historien de l’art Henri Focillon que relève Benjamin : « “Faire date”, ce n’est pas intervenir passivement dans la chronologie, c’est brusquer le moment. »⁴²⁷ Focillon, à propos duquel Benjamin se montre ailleurs réservé⁴²⁸, donne une perspective qui recoupe l’exigence nietzschéenne plus tard placée par Benjamin en exergue de la thèse XII de *Sur le concept d’histoire*. Dans son commentaire, Bégot écrit :

Les réflexions de l’auteur de *La Vie des formes* sur l’œuvre d’art comme phénomène de rupture ont pu apporter à Benjamin une confirmation du rôle décisif de la discontinuité pour penser le temps historique : ce qui fait histoire ne prend jamais place dans un continuum homogène, mais surgit toujours à contretemps, en déjouant l’horizon de ce qu’il était possible d’anticiper. Ce pouvoir de rupture fait donc de la date un schème privilégié pour penser le temps messianique : loin de respecter la continuité et l’homogénéité du temps physique et mécanique, une date permet au contraire d’inscrire une différence qualitative à même le cours du temps, de

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴²⁷ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 94, cité dans WB, *GS*, 1/3, pp. 1229-1230 ; voir également Michaël Löwy, *Avertissement d’incendie*, *op. cit.*, p. 12.

⁴²⁸ Par exemple WB, *LdP*, [N 19a, 2], p. 507, où Benjamin marque sa distance avec un Focillon défendant une démarche où l’historien de l’art épouse parfaitement le regard qui fut celui de l’artiste en son temps, pour mieux saisir les enjeux de chaque œuvre. C’est là, selon Benjamin, « l’erreur essentielle » de Focillon, qui rejoint ici une méthode si vivement critiquée par le philosophe, celle de l’empathie.

signaler un point d'intensité qui se détache du continuum, un événement qui ne se déduit pas de ce qui précède selon les lois de la causalité.⁴²⁹

Pour mettre en valeur ce surgissement, il convient donc d'agir en *constructeur*. Ne pas accumuler passivement les dates sur un fil rectiligne, mais les « remplir », selon le vœu de Benjamin.

De son côté, Françoise Proust, sans citer le fragment qui m'intéresse présentement, a montré dans son ouvrage consacré au philosophe que la date en tant que tel, sans travail de référencement et d'agencement, n'avait que peu de valeur. « Une date, en effet, dit la philosophe, c'est un *datum* minimal, c'est une donnée originaire et élémentaire dans l'ordre de l'espace (un *hic*) et du temps (un *nunc*). »⁴³⁰ Articulant la question de la date à celle du lieu, Proust prolonge plus loin :

Une date, un lieu, sont donc totalement anonymes, impersonnels, d'une universalité vide. En elle-même, privée de son référent qui l'indexe à une réalité précise et déterminée, cette donnée ne signifie rien. À peine peut-on énoncer à son propos : « c'est le jour et le lieu où », puisque nul ne peut savoir s'il s'est passé quelque chose ce jour-là, à cet endroit-là. Toute date est inanimée, lettre morte, abandonnée par ses destinataires comme par ses destinataires. Toute date est une tombe anonyme, un « monument » dédié à un inconnu.⁴³¹

Françoise Proust s'attache à montrer que le travail de l'historien (matérialiste) consiste très précisément à *construire de la singularité*. Par un travail de rapprochement, ce dernier opère par déviations pour ré-orienter l'histoire selon de toutes nouvelles configurations : « Pourtant une date singularise absolument, remarque-t-elle : c'est de *ce* lieu-ci et de *ce* jour-là qu'il est question. La date est même le trait de singularité le plus singulier : aucune date ne se répète, toute date est unique et une même *donnée* qui se produit à deux dates différentes forme une configuration totalement originale. La date est le *nom propre* de l'événement historique. »⁴³² Reste donc au dialecticien à produire un travail (critique) d'agencement et de remplissage, qui permet d'affronter plus directement la question du témoin dans ses liens à l'historiographie critique de Walter Benjamin :

Une date n'apprend rien sur un événement, elle ne fournit, comme dit Benjamin, aucune *connaissance*, simplement elle avertit, signale et rappelle que, en ce jour-là et en cet endroit-là,

⁴²⁹ Jacques-Olivier Bégot, chapitre cit., pp. 77-78.

⁴³⁰ Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, op. cit., p. 27.

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁴³² *Ibid.*, p. 28. Je souligne « donnée ».

il se passa quelque chose, que quelque chose vint à la *naissance*, qui ne peut et ne doit pas être oublié, fût-il de fait oublié. Pour connaître cet événement, pour savoir qui et quel il fut, pour déterminer son nom et sa teneur (et bien évidemment, il faut chercher à le savoir), il faut « remplir » la date, cette donnée vide à la fois totalement personnelle (absolument singulière) et totalement impersonnelle (tel jour avant et après un autre). Il faut *l'animer* à l'aide d'un savoir qui n'est pas connaissance, mais reconnaissance et remémoration et qui, d'une certaine manière, se nomme « mémoire ». À quel type de savoir (*Gedanke*) appartient la mémoire historique? La mémoire historique n'est pas, comme nous l'avons vu, le souvenir (*Erinnerung*) du passé tel que s'en souviennent les témoins ou ceux à qui ils ont transmis leurs témoignages. Elle n'est pas la commémoration, la tradition ou le témoignage et, en ce sens, l'histoire n'est pas, contrairement à ce qu'on se plaît à dire en cette fin de siècle, la « mémoire ». ⁴³³

Dans le prolongement de Benjamin, Proust oppose dans son essai souvenir et « mémoire pure » ⁴³⁴, qui redouble la paire conceptuelle inspirée de Proust (Marcel, cette fois) mémoire volontaire / mémoire involontaire ⁴³⁵. Le souvenir est de l'ordre du conscient, la « mémoire pure » est de l'ordre de l'immémorial, immense fond duquel tout passé, par la remémoration, peut ressurgir. Au dialecticien d'allumer l'étincelle, d'appeler, par des agencements singuliers, le passé à retrouver le présent.

Discutant la philosophie bergsonienne, Benjamin s'exprime à ce propos en utilisant des mots assez proches de ceux mobilisés dans le fragment du pôle Nord magnétique. À propos du concept d'expérience, que je discuterai plus en détail au moment de lire l'essai consacré au « Conteur », le philosophe écrit : « L'expérience appartient à l'ordre de la tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée. Elle se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de *data* accumulés, souvent inconscients, qui se rassemblent en elle. » ⁴³⁶ Dans ces circonstances, la mémoire (politisée) promue par Benjamin semble dans un premier temps étrangère à la parole testimoniale. Le témoin est en effet, par définition, conscient du propos qu'il rapporte, *maître de son souvenir*.

La « mémoire historique » définit une autre forme d'histoire, qui dispense un « savoir qui n'est pas souvenir et dont l'objet a pour essence l'inoubliable [...] ». ⁴³⁷ Proust explique ensuite le sens de cet « inoubliable » : l'historien matérialiste a pour tâche de décrire en les articulant les phénomènes matériels qui l'entourent pour les déchiffrer, agencer lesdits

⁴³³ *Ibid.*, p. 29. Souligné dans le texte.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴³⁵ WB, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *O III*, pp. 332-336.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 332. Je souligne.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 30.

phénomènes pour « qu'on en réveille le sens oublié et pourtant inoubliable. »⁴³⁸ Il s'agit de lire les signes qui s'exposent, tout particulièrement dans la ville, espace de prédilection de Benjamin, pour y déceler, « au détour d'une promenade, comme des anges de pierre ou de papier qui veillent sur un événement inconnu, promis à sa résurrection dans une autre ville et en un autre temps ». On reconnaît ici cette dimension utopique si déterminante dans la pensée de Benjamin. Françoise Proust y rappelle le lien à l'allégorie, dont Benjamin, dans sa thèse d'habilitation, avait montré le pouvoir révélateur : à la fois témoignage du désastre, de la catastrophe humaine et de la persistance des signes de la rédemption. Pour Françoise Proust, on peut remarquer une « structure commune [à] l'allégorie, [au] nom propre et [à] la date », les trois attendant d'être remarqués, cités, déchiffrés, et surtout actualisés par le regard du lecteur :

[...] Pures inscriptions immédiatement dédoublées, originellement divisées entre elles-mêmes et leur double, entre leur lettre et leur spectre, elles sont comme une écriture muette, une lettre morte, une langue inconnue offerte et proposée à tous, mais qui ne s'anime, ne s'éveille et ne prend sens que lorsqu'un être (individu ou communauté), anonyme, impersonnel, privé de nom, s'y reconnaît désigné, écrit, visé, et qui, redonnant ou plutôt donnant vie tant au nom (ou à la date) qu'à son substrat (personne ou événement), l'arrache à l'état de ruine et de mort dans lequel il était plongé. Écrire l'histoire, c'est donc bien « donner leur physionomie aux dates ». C'est considérer, d'abord, l'histoire comme nature, comme un amas de ruines, comme une suite d'échecs, de défaites, de trahisons et de désastres, comme une série continue de catastrophes dont ne survivent (mais la seule vie historique est la survie) que des dates, dont ne témoignent que des allégories : pierres, ruines, à l'inscription effacée.⁴³⁹

Ces « allégories », ces « anges de l'histoire » ont pour mission, selon Françoise Proust, de protéger de « l'histoire commémorative »⁴⁴⁰, qui désamorce toute revendication radicale, toute aspiration au changement (véritable) en domestiquant le passé. En parallèle, ils « préservent la possibilité d'une autre histoire, d'autres anniversaires. »⁴⁴¹ C'est une histoire spectrale que met en avant Françoise Proust en lisant Benjamin, une histoire de revenants qui peuvent hanter et mettre en péril, au présent, l'ordre dominant :

Toujours déjà écrit, inscrit en une date et en un lieu déterminés, mais en même temps toujours déjà oublié, soit qu'on l'ait banalisé dans l'officialité d'une commémoration, soit qu'on

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 34

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

ne lui ait jamais rendu justice, un événement, au moment même où on l'oublie, s'est déjà installé en esprit, *comme* esprit, dans un passé pur, dans une mémoire pure. Il n'est pas installé en elle pour être conservé, archivé et commémoré. Bien au contraire, il s'est déposé là pour venir et revenir, pour venir comme revenant qui réclame justice, qui exige honneur et, à défaut, vengeance, dans le présent, dans le présent d'un nouvel événement.⁴⁴²

Les liens s'établissent avec une grande cohérence lorsqu'on associe les commentaires de quelques lecteurs-exégètes de l'œuvre de Benjamin. On songe ici à « l'inachevé de l'histoire » mis en lumière par Wohlfarth ; on songe à la dimension messianique de la pensée benjaminienne, où l'utopie prend une place absolument cardinale, ce que les écrits de Michael Löwy révèlent de façon exemplaire. En notre époque où la mémoire et ses politiques tendent à domestiquer le passé, le refroidir (le commémorer), tendance réifiante qui protège le présent d'une alternative, d'un autre chemin s'écartant de l'idéologie dominante, cette mémoire critique, cette « mémoire historique » mise en avant par Benjamin nous est particulièrement précieuse. Si Proust écarte peut-être rapidement la figure du témoin tel qu'on le (re)connaît, ce dernier conserve, me semble-t-il, une place décisive. D'une part, il existe des témoins qui combinent le registre classique du témoignage (se souvenir et raconter) et le recul critique consistant à agencer les temporalités pour *interroger l'actualité* en agençant celle-ci avec une ou plusieurs époque(s) antérieure(s). Songeons à Primo Levi, à Charlotte Delbo, ou encore à Aharon Appelfeld, rencontré dans les pages précédentes, pour qui la mémoire involontaire possède une importance particulière. Ce sont des témoins critiques, témoins historiques de la Catastrophe qui orientent leur témoignage en visant le présent et ses apories, ses manquements, ses erreurs et errances.

Qu'en est-il alors des autres témoins, ceux qui ne font, pour l'exprimer de façon forcément inadéquate, « que » raconter ? Il n'est en aucun cas question de les cibler. En effet, les lignes qui précèdent pourraient amener à penser que le témoin, figure dominante de notre époque, serait une sorte de défenseur d'un certain ordre du monde. C'est très certainement moins le témoin lui-même que *les modalités d'approche et d'usage de sa parole* qui posent question. En ce sens, le sujet que je souhaite désigner comme « témoin critique », historien ou cinéaste, a pour vocation de recourir à la parole testimoniale, avec tout le respect, la décence, l'éthique qu'il convient de conserver à propos d'êtres humains qui ont bien souvent connu des formes de barbarie particulièrement poussée. Ce faisant, il a pour tâche d'agencer les propos des témoins, entre eux et avec d'autres « témoignages », que l'on entendra cette fois dans un

⁴⁴² *Ibid.*

sens élargi : images, documents, archives, etc. L'horizon d'une telle démarche est double : à la fois montrer et affronter la barbarie, celle du passé et du présent, ensemble, dans l'actualité d'une écriture (historienne, cinématographique) et relever les possibles de l'avènement d'un monde plus juste, plus harmonieux.

Une dialectique entre malheur et bonheur, entre barbarie et utopie me semble constamment en jeu chez celles et ceux que je souhaite considérer comme des témoins critiques. Et s'ils insistent parfois davantage sur le pôle négatif, malheureux de l'histoire, il convient d'avoir à l'esprit ce que Françoise Proust, une nouvelle fois, décrit avec justesse dans son essai consacré à Walter Benjamin. Cette dernière s'attarde sur la figure du chroniqueur, personnage essentiel de la philosophie de Benjamin, qu'il décrit ainsi dans les thèses *Sur le concept d'histoire* :

Le chroniqueur qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. Certes, c'est à l'humanité entièrement rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable. Chacun des instants qu'elle a vécus devient une « citation à l'ordre du jour » – et ce jour est justement celui du Jugement dernier.⁴⁴³

C'est bien *le présent qui est visé par le passé*, par tout passé dans lequel il se reconnaît. Et la perspective politique d'une telle déclaration attire l'attention de Françoise Proust, qui retrouve finalement la figure du témoin : « Témoin des faits qu'il relate ou, à défaut, *témoin des témoins*, le chroniqueur, l'écrivain d'anecdotes, n'a donc rien d'un conservateur : il ne relate pas pour maintenir vivant un passé, mais plutôt pour faire implorer le présent. »⁴⁴⁴ Françoise Proust, en début d'ouvrage, ne dissociait-elle pas distinctement le témoin de la mémoire historique propre aux réflexions de Benjamin ? Mais c'est qu'entre-temps (nous sommes ici vers la fin de l'ouvrage), la philosophe a déployé tout un argumentaire à même de transformer, à la lumière radicalement critique de Benjamin, l'histoire et son écriture. *Une certaine idée du témoin apparaît alors*. Proust poursuit quelques lignes plus loin :

Prélevant dans son époque certains petits faits avec soin, tact, et sens de l'urgence, le chroniqueur moderne souligne le grotesque et l'imposture de son temps, le mensonge et la barbarie qui grouillent sous la fraternité et la paix du présent. Il élabore une *histoire du présent*.

⁴⁴³ WB, Thèse III, *O III*, p. 429. La formule « citation à l'ordre du jour » est en français dans le texte.

⁴⁴⁴ Françoise Proust, *op. cit.*, p. 271. Je souligne.

Il en dresse le théâtre, sa scène comme ses coulisses, son envers comme son endroit, ses démons comme ses anges gardiens, ses risques comme ses chances. Plus exactement, il montre le risque dramatique qu'implique telle issue apparemment heureuse, mais, en même temps, par le seul fait de l'écriture, il souligne que l'issue heureuse est peut-être celée à même le sans-issue. Si, parmi toutes les nouvelles qu'il guette, ce sont les mauvaises nouvelles que le chroniqueur préfère, ce n'est pas qu'il serait fasciné par l'apocalypse, c'est qu'il sait que la mauvaise nouvelle, seule, désenchante, décape le présent de toutes ses illusions, et recèle peut-être quelques vraies possibilités de dénouer et de sauver une situation.⁴⁴⁵

Nul fatalisme, ainsi, dans la chronique du malheur qui marque l'actualité, toute actualité, la nôtre tout particulièrement. Décrire le malheur, c'est faire en sorte, par les moyens propres et à l'histoire et au film, que les lecteurs et les spectateurs se frottent les yeux, s'éveillent et regardent les malheurs que nos sociétés refoulent. Peut-être alors un monde plus juste, moins barbare, peut-il advenir. À leur échelle, l'enjeu est de montrer que *quelque chose* reste possible. Cinéastes et historiens critiques, proches en ce sens du chroniqueur benjaminien, peuvent ainsi participer, parfois modestement, avec leurs outils, *au réveil de nos sociétés*. Avant de discuter plus frontalement cette question du réveil, au centre des réflexions critiques de Benjamin, j'aimerais prolonger ici ce qui est en jeu dans la thèse consacrée au chroniqueur, à savoir la possibilité de concevoir, avec Benjamin, la possibilité d'une histoire universelle.

1.2 *Désamorcer la fantasmagorie de l'histoire (universelle)*

Il semble *a priori* difficile d'établir une corrélation entre l'idée d'histoire universelle et la pensée de Benjamin. Dans sa version hégélienne, cette vision de l'histoire mise sur le processus évolutif, sur la rationalité, le progrès, « les grands hommes » tels que César, Alexandre ou Napoléon, qui selon l'auteur de *La Raison dans l'histoire* sont « suivis par un cortège jaloux qui dénonce leurs passions comme des fautes. »⁴⁴⁶ Mais c'est qu'il est une autre idée d'histoire universelle à laquelle songe Walter Benjamin. Cette confrontation entre ces deux visions de l'histoire m'amènera à discuter le concept de fantasmagorie, point essentiel des réflexions critiques du philosophe.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 271-272. Souligné dans le texte.

⁴⁴⁶ Georg W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire* (1837), trad. de l'allemand par K. Papaioannou, Paris, 10/18, 1965, p. 124.

On a vu que le chroniqueur avait pour objectif de sauver intégralement les faits de l'histoire, les petits comme les grands. La thèse III relie très rapidement le chroniqueur, attaché au temps présent, à la question des relations entre passé et présent. Tout ce qu'il a collecté, ou mieux, *sauvé*, peut-être utilisé par l'historien matérialiste. Ainsi, j'aimerais conserver ici de Françoise Proust la formule « témoin de témoins », tout en m'écartant de la réserve que semble traduire, dans son propos, l'ajout du syntagme « à défaut ». Recourir à la parole des témoins, ceux du passé comme ceux du présent, peut avoir un rôle déterminant dans l'optique d'un renouvellement critique de l'écriture de l'histoire. Mais il s'agit d'obéir à une méthode qui consiste à dévier des « grandes lignes » pour faire droit à ce que l'histoire officielle refoule.

Cette méthode, chez Benjamin, prend souvent appui sur le modèle maritime. Ce modèle, dont le fragment du pôle Nord magnétique offre un exemple évident, va me permettre de retrouver la figure de l'Ange, témoin malheureux rencontré au chapitre précédent. Il importe ici de préciser que les fragments que je souhaite mobiliser ont été écrits, suivant une nouvelle fois le tableau chronologique fourni par Susan Buck-Morss, durant la période tardive (« *Late* ») de la conception de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, soit entre décembre 1937 et mai 1940. Ainsi, sans affirmer que les notes qui apparaîtront dans les lignes suivantes et le manuscrit contenant les « Thèses » sont exactement concomitants, il vaut de relever leur très grande proximité contextuelle.

Écoutons ce qu'exprime Benjamin durant cette période dite « tardive » : « Être dialecticien signifie avoir le vent de l'histoire dans les voiles. Les voiles sont les concepts. Mais il ne suffit pas de disposer de voiles. Il faut savoir les mettre. »⁴⁴⁷ L'image mobilisée par Benjamin semble bien mettre en lumière la nécessité, pour l'historien matérialiste, *d'affirmer une méthode*. On rappellera ici à profit que Benjamin, dans la thèse numérotée XVII de *Sur le concept d'histoire*, cible très précisément *l'histoire universelle*, qui manque selon lui « d'armature théorique. »⁴⁴⁸ Poursuivons. Le fragment qui suit immédiatement cette citation est le lieu d'une dialectique entre progrès et catastrophe, travaillée inlassablement par le philosophe dans les dernières années de son existence : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent comme avant : voilà la catastrophe. »⁴⁴⁹ Le vent, les voiles, le Progrès, la Catastrophe : voilà qui n'est pas sans rappeler la plus célèbre des thèses *Sur le concept d'histoire*.

⁴⁴⁷ WB, *LdP*, [N 9, 8], p. 491.

⁴⁴⁸ WB, Thèse XVII, p. 441.

⁴⁴⁹ WB, *LdP*, [N 9a, 1], p. 491.

À ce titre, je propose ici d'esquisser une hypothèse, autour de la correspondance possible entre les ailes de l'Ange peint par Paul Klee, allégorisé (en témoin impuissant) en 1940, et les « voiles » mises en valeur dans cette dernière citation, lesquelles, correctement agencées, peuvent participer à stopper cette dialectique malheureuse. S'il possède sans contestation possible une « armature théorique » (s'arrêter, rassembler, rédimmer la mémoire des vaincus), le personnage de la thèse IX n'apparaît pas assez puissant pour contrer le (ou se détourner du) vent puissant du Progrès. Il me semble que la version française de la thèse due à Benjamin lui-même permet d'aller dans le sens d'une telle correspondance. Le fond y reste identique : l'Ange est témoin de la Catastrophe, il a le regard tourné vers le passé, s'éloigne du paradis. Mais les mots utilisés diffèrent, tantôt légèrement, tantôt de façon assez importante. En effet, la fin de la thèse, décrivant l'échec de l'Ange, ne parle plus d'« une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer », mais d'« une tempête [qui] s'est levée, venant du paradis ; elle a *gonflé* les ailes déployées de l'ange ; et il n'arrive plus à les replier. »⁴⁵⁰ Si l'on peut associer le verbe « gonfler » aux êtres (animaux, figures fantastiques, mystiques) pourvus d'ailes, il appartient plus généralement, me semble-t-il, au domaine maritime. En ce sens, il me semble possible de rapprocher les ailes de l'ange et les voiles de bateau mobilisées par Benjamin pour préciser sa conception critique de l'histoire. Dans cette configuration, l'Ange de la thèse IX semble bien avoir le vent de l'histoire dans les voiles/ailes. Le personnage allégorique, émettons ici prudemment l'hypothèse, n'a-t-il pas su « les mettre » ?

Je ne me risquerai pas ici à répondre à cette question. La thèse de 1940 est écrite à un moment particulièrement désespérant : on l'a vu, l'image au centre de laquelle se trouve le double de Benjamin exprime avec une intensité rare l'idée de Catastrophe telle qu'elle se précise au tournant des années 1940. Reste que les images issues de l'œuvre de Benjamin semblent bien se répondre, communiquer. S'y dessine une philosophie critique qui, sur une période étendue, travaille autour d'un noyau qui se trouve dans une large mesure inchangé. Face au positivisme ambiant, face aux stratégies développées par les dominants (prioritairement, dans l'optique de cette thèse, une certaine conception de l'écriture de l'histoire, dite historiciste ou scientiste), l'objectif reste celui d'un renversement révolutionnaire, où l'imaginaire, une vision poétique du monde jouent un rôle-clef.

D'autres notes des *Passages* permettent de mesurer l'insistance avec laquelle Walter Benjamin, dont on sait l'intérêt pour les allégories, mobilise les motifs du vent et des voiles :

⁴⁵⁰ WB, Thèse IX, *EF*, p. 438.

« Il s'agit, pour le dialecticien, d'avoir le vent de l'histoire universelle dans les voiles. Penser signifie chez lui mettre les voiles. La *façon* dont elles sont mises, voilà ce qui est important. Les mots sont ses voiles. La façon dont ils sont mis les transforme en concepts. »⁴⁵¹ C'est bien le travail de l'écriture qui importe ici. L'importance du montage, au centre de la conception matérialiste de l'histoire (tendance Benjamin), se fait jour. Il en sera question de manière plus précise à la fin de ce chapitre. Par conséquent, si les dates possèdent une importance fondamentale dans la vision de l'histoire promue par Benjamin, ce dernier n'en reste pas à la seule précision contextuelle. L'ambition est bien et de les *remplir* (on l'a vu avec Françoise Proust) et de les *mettre en mouvement*, de les *rapprocher*, de les *monter* les unes avec les autres.

Il me semble qu'un exemple en particulier permet d'éclairer ce qui se joue ici. On sait la centralité de l'« Autrefois » et du « Maintenant » dans la philosophie de l'histoire benjaminienne. Ne sont-ce pas là les mots « passé » et « présent » qui se trouvent orientés différemment, devenant ainsi ces concepts d'« Autrefois » et « Maintenant » ? À partir de cette réorientation et de la redéfinition du passé (en Autrefois) et du présent (en Maintenant), l'idée de l'histoire peut changer, l'historien a mis les voiles, peut naviguer sur les flots de l'histoire, une histoire différente de celle où les mots « passé » et « présent » restaient trop attachés au schéma linéaire. Quittons la métaphore maritime : l'historien peut agencer les faits, les désolidariser de leur époque, les mettre en lien, *les monter* pour produire cette autre histoire, celle des vaincus, qui doit impacter le présent. Dans ces circonstances, ce n'est pas à un rejet total de l'histoire universelle que nous invite Walter Benjamin, rappelant par exemple l'importance du messianisme dans le cadre d'une *réorientation* de l'écriture de l'histoire : « Le concept authentique de l'histoire universelle est un concept messianique. L'histoire universelle, telle qu'elle est comprise aujourd'hui, est l'affaire des obscurantistes. »⁴⁵² Ainsi, Walter Benjamin semble attiré par l'histoire universelle, mais seulement dans une orientation critique consistant à faire droit à *tous* les vaincus de l'humanité, ceux d'Autrefois comme ceux de Maintenant : pour que « l'humanité » soit « entièrement rédimée », selon la thèse III consacrée au chroniqueur, l'historien matérialiste devient bien le promoteur d'une histoire universelle *détournée de son modèle dominant*.

L'une des clefs de l'historiographie critique benjaminienne réside bien dans la question théorique. S'agissant de « mettre les voiles », on comprend l'importance d'un modèle issu du monde marin, situé dans un fragment placé en début de liasse. En somme,

⁴⁵¹ WB, *LdP*, [N 9, 6], p. 491. Souligné dans le texte.

⁴⁵² WB, *LdP*, [N 18, 3], p. 504.

Benjamin procède ici au *retournement critique de l'histoire universelle*. On touche là un point important, qui concerne la très singulière conception de l'histoire comme fantasmagorie.

Benjamin accorde une place centrale au concept de fantasmagorie dans l'« Exposé de 1939 » de *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Certes, il apparaissait de façon substantielle dans celui de 1935, mais le philosophe y insistait davantage sur la question du réveil, dont il sera question plus loin. Ainsi, rencontré sept fois dans le premier exposé, on ne compte pas moins de vingt-trois mentions faites au concept dans celui de 1939. Dès les premières lignes, Walter Benjamin fustige l'idée de l'histoire qui domine le XIX^e siècle en ces termes : « Elle [l'histoire scientiste] correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses. »⁴⁵³ Quelques lignes plus loin, le philosophe ajoute, précisant les enjeux de son travail monumental : « Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelles et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. »⁴⁵⁴ Alors que la fantasmagorie apparaissait une première fois dans l'« Exposé de 1935 » pour caractériser la dimension illusoire des Expositions universelles⁴⁵⁵, Benjamin semble bien, dès ces premières lignes, donner une portée plus générale (que celui strictement accolé au monde marchand) à ce concept.

D'emblée, on retrouve ici condensés les enjeux principaux des réflexions critiques que Walter Benjamin consacre au domaine de l'histoire. Face à la version figée de cette dernière promue par le scientisme, l'enjeu consiste à en opérer la critique radicale, dont les notes des *Passages*, ouvrage resté inachevé, apportent un magistral aperçu : par le montage, il s'agit bien de mettre l'histoire en mouvement, afin d'expérimenter une nouvelle historiographie, au service des vaincus. Il faut dire ici le lien très serré entre cette entreprise au long cours de Benjamin et les thèses de 1940, puisque *Sur le concept d'histoire* devait apparaître en préface de *Paris, capitale du XIX^e siècle*.⁴⁵⁶ Mais ici, le concept de fantasmagorie permet de prolonger la discussion sur le retournement critique du domaine de l'histoire, dans le prolongement de ce que je discutais plus haut à propos de l'histoire universelle. Je propose de discuter ici cette conception de la fantasmagorie en m'appuyant prioritairement sur les commentaires de Bruno Tackels, lequel a particulièrement bien mis en évidence cette idée d'un retournement critique.

⁴⁵³ WB, « Exposé de 1939 », *LdP*, p. 47.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁶ Voir Françoise Proust, op. cit., p. 108, n. 2.

Qu'est-ce qu'une fantasmagorie ? Cette dernière possède deux référents principaux. L'un concerne un dispositif optique, l'autre figure un certain rapport social qui s'établit dans les sociétés du XIX^e siècle. Le premier est attaché au nom de Robertson, le second à celui de Marx. Une fois de plus, il vaut de mesurer la cohérence du cheminement intellectuel de Benjamin. En effet, Bruno Tackels a mis en lumière le lien étroit qui existe, chez Benjamin, entre allégorie et fantasmagorie. L'allégorie dévoile ce que l'histoire (linéaire, officielle) cache : la ruine, la dégradation, etc.⁴⁵⁷ Après *Origine du drame baroque allemand*, le concept d'allégorie devient, dit Tackels, plus « implicite » dans son écriture, voire même « de plus en plus remplacé par un autre concept : celui de *fantasmagorie*. »⁴⁵⁸ Pour Tackels, cette dernière notion, tout en reprenant les « acquis » de l'allégorie, permet à Benjamin de dépasser le seul cadre littéraire pour étendre sa vision critique à une pluralité de phénomènes. L'allégorie est datée. Elle appartient au XVII^e siècle. Baudelaire, certes, sera considéré comme un « allégoricien », mais de cette façon se trouvera « isolé dans son époque. »⁴⁵⁹ Domine alors, dans la configuration théorique établie par Benjamin en 1939, la fantasmagorie.

C'est là un point important. Si la dialectique est, dans le cadre de l'analyse des allégories, « témoin de l'origine », cette tâche qui lui est assignée sera sensiblement identique dans le cadre de l'analyse des fantasmagories, en premier lieu celles du cinéma et de l'histoire. Le cinéaste et l'historien critiques ont en effet un rôle déterminant, celui d'illuminer les fantasmagories. C'est-à-dire d'en révéler le caractère illusoire tout en décelant, on va le voir dans un instant, la dimension critique qu'elles recèlent. Précisons les choses, en revenant d'abord aux fondements théorico-historiques du concept. La fantasmagorie se situe donc au croisement de « deux références ». D'une part, le dispositif de Robertson, qui « consiste à faire émerger, dans la matérialité du monde, par des effets techniques, l'immatérialité du "surnaturel". »⁴⁶⁰ D'autre part, la fantasmagorie renvoie « aux analyses marxistes du fétichisme », l'auteur du *Capital* mobilisant l'adjectif « fantasmagorique » pour mettre en lumière l'illusion qui correspond aux rapports humains tels qu'ils se constituent dans la société marchande :

Dans *Le Capital*, Marx montre que le capitalisme induit entre les hommes des rapports qui prennent la « forme fantasmagorique d'un rapport entre les choses ». Dans les rapports sociaux que leur impose le capitalisme, les hommes en arrivent à se rapporter à l'autre comme à une

⁴⁵⁷ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, op. cit., p. 95

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 96. Souligné dans le texte.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

chose. Et ce rapport à l'autre comme chose, à un autre réifié, prend la forme d'une fantasmagorie, c'est-à-dire d'une relation qui mime l'humanité mais reste fondamentalement réifiée – et réifiante – qui donne l'illusion de la vie, mais tend inexorablement à chosifier les êtres. La fantasmagorie, au sens de Marx, se produit dans les rapports humains, comme transfiguration, comme transformation de l'homme en marchandise, du dynamique en mécanique, mais cette transformation en arrive à enfouir et masquer fantasmagoriquement son sens véritable : l'épuisement délibéré et systématique de l'être humain.⁴⁶¹

Pour Benjamin, contrairement à Marx, qui dans son approche de l'économie politique connecte la fantasmagorie aux seules sphères de la production et du monde marchand – travail, échanges, commerce, conduisant à une réification de l'être humain, devenu lui-même marchandise), la fantasmagorie peut être repérée « dans les formes concrètes de l'univers moderne. »⁴⁶² Tout particulièrement dans l'art : c'est « la technicisation des moyens de production » qui rend possible le caractère fantasmagorique de l'art. Du fait de cette « technicisation », « l'art, dit Tackels, plus encore que la production utilitaire, est le lieu d'exposition paradigmatique des fantasmagories de la modernité. »⁴⁶³ Dans le prolongement de son propos, Tackels note que l'art lui-même devient un domaine susceptible d'intégrer la sphère de la fantasmagorie : « La fantasmagorie surgit dans toute production culturelle qui menace de devenir un pur et simple objet d'échange, une marchandise. »⁴⁶⁴ C'est « au contact » de la technique que l'art peut être touché par ce devenir-fantasmagorique. Parmi les quelques exemples choisis par l'exégète, notons l'architecture donnant naissance aux Passages parisiens (lieux fantasmagoriques d'exposition de la marchandise), les « arts de l'image », qui au contact « de l'optique et de la photographie, font jaillir la fantasmagorie des panoramas [...] », où l'observateur jouit de l'illusion de se trouver au cœur d'un paysage, ou encore l'« haussmannisation » qui ne correspond à rien d'autre qu'à « l'illusion de la liberté de mouvement par la création de grandes percées urbaines, avant d'imposer définitivement les contraintes de la circulation. »⁴⁶⁵

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 98. Pour la citation de Marx, Tackels renvoie au Livre I du *Capital*, Paris, Éditions sociales, p. 85.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 99-100. Songeons à l'application d'une telle critique à d'autres dispositifs, de circulation en particulier : l'autoroute n'est-elle pas une fantasmagorie qui offre aux automobilistes la jouissance de la vitesse, de l'efficacité dans le voyage, tout en masquant l'un de ses objectifs principaux, à savoir le contrôle des usagers ? C'est bien ce que Gilles Deleuze mettait en avant (sans parler de fantasmagorie) dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » : « Avec une autoroute [...], des gens peuvent tourner à l'infini et “librement” sans être du tout enfermés tout en étant parfaitement contrôlés. C'est ça notre avenir. » (Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence prononcée et filmée le 17 mars 1987 à la FEMIS, texte repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 300).

Qu'en est-il alors du domaine de l'histoire ? En quoi la discipline peut-elle se trouver concernée ? Il importe ici d'associer l'idée de fantasmagorie à celle de Progrès. L'assise de ces manifestations culturelles, de ces constructions architecturales, de ces bouleversements urbains, c'est bien cette idée d'une vision progressiste du monde : « Les fantasmagories sont autant de signes par lesquels une société se laisse emporter par la croyance, nécessairement illusoire, au concept de progrès. Les fantasmagories sont porteuses et annonciatrices de progrès, alors que dans le même temps elles ne cessent de fortifier toujours davantage la logique destructrice du devenir-marchandise à l'œuvre, en Occident, depuis l'émergence du capitalisme. »⁴⁶⁶ L'histoire contre laquelle Benjamin se bat correspond très précisément à ce qu'exprime Tackels en ces lignes. L'historiographie dominante est porteuse et annonciatrice de progrès. Dans cette perspective, il vaut de rappeler ici que l'histoire scientifique possède une méthode. Dans sa thèse XVII⁴⁶⁷, c'est bien face à la « méthode » de « l'historicisme » que Benjamin met en avant l'importance, dans la démarche de l'historien matérialiste, d'une « armature théorique ». La première « procède par addition : elle mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide ». À l'opposé, « l'historiographie matérialiste [...] est fondée sur un principe constructif. » Ce dernier permet d'établir une historiographie critique à même de désamorcer la fantasmagorie de l'histoire, qui voile, par le procédé additif qui renforce l'illusion de naturalité du déroulement historique, son véritable but, qui est d'offrir aux vainqueurs un schéma qui conforte leur position dominante.

Le diagnostic posé, que faire ? L'historien matérialiste a pour tâche d'*illuminer* la fantasmagorie. Par l'illumination, il révèle, déjà, la dimension illusoire des manifestations fantasmagoriques. C'est là un point important : « la fantasmagorie est une illusion qui s'avère capable de révéler la vérité de son caractère illusoire. »⁴⁶⁸ À l'historien matérialiste d'activer le processus critique conduisant à cette révélation. Dans son texte, Tackels insiste sur la fantasmagorie du monde marchand. Les phénomènes fantasmagoriques masquent aux êtres humains le fait qu'ils « produisent de la marchandise [...] en leur faisant croire qu'elle est une apparition magique [...]. » La fantasmagorie de l'histoire n'est-elle pas caractérisée par sa dimension magique ? En présentant les faits « tels qu'ils se sont véritablement produits », en présentant une accumulation d'événements se suivant les uns les autres, tels les perles d'un chapelet (c'est l'image mobilisée par Benjamin dans « L'appendice A » des thèses de 1940), *naturellement*, ne procède-t-elle pas à une réification de l'histoire ? C'est bien ce que lui

⁴⁶⁶ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, op. cit., p. 101.

⁴⁶⁷ WB, Thèse XVII, pp. 441-442.

⁴⁶⁸ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, op. cit., p. 101

reproche radicalement le philosophe. En révélant le caractère illusoire de la fantasmagorie, « l'historien véritablement matérialiste »⁴⁶⁹ la retourne contre le monde qui l'utilise : « La fantasmagorie, de complice du pouvoir marchand, peut se retourner et devenir l'instrument de sa perte. »⁴⁷⁰

Par l'illumination de la fantasmagorie, l'historien critique explicite non seulement son caractère illusoire tout en tirant de cette dernière la dimension utopique qui lui est inhérente : « [...] Toute fantasmagorie doit être lue comme un souhait, un projet onirique pour l'époque à venir, qui se libère des carences du passé immédiat pour mettre en avant un passé immémorial, sans manque et sans excès : une époque "pré-historique" où se révèle une "société sans classes". »⁴⁷¹ On retrouve ici l'importance de l'utopie, discutée au chapitre précédent, où la question de l'origine tenait une place essentielle. Il manque peut-être à Tackels, dont il faut dire ici toute l'importance du travail exégétique, la consistance de l'exemple concret. Son essai, une « Introduction », présente un propos serré dont font peut-être les frais les exemples pouvant éclairer le commentaire. Il me semble possible de trouver chez Marc Berdet l'analyse d'une image recoupant parfaitement ce qui est en jeu ici. Dans un texte révélant la proximité des démarches de Maurice Halbwachs et de Walter Benjamin, autour de la question de la « mémoire collective », le chercheur français analyse le fragment [G 1a, 4] du *Livre des Passages*. Benjamin y décrit une publicité pour le « sel Bullrich ». Remarquée « il y a bien des années », elle le marqua profondément : l'image, dit Benjamin, « est restée cachée dans l'obscurité pendant des années quelque part en moi, sans que je pusse la retrouver. » Des années après, il remarque la marque du sel sur une « devanture », sans image. Le philosophe décrit alors l'expérience proustienne qui fut la sienne. Par la mémoire involontaire, il se rappelle brutalement de l'affiche rencontrée jadis :

Je l'avais une nouvelle fois sous les yeux : au premier plan, une voiture tirée par des chevaux avançait dans le désert. Elle transportait des sacs sur lesquels était écrit « Sel Bullrich ». Un de ces sacs était percé et du sel avait déjà coulé par terre sur une certaine distance. À l'arrière-plan, dans le désert, deux poteaux portaient une grande enseigne avec les mots : « Est le meilleur ». Mais que faisait la trace de sel sur la piste dans le désert ? Elle traçait des lettres qui formaient les mots : « Le sel Bullrich ». L'harmonie préétablie d'un Leibniz n'était-elle pas un simple enfantillage à côté de cette prédestination si précisément inscrite dans le désert ? Et cette affiche

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷¹ *Ibid.*

ne donnait-elle pas une métaphore de certaines choses dont personne n'a encore fait l'expérience ici-bas ? Une image de la quotidienneté de l'utopie ?⁴⁷²

Commentant cette note, Marc Berdet dit qu'il s'agit là d'une « "image dialectique" [qui] figure la rencontre entre la préhistoire subversive d'un temps plein et l'histoire fétichisante d'un temps vide censée provoquer la "remémoration" qui s'impose ici à l'auteur. »⁴⁷³ Il y a bien une contradiction à l'œuvre dans le monde marchand, que l'historien matérialiste doit révéler : « L'élément utopique au sein de la fantasmagorie capitaliste lui paraît [...] en être constitutif malgré lui. »⁴⁷⁴ Et c'est la question du réveil que Berdet met au premier plan dans son commentaire :

L'image que Benjamin a tout à coup sous les yeux témoigne remarquablement de la présence de deux phénomènes contradictoires au sein du même phénomène [...], et la manière dont elle lui parvient est précisément la manière d'inverser l'aliénation en émancipation. Benjamin cherchera en effet à partir de cette contradiction pour inverser cette relation du rêve à l'éveil par le moyen de la mémoire involontaire. La publicité berçant le badaud de ses propres rêves de bonheur, il s'agira de le réveiller par un sursaut mnémonique pour leur réalisation enfin consciente d'elle-même. Car au fond, la ville possède sa part d'utopie secrète que la mémoire collective projette sur ses murs.⁴⁷⁵

L'œuvre benjaminienne semble bien traversée par l'idée d'un rapport contrarié entre un monde idéal et son constant empêchement sur la scène de l'histoire. Le volet utopique reste bien fondamental dans la pensée critique de Walter Benjamin : « *It is necessary for the social movement to liberate utopia from phantasmagoria* », indique ailleurs Marc Berdet.⁴⁷⁶ Agent d'illusions, qui berce le quidam dans le royaume de la marchandise, la fantasmagorie contient ainsi quelques « promesses de bonheur. »⁴⁷⁷ Parti de Marx, Benjamin a donc réorienté l'idée de fantasmagorie. À la structure hégélienne qui persiste dans la vision marxienne de l'histoire (dépassement du monde marchand, chute inéluctable du capitalisme *via* son renversement, passage par la « dictature du prolétariat », qui existera comme simple

⁴⁷² WB, *LdP*, [G 1a, 4], p. 193.

⁴⁷³ Marc Berdet, « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? », *Temporalités* (en ligne), n° 3, 2005, URL : <http://temporalites.revues.org/410> [dernière consultation le 15 août 2020].

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Id.*, « Huit thèses sur la fantasmagorie », *Anthropology and Materialism* (en ligne), n° 1, 2013, URL : <http://am.revues.org/225> [dernière consultation le 15 août 2020]

⁴⁷⁷ Olivier Agard, « Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité », dans Nia Perivolaropoulou & Philippe Despoix, *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 207.

étape conduisant à la société communiste accomplie) se substitue ici une tout autre stratégie : s'arrêter, lire et désamorcer les fantasmagories pour révéler leur caractère illusoire et provoquer un sursaut de conscience. Bien entendu, la fantasmagorie chez Marx n'est pas théorisée, presque insignifiante pourrait-on dire, mobilisée de façon à imaginer un discours critique qui ne lui attache pas grande importance. Mais c'est là toute l'originalité de l'approche de Benjamin. Si le matérialisme historique, la lutte des classes, le renversement du capitalisme en vue de l'installation d'une société communiste sont des thèmes marxistes qu'il reprend souvent *stricto sensu* (dans les thèses de 1940 exemplairement), Benjamin n'oublie pas d'extraire des écrits de son modèle des notions qui semblent secondaires, non-théorisées, mobilisées « en passant », pour mieux en explorer la charge critique. Si l'on prendra soin d'éviter de comparer Marx à la figure du flâneur, il me semble que ce que confie Benjamin à son lecteur dans un extrait de *Rue à sens unique* correspond à cette méthode : « Les citations dans mon travail sont comme des voleurs de grand chemin qui s'élancent tout armés et déposent le flâneur de sa conviction. »⁴⁷⁸

La partie suivante sera l'occasion de retrouver plus directement la question d'un « pôle », celui qui gouverne la trajectoire des surréalistes, repère essentiel de Benjamin autour de 1930. Il s'agira de prolonger la discussion en mettant en valeur l'importance du thème du réveil dans ses réflexions, autour de quelques figures appartenant au courant politico-poétique français. La fantasmagorie (de l'histoire en particulier) tenant un rôle central dans le diagnostic benjaminien d'un assoupissement collectif, la portée politique des « illuminations profanes » provoquées par le groupe conduit par André Breton a pu attirer, aimer l'attention du philosophe.

1.3 Vers « l'organisation du pessimisme ». Le rêve, le réveil et les illuminations profanes : le pôle surréaliste de Walter Benjamin

Dans une lettre datée du 1^{er} août 1928, Walter Benjamin s'adresse à son ami Gershom Scholem. Nous sommes seulement quelques mois avant la publication du texte reliant Chaplin aux célèbres navigateurs cités plus haut. Dans cette lettre, il est notamment question du projet des *Passages*, dont j'ai extrait, pour mieux le mettre en valeur, le fragment du pôle Nord magnétique. Il vaut d'y insister au moment de relever ce que Benjamin exprime à propos des surréalistes : « De plus en plus je rencontre chez de jeunes auteurs français des passages qui

⁴⁷⁸ WB, *RSU*, p. 103.

trahissent, ne serait-ce que par des fluctuations et des méprises, *l'influence sur leur itinéraire d'un pôle, d'un magnétisme qui affole leur boussole ; c'est sur lui que je règle ma course.* »⁴⁷⁹

Margaret Cohen, auteure d'un essai marquant consacré aux liens entretenus par Benjamin avec le surréalisme, a rapproché le fragment du pôle Nord magnétique de la lettre adressée à Scholem. Pour elle, c'est d'abord la relation tout en contrariétés entretenue par Benjamin avec le noyau francfortois (Adorno, Horkheimer) que ces repères mettent en perspective : « *It is my argument that Benjamin's deviation from Frankfurt Marxism follows the trajectory that his rhetoric maps out.* »⁴⁸⁰ De façon plus générale, dans les premières pages de son essai, Cohen met en avant la déconsidération qui fut longtemps celle des études benjaminienes à propos du « marxisme surréaliste » (« *surrealist marxism* ») du philosophe. Citant Peter Wollen, elle rappelle que, pour nombre de chercheurs, André Breton « manquait de sérieux. »⁴⁸¹ Le marxisme scientifique a pu être, dans une bonne mesure, rétif à l'imaginaire surréaliste, lequel s'éloignait d'une vision assez dogmatique du monde. Ainsi, l'hétérodoxie de Benjamin a peut-être trouvé dans le mouvement conduit par Breton un repère lui permettant de s'extirper des (et de mettre à mal les) « survivances du positivisme » caractérisant encore assez largement sa famille politique. Le repère surréaliste a en grande partie permis à Benjamin d'affiner son approche critique des sociétés modernes en travaillant la dialectique du rêve et de l'éveil.

C'est quelques mois après la lettre adressée à Scholem, dans un contexte marqué par la mise en chantier des *Passages*, que le philosophe consacre au mouvement un texte à la teneur politique importante : « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne ». Qu'est-ce que le surréalisme, selon Benjamin ? Il s'agit « d'une manifestation, d'un mot d'ordre, d'un document, d'un bluff, d'une falsification si l'on veut, de tout sauf de littérature, [où] il est question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes. »⁴⁸² Et c'est tout d'abord le rapport entretenu par les surréalistes avec le passé qu'il me semble important de relever. Notant leur attrait pour des objets *a priori* insignifiants dont ils tirent les possibles révolutionnaires, le philosophe écrit :

⁴⁷⁹ *Id.*, Lettre du 1^{er} août 1928, *Corr.*, t. 1 (1910-1928), p. 436. Je souligne.

⁴⁸⁰ Margaret Cohen, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸¹ Cité dans *Ibid.*, p. 8. Voir Peter Wollen, « The situationist International », *New Left Review*, n° 174, 1985, p. 78 : « Historians of Western Marxism have tended to discount Breton, seeing him as “off-beat” (!) or lacking in “seriousness”. » Dans le prolongement de son propos, Cohen rappelle que l'intérêt des études marxistes pour le surréalisme a plutôt privilégié les figures de « renégats » (« *renegade surrealists* ») tel que Georges Bataille (Margaret Cohen, *op. cit.*, p. 8-9).

⁴⁸² WB, « Surr. », *O II*, p. 116.

Le surréalisme peut se glorifier d'une surprenante *découverte* : le premier, il a mis le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le suranné, dans les premières constructions en fer, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les pianos du salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode. Le rapport de ces choses à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont mieux compris que personne. Avant ces voyants et ces devins, personne n'a vu comment la misère, non seulement la misère sociale, mais tout autant la misère architecturale, la misère des intérieurs, les objets asservis et asservissants, basculent dans le nihilisme révolutionnaire.⁴⁸³

Passé et révolution s'articulent ici de façon très serrée. Et dans la perspective d'une historiographie critique s'intéressant à ce que l'histoire officielle refoule, il vaut de noter ici ce que Hannah Arendt, citant son cousin dans le livre que la philosophe lui a consacré, a pu remarquer : « Fortement influencé par le Surréalisme, Benjamin tentait de "saisir la figure de l'histoire en fixant les aspects les plus inapparents de l'existence, ses déchets pour ainsi dire" (*Briefe, II*, 685). Benjamin avait une passion pour les petites choses, et même pour les choses minuscules. »⁴⁸⁴ Dans son texte, Benjamin met en évidence les liens qu'entretiennent les surréalistes avec le rêve, en dialectisant cet attachement avec l'éveil (révolutionnaire) dont témoignent les expériences surréalistes. Une formule, devenue célèbre, traduit cet enjeu : « *l'illumination profane* »⁴⁸⁵. Si les surréalistes sont attirés par le rêve, l'inconscient (la référence à Freud est essentielle pour le mouvement), l'ivresse, les drogues, ce n'est pas pour se délecter d'une position qui les soustrait à la réalité matérielle. Il s'agit là d'une « propédeutique »⁴⁸⁶, pour reprendre le terme mobilisé par Benjamin, anticipant la réalisation de la révolution. Mais l'attrance pour les sphères immatérielles nuit parfois au devenir-révolutionnaire du mouvement. Sur ce point, Benjamin n'est pas sans réserve quant à l'attrait des surréalistes pour le spiritisme, la voyance : ces « enfants adoptifs de la révolution », dit-il, naviguent parfois en eaux dangereuses, tel Breton souhaitant dans *Nadja* « s'enquérir de son avenir » auprès d'une voyante.⁴⁸⁷

Ce n'est pas l'avenir qui intéresse Benjamin. Du moins *méthodologiquement*. Sur ce point, le texte de 1929 annonce nombre d'enjeux qui seront travaillés par l'auteur d'*Enfance berlinoise* tout au long de la décennie suivante. À la fin de son essai, le philosophe fustige la social-démocratie et son « club de poètes », dit-il ironiquement, pour qui seul « l'optimisme »

⁴⁸³ *Ibid.* pp. 119-120. Je souligne.

⁴⁸⁴ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 29. La philosophe cite une lettre adressée à Scholem datée du 9 août 1935.

⁴⁸⁵ WB, « Surr. », *O II*, p. 116. Souligné dans le texte.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸⁷ *Ibid.*,

sert de repère.⁴⁸⁸ Ce qui s'exprimera de façon plus systématique dans les thèses de 1940 semble bien déjà exposé dans ce texte-clef de l'itinéraire intellectuel de Benjamin. Face à cet optimisme, Benjamin emprunte à Pierre Naville, membre un court moment du courant surréaliste (1924-1926) une formule à laquelle on l'associe peut-être aujourd'hui plus directement : « l'organisation du pessimisme. »⁴⁸⁹ Face à l'optimisme béat qui règne dans les cercles de la gauche bourgeoise, Benjamin promeut, avec les surréalistes, la stratégie consistant à regarder les choses en face, dans toute leur austérité, dans toute leur tristesse, pour mieux révéler, par l'illumination profane, les promesses de bonheur qu'elles recèlent.

De quelle manière organiser le pessimisme ? Si la voyance consistant à lire le futur est dénoncée par Benjamin, ce dernier ne rejette pas *toute voyance*. Chez lui, à la voyance classique qui consiste à révéler l'avenir se substitue une voyance un peu particulière, paradoxale, celle qui consiste à voir dans le passé. Le terme de voyant, dont on rappellera évidemment la dimension rimbaldienne et la charge critique qui lui est inhérente, peut se retourner contre sa vocation première (les habitudes bourgeoises consistant jusqu'à nos jours à prendre connaissance d'un avenir plus ou moins lointain) et intégrer le dispositif stratégique benjaminien visant à puiser dans le passé le matériau révolutionnaire utile à la transformation radicale du présent. Cette désignation sera mobilisée plus tard par Benjamin pour spécifier la tâche politique de l'historien, mettant ainsi en lumière la dimension matricielle du surréalisme dans sa pensée : « [...] L'historien est un prophète qui regarde en arrière. Il tourne le dos à sa propre époque, son regard de voyant s'allume à la vue des sommets s'estompant dans le passé crépusculaire des événements antérieurs. C'est à ce regard de voyant que sa propre époque est plus nettement présente qu'elle ne l'est aux contemporains qui "vont" du même pas qu'elle. »⁴⁹⁰ Notons la mobilisation d'un vocabulaire proche de celui de l'illumination. Le critique *met en lumière* ce qui tombe dans l'obscurité, rejeté par les vainqueurs. Une fois encore, le pôle Nord magnétique semble bien prévaloir dans la méthodologie historique telle qu'elle s'établit dans la pensée de Benjamin. Les « contemporains », ce sont bien ces « autres », qui « suivent les "grandes lignes" de la recherche », auxquels s'oppose l'historien matérialiste. On constate ainsi que la proximité idéologique qui caractérise Benjamin et le courant surréaliste (Breton adhère au Parti communiste en 1927) se trouve redoublée d'une *proximité méthodologique*.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁸⁹ *Ibid.* Voir Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels* (1926), Paris, Gallimard, 1975, p. 116. Michael Löwy rappelle que l'« anti-optimisme » de Naville l'a conduit à « être exclu du Parti » (en 1928), Naville rejoignant ensuite « l'opposition communiste de gauche ("trotskiste") », dont il deviendra un des principaux dirigeants. » (Michaël Löwy, « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », *Historien*, vol. 4, 2003-2004, pp. 201-202).

⁴⁹⁰ WB, « Paralipomènes... », *EF*, p. 448.

La référence au marxisme traverse le texte consacré au surréalisme. Repère essentiel de Benjamin, il en tord néanmoins l'orientation dominante pour le diriger vers une version « anthropologique »⁴⁹¹. Car si je parlais plus haut de la relation qu'entretiennent les surréalistes avec le passé, il s'agit d'un passé plutôt récent : « premières photos », « suranné », etc. Mais leurs expériences, fondées sur « une idée radicale de la liberté »⁴⁹², permettent de révéler l'utopie contenue dans les objets de la modernité. Face au positivisme qui imprègne le marxisme orthodoxe, le « pessimisme révolutionnaire », pour reprendre la formule tout en tension dialectique de Michaël Löwy, qui caractérise Benjamin détermine un regard orienté vers un passé beaucoup plus ancien. Löwy, commentant le texte de 1929, considère que Walter Benjamin et André Breton appartiennent à ce que Margaret Cohen a appelé le « marxisme gothique »⁴⁹³ : « L'adjectif “gothique” doit être compris, précise-t-il, dans son sens romantique : fascination pour le merveilleux et pour les aspects enchantés *des sociétés et des cultures prémodernes*.⁴⁹⁴ Löwy ajoute quelques lignes plus loin : « Le marxisme gothique qui leur est commun peut être ainsi défini comme un matérialisme historique sensible à la dimension magique des cultures passées, au moment noir de la révolte, à l'éclair qui illumine le ciel de l'action révolutionnaire. »⁴⁹⁵

Un *détour*, donc, vers un passé plus ou moins lointain peut alimenter la transformation de la société. Rattachant également ce dernier à une certaine version du romantisme, Michaël Löwy écrit :

Nostalgique d'un paradis perdu - réel ou imaginaire -, le romantisme s'oppose, avec l'énergie mélancolique du désespoir, à l'esprit quantificateur de l'univers bourgeois, à la réification marchande, à la platitude utilitariste et, surtout, au désenchantement du monde. Il peut prendre des formes régressives, réactionnaires, restauratrices visant un retour au passé, mais également des formes révolutionnaires intégrant les conquêtes de 1789 (liberté, démocratie, égalité) pour lesquelles le but n'est pas un retour en arrière mais un détour par le passé communautaire pour aller vers l'avenir utopique. C'est évidemment à cette dernière sensibilité qu'appartient Walter Benjamin. »⁴⁹⁶

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 129 : « Depuis Bakounine, l'Europe ne disposait plus d'une idée radicale de la liberté. Les surréalistes ont cette idée. »

⁴⁹³ Voir Margaret Cohen, « Gothic Marxism », *op. cit.*, pp. 1-16.

⁴⁹⁴ Michaël Löwy, « Pessimisme révolutionnaire. Le marxisme romantique de Walter Benjamin », art. cit., p. 93. Je souligne.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Id.*, Préface à *Walter Benjamin critique de la civilisation*, Paris, Payot, 2010, publiée sur le blog *Mediapart* du philosophe le 23 juin 2010 à l'adresse URL : <https://blogs.mediapart.fr/michael-lowy/blog/220610/walter-benjamin-critique-de-la-civilisation> (dernière consultation le 25 août 2020). Sur le potentiel révolutionnaire du romantisme, voir *id.* et Robert Sayre, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

La question d'un pôle permettant de dévier des trajectoires dominantes semble bien essentielle dans la philosophie critique de Benjamin. Ainsi, on retrouve à travers la rencontre entre Benjamin et le surréalisme un enjeu qui traverse les écrits du philosophe, celui du lien entre utopie originaire et actualité, qu'il travaille au moins depuis sa thèse consacrée au drame baroque allemand (chapitre I).

De Marx, Benjamin conserve néanmoins un repère essentiel : le thème du réveil. En exergue de la liasse « N » des *Passages* consacrée au renouvellement critique de l'histoire, le philosophe place une citation de l'auteur du *Capital* : « La réforme de la conscience consiste *seulement* en ceci qu'on réveille le monde ... du rêve qu'il fait sur lui-même. »⁴⁹⁷ C'est semble-t-il Benjamin qui souligne. Dans une traduction des *Correspondances* de Marx préférant « simplement » à « seulement », on trouve en effet écrit : « La réforme de la conscience consiste simplement à donner au monde la conscience de lui-même, à le tirer du sommeil où il rêve de lui-même, à lui *expliquer* ses propres actes. »⁴⁹⁸ L'adverbe n'est pas souligné. La lettre de Marx contient certains éléments qui entrent en correspondance avec ce que développera Benjamin le siècle suivant. En effet, dans le prolongement de l'extrait choisi par Benjamin, Marx parle donc de la nécessité de provoquer (par le biais du journal) une « réforme de la conscience » de l'humanité : « Il sera avéré alors que le monde possède une chose d'abord et depuis longtemps en rêve et que pour la posséder réellement seule lui manque la conscience claire. Il sera avéré qu'il ne s'agit pas d'une solution de continuité profonde entre le présent et le passé, mais de la *réalisation* des idées du passé. Il sera avéré enfin que l'humanité ne commence pas un travail *nouveau*, mais qu'elle parachève consciemment son travail *ancien*. »⁴⁹⁹

Difficile ici de ne pas songer à la philosophie de l'histoire de Benjamin, telle qu'elle se précise, en particulier, dans la rubrique « N » où apparaît, en exergue, la citation de Marx. Une bonne part de ce qui fonde la pensée critique de Benjamin s'y trouve : rapport entre passé et présent ; réalisation d'idées exprimées dans le passé, et non tenues, non réalisées,

⁴⁹⁷ Karl Marx, Lettre de Marx à Ruge, datée de septembre 1843, cité dans WB, *LdP*, p. 473. Notons que ces mots sont cités dans *Histoire et conscience de classe* de Georg Lukacs, ouvrage dont j'ai relevé l'importance dans l'itinéraire politique et intellectuel de Benjamin.

⁴⁹⁸ Karl Marx, « 77. Marx à Arnold Ruge, à Dresde », septembre 1843, dans *Marx Engels. Correspondance*, tome 1, novembre 1835-décembre 1848, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 300. Souligné dans la lettre. Le motif du sommeil, de l'assoupissement dialectisé avec le réveil se trouve mobilisé par Marx dans *Les Luttes de classes en France* pour mettre en avant les conséquences de « l'émancipation du prolétariat » : « L'Europe fut réveillée en sursaut, dans la surprise de son assoupissement bourgeois. » (*Id.*, *Les Luttes de classes en France*, *op. cit.*, p. 81).

⁴⁹⁹ *Id.*, « 77. Marx à Arnold Ruge, à Dresde », *op. cit.* Souligné dans la lettre.

empêchées, inachevées – dimension utopique de sa démarche critique ; réveil de l’humanité en vue de l’actualisation d’une telle utopie.

Sur ce point, il faut dire que la sympathie de Benjamin pour le mouvement surréaliste ne va pas sans quelques réticences. Certes, « l’organisation du pessimisme », « l’illumination profane », le goût de la liberté et de la révolution sont des repères essentiels pour le philosophe, dans la perspective d’un réveil de l’humanité. Néanmoins, c’est très précisément sur la question du rêve que Benjamin prend ses distances avec certaines propositions surréalistes. Par exemple, on sait que *Le Paysan de Paris* d’Aragon constitue un repère essentiel dans la construction du *Livre des Passages*. Pour autant, Benjamin dit bien ce qui le sépare nettement de la démarche du poète français : « Délimitation de ce travail par rapport à Aragon : tandis qu’Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. »⁵⁰⁰

Reste que le repère surréaliste a ceci d’essentiel qu’il permet à Benjamin d’installer, au tournant des années 1930, une idée qu’il travaillera inlassablement, jusqu’en 1940, au contact et de l’histoire, et du cinéma : leur nécessaire *politisation*. Cette idée est précisément en lien avec celle de constellation. Dans l’essai de 1929, Walter Benjamin loue la capacité du couple Breton/Nadja à « convertir en expérience révolutionnaire tout ce que nous avons appris, au cours de tristes voyages en train (les chemins de fer commencent à vieillir), par des désespérants dimanche après-midi dans les quartiers ouvriers des grandes villes, dès le premier regard lancé à travers la fenêtre mouillée de pluie d’un appartement neuf. »⁵⁰¹ Poursuivant son propos, le philosophe ajoute : « Ils font exploser la puissante charge d’“atmosphère” que recèlent ces objets. Que serait selon vous une vie qui, en un moment crucial, se laisserait guider par la dernière rengaine à la mode ? »⁵⁰² Plutôt que de se laisser « guider » par la marche imposée par les dominants (il est ici question de mode), le couple amoureux utilise une « astuce », dit Benjamin, laquelle « consiste à substituer au regard historique porté sur le passé un regard politique. »⁵⁰³ À première vue, Benjamin semble bien jouer la politique *contre* l’histoire. Mais il ne faudrait pas s’y tromper : c’est une certaine idée de l’histoire, non politisée donc, que vise le philosophe, celle que promeuvent les « optimistes », l’histoire officielle qui témoigne d’une foi aveugle dans le Progrès de

⁵⁰⁰ WB, *LdP*, [N 1, 9], p. 474. Benjamin écrit cette note durant la première période de la construction de son ouvrage, soit autour de 1930.

⁵⁰¹ WB, « Surr. », *O II*, p. 120.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰³ *Ibid.*

l'humanité. Contre le schéma historiciste, c'est le passé qui doit être visé, appelé, aimanté, actualisé. *L'action politique* prime alors l'histoire.

À quoi renvoie cette « charge d'«atmosphère» » dont parle Benjamin ? Certainement à toute cette enveloppe culturelle qui recouvre, cache, étouffe ce qui est secrètement niché dans les objets de la modernité. Ladite atmosphère « explosée », l'immense réserve que constitue le passé, cachée dans les manifestations de la culture, prioritairement celles de la ville, espace privilégié par Benjamin dans l'essai et dans quantité d'autres écrits, peut être appelée, aimantée en vue d'impacter le présent. C'est tout le sens de la citation qui suit immédiatement la polarisation par Benjamin de la politique et de l'histoire. Citant de façon erronée Apollinaire⁵⁰⁴, Benjamin écrit :

Ouvrez-vous, tombeaux ; morts de pinacothèques, morts assoupis derrière les panneaux à secrets, dans les palais, les châteaux et les monastères, voici le porte-clefs féérique qui, son trousseau de toutes les époques à la main, sachant peser sur les plus machiavéliques serrures, vous incite à y entrer, de plain-pied, dans le monde moderne, à vous y mêler aux débardeurs, aux mécaniciens, [aux roturiers] qu'anoblit l'argent, dans leurs automobiles, belles comme des armures féodales, à vous installer dans les grands express internationaux, [si polis,] à ne faire qu'un avec tous ces gens, jaloux de prérogatives, mais que [le train de] la civilisation [cruellement,] lamine !⁵⁰⁵

Un tel passage relève sans aucun doute de l'image dialectique, dont Benjamin affina la définition dans les années ultérieures. Dix ans plus tard, *L'Ange de l'histoire*, ce témoin critique malheureux, ne voudra-t-il pas « réveiller les morts » ? Les montages surréalistes, leurs expériences au sein de ce que Benjamin appelle un « espace d'images »⁵⁰⁶, ont sans aucun doute largement influencé les travaux critiques de Benjamin consacrés à l'histoire. Au tout début de *Nadja*, Breton n'invite-t-il pas son lecteur « dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences [...], des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres [...] »⁵⁰⁷ Quelques lignes plus loin, on notera avec attention ce que l'écrivain français déclare à propos de ce monde nouveau : « [...] En plein solitude, je me découvre d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la

⁵⁰⁴ Car la citation, indique Maurice de Gandillac dans une note, provient d'Henri Hertz.

⁵⁰⁵ Henri Hertz, cité dans WB, *ibid.*, pp. 120-121. Une nouvelle fois, Maurice de Gandillac précise que les mots entre crochets n'apparaissent pas dans le texte de Benjamin.

⁵⁰⁶ WB, « Surr. », *O II*, p. 133 et 134.

⁵⁰⁷ André Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, édition revue par l'auteur (1962), 2016, pp. 19-20. Ce passage est présent dans la version de 1928. Souligné dans le texte.

barre du navire. »⁵⁰⁸ Le poète surréaliste ne suivrait-il pas là un pôle qui le désoriente, s'en satisfaisant bien plus qu'un Nansen ou un Amundsen ? Sans aucun doute. La connexion Benjamin / Breton (ou plus largement surréalisme), autour d'une conception renouvelée de l'histoire, a été proposée par Susan Buck-Morss dans *The Origin of Negative Dialectics*, disant du travail des surréalistes qu'il avait une fonction *prototypique*, annonçant la construction du concept d'image dialectique : « *Prototypical of Benjamin's "dialectical images," surrealist artworks illuminated unintended truth by the juxtaposition of two "distant realities" from which sprang "a particular light ..., the light of the image", as Breton Wrote in the first Surrealist Manifesto.* »⁵⁰⁹

« Fantasmagorie », tension entre « rêve » et « réveil », « image dialectique », « illumination », une certaine cohérence traverse les écrits de Benjamin. Certes, il convient de mesurer les écarts entre ces différentes notions et concepts, qui traduisent un itinéraire intellectuel singulier. C'est par exemple à partir de discussions avec Adorno que Benjamin privilégie, dans son « Exposé de 1939 », la fantasmagorie, quand le réveil tenait une place plus centrale en 1935.⁵¹⁰ Néanmoins, il vaut de rappeler que les variations terminologiques, si importantes soient-elles, ne doivent jamais faire oublier que le noyau critique établi par Benjamin reste fondamentalement inchangé sur une période étendue. Mobilisant ici l'exemple des Thèses de 1940, la question du « choc » y étant cette fois-ci préférée à celle du « réveil », Susan Buck-Morss écrit : « *In the Theses, Benjamin speaks of "shock" rather than awakening, but they are different words for the same experience. "Images of the past" replace the term "dream images", but they are still dialectically ambivalent, mystifying and yet containing "sparks of hope."* »⁵¹¹ La contradiction entre la dimension réifiante du monde marchand et l'utopie que recèlent nombre de ses manifestations culturelles (les illuminer permettant d'entreprendre le renversement de ce dernier) reste ainsi, entre les « Exposés », les Thèses de 1940 et les notes des *Passages*, pour mobiliser ici trois références majeures issus des travaux du dernier Benjamin, au centre de sa démarche critique.

Le surréalisme guide ainsi Benjamin dans son cheminement critique, et c'est dans les *Passages* que l'on trouve formulée de façon plus explicite l'idée d'une politisation de l'histoire, qui ne traduit rien de moins, selon le philosophe, qu'une « révolution copernicienne dans la vision de l'histoire » :

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰⁹ Susan Buck Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, Free Press, 1977, p. 125. Souligné dans le texte.

⁵¹⁰ Sur cette question, voir Margaret Cohen, *op. cit.*, p. 230.

⁵¹¹ Susan Buck Morss, *The Dialectics of Seeing, op. cit.*, p. 337. Je souligne. C'est la thèse numérotée 6 que Buck Morss cite, au sein de laquelle il est question « d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance [...] ». (WB, Thèse VI, *O III*, p. 431).

La révolution copernicienne dans la vision de l'histoire consiste en ceci : on considérait l'« Autrefois » comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. Désormais, ce rapport doit s'inverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. *La politique prime désormais l'histoire*. Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est le fait du ressouvenir. De fait, le réveil est le paradigme du ressouvenir, le cas où nous parvenons à nous ressouvenir de ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus manifeste.⁵¹²

Benjamin ne rejette donc pas l'histoire sans autre forme de procès. Il s'agit d'en transformer la définition : c'est là sa « révolution copernicienne ». Politisée, elle peut faire advenir ce qui a été oublié, *via* le ressouvenir. L'enjeu politique, ou plutôt révolutionnaire est manifeste. « Conscience éveillée » : on **retrouve** ici la formule de Marx, mais Marx se trouve ici *reconsidéré méthodologiquement*. Là où l'auteur du *Capital* semblait privilégier, malgré les références au passé, une histoire progressive d'inspiration hégélienne, Benjamin insiste sur un blocage du temps, pour mieux rédimier un passé qui ne demande qu'à ressurgir dans le présent d'une écriture : « Le maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil », dit le philosophe.⁵¹³ Il s'agira bien, dans la perspective de la présente étude, de prolonger le geste benjaminien, en examinant la portée d'une telle conception de l'histoire par les moyens du film, geste dont j'ai proposé l'esquisse au sein de l'ouverture de ce travail, autour de *La Commune (Paris, 1871)*.

Dans ce cadre, le pôle Nord magnétique joue un rôle important. Constituant un repère méthodologique essentiel pour Benjamin, il n'est pas sans lien avec cette aspiration révolutionnaire. Dans son étude canonique consacrée à Benjamin, Susan Buck-Morss, en insistant sur ce lien étroit qui existe entre méthode et politique chez le philosophe, conclue son essai par un « épilogue » (« *Afterword* ») intitulé « Héritage révolutionnaire » (« *Revolutionary Inheritance* »). La chercheuse américaine y cite très précisément le fragment du pôle Nord magnétique en l'articulant à l'extrait des *Passages* que je viens de relever, où Benjamin avance l'idée d'une « révolution copernicienne de l'histoire.⁵¹⁴ Le pôle Nord magnétique est décidément un repère essentiel pour comprendre l'orientation que donne Benjamin à sa démarche, ce dont un fragment situé au sein de cette même rubrique consacrée

⁵¹² WB, *LdP*, [K 1, 2], pp. 405-406. Je souligne.

⁵¹³ WB, *LdP*, [N 18, 4], p. 505.

⁵¹⁴ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 338. L'utopie tient une place substantielle dans l'épilogue en question.

au rêve (liasse « K ») témoigne de façon exemplaire. En effet, le voyage en mer, le surréalisme et la critique de l'historicisme y structurent sa réflexion :

Non seulement les formes sous lesquelles apparaît le collectif de rêve du XIX^e siècle ne peuvent plus être négligées, non seulement elles caractérisent ce collectif d'une façon beaucoup plus décisive que tout autre, mais elles sont, si elles sont bien interprétées, de la plus haute importance pratique : elles nous font *voir la mer* sur laquelle nous naviguons et la rive dont nous sommes détachés. C'est ici que la « critique » du XIX^e siècle, pour le dire d'un mot, doit intervenir. Il s'agit de la critique non de son mécanisme et de son machinisme, mais de son historicisme narcotique, de sa passion des masques, où se cache cependant un signal de véritable existence historique, que les surréalistes ont été les premiers à intercepter. Déchiffrer ce signal, c'est ce que propose de faire le présent travail.⁵¹⁵

Et c'est bien à la fantasmagorie de l'histoire que s'attaque Benjamin, qu'il s'agit de désamorcer par un travail de montage littéraire. Ciblant la figure de Ranke, il écrit cette fois dans la liasse « N » : « Ce travail [...] libère les forces énormes qui restaient prisonnières du "Il était une fois" de l'historiographie classique. L'histoire qui montrait "comment les choses se sont passées" fut le plus puissant narcotique du siècle. »⁵¹⁶ Susan Buck-Morss, commentant ce passage, évoque « une version politisée de *La Belle au bois dormant* », déterminée par une critique d'inspiration marxiste.⁵¹⁷ *Il n'est jamais une fois*. On retrouve ici la question essentielle de la date (ce qu'il s'est passé telle fois), au centre du fragment du pôle Nord magnétique (« données »). En somme, une date ne fonctionne jamais seule. Elle est toujours accolée à une autre. À l'historien matérialiste d'effectuer un travail de rassemblement, guidé par un pôle fuyant les lignes bien droites de l'historicisme, travail dont le but est de réveiller (puisque narcotique il y a) l'humanité de sa torpeur.

Dans cette première partie du chapitre, j'ai axé mon propos sur les liens entre le modèle du pôle Nord magnétique et le renouvellement critique de l'historiographie promu par Benjamin. Mais ce modèle, je l'ai indiqué en note introductive, sert également à penser les possibles du film, orientation de la pensée benjaminienne qui semble écarter l'importance de cette nouvelle conception de l'histoire. Et en effet, dans les années 1930, Walter Benjamin va consacrer une partie de ses travaux autour de deux grands axes : d'une part, une réflexion autour de la chute de l'expérience, qui traduit une crise de la transmission ; d'autre part, un

⁵¹⁵ WB, *LdP*, [K 1a, 6], p. 408. Je souligne.

⁵¹⁶ WB, *LdP*, [N 3, 4], p. 480.

⁵¹⁷ « [...] *A politicized version of Sleeping Beauty as a fairy tale of "awakening," retold along Marxist lines* [...] » (Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, op. cit., p. 49).

intérêt grandissant pour la photographie et surtout le cinéma, dont le potentiel révolutionnaire attire l'attention du philosophe. Dans le prolongement de cette partie consacrée au surréalisme, je propose de discuter cette double orientation.

2. Chute de l'expérience, film, révélation de la réalité matérielle

2.1 *Jeu, barbarie « positive » et appauvrissement de l'expérience*

Je propose de repartir ici du mot « astuce », mobilisé par Benjamin pour traduire l'expérience proposée par Breton et Nadja, lesquels, on l'a vu, « substitue[nt] au regard historique porté sur le passé un regard politique. » En effet, le philosophe dit préférer ce mot, « plus convenable » selon lui, à un autre : « méthode ». ⁵¹⁸ La tension astuce/méthode, qui semble assez secondaire à cet instant du texte, est en réalité particulièrement importante. On sait la place cardinale qu'accorde le philosophe allemand aux questions de méthode dans l'optique d'une transformation de l'écriture de l'histoire. Certes, l'attention portée aux rapprochements passé/présent, rendue sensible à travers la référence (erronée) à Apollinaire, est prégnante au moment où Benjamin décrit l'astuce surréaliste. Dans un essai consacré à Benjamin, Jean-Marc Lachaud y insiste :

En déambulant au cœur d'un passé démodé mais persistant, en flânant au sein des ruines encore bouillonnantes de vie (entre désespoir et espérance), en se heurtant aux traces indélébiles de la misère matérielle et spirituelle, A. Breton et Nadja, pour W. Benjamin, loin de succomber à une nostalgie conservatrice, participent, en la vivant, à une perspective de transfiguration de ses éléments, révélant un contenu déjà agissant dans le présent et surtout renfermant des promesses d'à-venir. ⁵¹⁹

Pour autant, si l'essai de 1929 semble si déterminant, c'est qu'il est le lieu où se manifeste une double orientation propre à la philosophie benjaminienne, double orientation qui marquera ses écrits tout au long des années 1930. D'un côté, la défense d'une historiographie matérialiste, sur laquelle je me suis concentré jusqu'ici, où la rencontre entre « Autrefois » et « Maintenant » semble avoir la priorité du philosophe. De l'autre, un intérêt

⁵¹⁸ WB, « Surr. », *O II*, p. 120.

⁵¹⁹ Jean-Marc Lachaud, *Walter Benjamin. Esthétique et politique de l'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 74.

accru pour les possibilités révolutionnaires des techniques modernes : radio, photographie et peut-être surtout cinéma. Cette deuxième orientation semble écarter, au moins dans une certaine mesure, ce qui se joue dans ses réflexions critiques sur l'histoire : le désintérêt dont témoigne Michaël Löwy pour les textes entourant « Expérience et pauvreté » semble aller en ce sens.

Loin de vouloir dissocier absolument ces deux orientations, il convient néanmoins de les discuter : le témoin critique, dans la définition que je souhaite en proposer, et que je détaillerai à la fin de ce chapitre, propose d'articuler par les moyens du film les temps de l'histoire, pour mieux cibler, questionner et peut-être transformer son actualité. Dans ses réflexions, Benjamin semble moins considérer le film pour ses capacités historiennes (dans son versant matérialiste et benjaminien – disons comme lieu de production d'images dialectiques) qu'en tant qu'agent de la révolution : par ses caractéristiques propres, il peut *révéler les malheurs du temps présent* et par là *réveiller la conscience révolutionnaire* de la « collectivité ».

Il s'agira bien entendu de nuancer cette polarité. Benjamin a pu réfléchir à la manifestation du passé dans le présent des productions issues des « nouveaux médias » d'alors. Pour autant, à propos du film, le philosophe insistera davantage sur la façon dont il impacte le corps du spectateur, le touche nerveusement, provoquant son éveil révolutionnaire. Et c'est au moment de conclure son texte consacré au surréalisme que Benjamin pose quelques concepts qu'il développera dans ses essais consacrés au cinéma :

La collectivité aussi est de nature corporelle. Et la *phusis* qui pour elle s'organise en technique ne peut être produite dans toute sa réalité politique et matérielle qu'au sein de cet espace d'images avec lequel l'illumination profane nous familiarise. Lorsque le corps et l'espace d'images s'interpénétreront en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en innervation du corps collectif, toute innervation corporelle de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu'appelle le Manifeste communiste.⁵²⁰

La question de l'astuce, que prolonge cette conclusion du texte, semble bien annoncer ce qui sera formulé dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans cet essai dont la première version paraît en 1935, le philosophe s'intéresse à la possibilité offerte

⁵²⁰ WB, « Surr. », *O II*, p. 134.

par le film d'appareiller l'homme pour transformer radicalement la société. Plutôt qu'appareiller, c'est le verbe *entraîner* qui convient certainement davantage, la comparaison avec le domaine du sport (et, partant, du jeu) ayant son importance dans l'essai. Dans celui-ci, il est question d'une double polarité mobilisant les paires « première » et « seconde techniques » et « première » et « seconde natures ». Benjamin n'a jamais véritablement précisé et défini rigoureusement ces concepts. La version française du texte, datée de 1936, est sur ce point plus développée que la version originale. La première technique correspond à l'âge des pratiques magiques, du rituel. : « Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique »⁵²¹, affirme Benjamin, ce qui importe surtout, dit-il, c'est la façon dont se distinguent ces deux techniques. Une « différence de tendance »⁵²² les singularise, soutient-il, « la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. »⁵²³ Au « sacrifice » qui caractérise la première technique répond l'exemple de l'avion télécommandé qui permet de particulariser la seconde : à la formule « *une fois pour toutes* » distinguant par exemple le rituel sacrificiel correspond le « *une fois n'est rien* » de la technique moderne.⁵²⁴ Benjamin accorde ainsi une importance décisive au « jeu », qui a permis selon lui à l'homme de transformer son rapport à la nature.⁵²⁵ L'époque de la seconde technique est celle de l'essai, de l'exercice, de la tentative toujours renouvelée. Le tournage d'un film offre une telle situation ludique, où le cinéaste, avec plus ou moins *d'astuce*, joue avec son acteur / actrice pour arriver au résultat escompté. Quand la première technique visait un asservissement de la nature, les hommes cherchant à la dominer de façon plus ou moins brutale, la seconde doit conduire à « une harmonie de la nature et de l'humanité ».⁵²⁶

Irving Wohlfarth a montré que le groupe conduit par André Breton, par l'investissement de cet « espace d'images » qui caractérise leur démarche critique, avait permis à Benjamin de mesurer la portée politique de leur « matérialisme anthropologique » (dans lequel il se reconnaissait), mariant Marx à une attitude volontiers libertaire : *le jeu* y tenait alors une place essentielle. Relevant le caractère résolument ouvert du mot « technique », et la difficulté d'attacher à cette notion une définition précise chez Benjamin, Wohlfarth privilégie le vocable « *techne* » pour signifier ce rapport complexe qu'entretient un « corps collectif » avec son environnement. L'âge de la première technique est celui d'une domination de la nature. La seconde technique devait libérer l'homme et la nature de cet

⁵²¹ WB, « OAERM », *EF*, p. 188.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.* Souligné dans le texte.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 189.

asservissement. Or la seconde technique fonctionne encore sur les modalités de la première, prolongeant et intensifiant la barbarie (domination, injustices, etc.). Pour autant, il existe une « utopie de la *techne* », un horizon heureux, à la condition d'exploiter correctement les possibilités offertes par cette seconde technique. Le jeu y apparaît comme clef essentielle : « La deuxième technique cherche autre chose : à savoir, une interaction harmonieuse (*Zusammenspiel*) avec la nature. L'espace qu'elle ouvre est celui du jeu : *Spielraum*, ou l'utopie de la *techne*. »⁵²⁷

Dans « Expérience et pauvreté », Benjamin s'intéresse de près au rôle du film pour penser cette « utopie de la *techne* ». Plus précisément à celui du film d'animation. Le philosophe considère la figure de Mickey comme exemple de ce à quoi aspire l'humanité : une libération du poids de l'existence. Le rêve, dont on sait la centralité chez l'auteur d'*Enfance berlinoise*, apparaît bien souvent comme un refuge ultime, qui « nous dédommage de la tristesse et du découragement de la journée, en réalisant l'existence très simple, mais vraiment grandiose, que nous n'avons pas la force de construire dans l'état de veille. »⁵²⁸ Et c'est bien la figure inventée par Disney qui incarne l'utopie d'une existence libérée :

L'existence de Mickey Mouse est un de ces rêves des hommes d'aujourd'hui. Cette existence est pleine de prodiges qui non seulement dépassent ceux de la technique, mais tournent ceux-ci en dérision. Car ce qu'ils offrent de plus remarquable, c'est qu'ils ne mettent en jeu aucune machinerie, qu'ils surgissent à l'improviste du corps de Mickey, de ses partisans et de ses persécuteurs, des meubles les plus quotidiens aussi bien que des arbres, des nuages ou des flots. La nature et la technique, le primitivisme et le confort se confondent ici parfaitement, et sous les yeux de gens fatigués par les complications sans fin de la vie quotidienne, de gens pour qui le but de la vie n'apparaît plus que comme l'ultime point de fuite dans une perspective infinie de moyens, surgit l'image libératrice d'une existence qui en toute circonstance se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable, une existence dans laquelle une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit sur l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'un ballon.⁵²⁹

La question d'une « harmonie de la nature et de l'humanité », qui sera essentielle dans le texte consacré à « L'œuvre d'art », est bien mise en évidence dès l'essai de 1933. Le « matérialisme anthropologique » de Benjamin se manifeste également par l'association du primitivisme et du confort. L'idéal d'une humanité idyllique, au cœur des réflexions de

⁵²⁷ Irving Wohlfarth, « *Spielraum*. Jeu et enjeu de la "seconde technique" chez Walter Benjamin », art. cit.

⁵²⁸ WB, « Expérience et pauvreté », *O II*, p. 371.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 372.

Benjamin (chapitre I), semble bien réinvesti au contact du cinéma : « Grâce au modèle d'entraînement qu'offre le film, notre équipement technique pourrait retrouver sa fonction originaire, ou utopique : celle de nous libérer de nos corvées en devenant un espace de jeu. »⁵³⁰

C'est ainsi que Benjamin promeut, dans « Expérience et pauvreté », une forme nouvelle de barbarie, « positive ». Les nouvelles techniques, le cinéma en particulier, permettent au philosophe d'imaginer l'avènement d'un âge révolutionnaire, où l'homme sera libéré des chaînes de l'oppression. Ce point sera développé dans la première version de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » : « « Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons d'aventureux voyages. »⁵³¹ On retrouve ici le modèle du voyage associé au film, modèle installé au moins depuis 1928 et le texte consacré à Chaplin (et Soupault), où l'auteur du *Cirque* était considéré comme un explorateur partant à la « découverte des pôles de l'art du film ». Il s'agira bien entendu de préciser les contours de la réflexion que Benjamin consacre au film. Ce sur quoi je souhaite insister à cet instant de la réflexion, c'est la façon dont le philosophe oriente son propos, à partir du même modèle, *vers des questions d'espace plutôt que de temps*. Si le pôle Nord magnétique constitue un repère pour explorer les temps de l'histoire, il est également présent, implicitement dans l'essai de 1935, pour caractériser l'investissement, par la caméra, de l'espace – celui de la ville prioritairement.

Si Walter Benjamin promeut une nouvelle forme de barbarie, c'est pour mieux contrer la forme de barbarie dominante : en 1933, année de la publication d'« Expérience et pauvreté », les nazis arrivent au pouvoir.⁵³² Selon Benjamin, l'année en question ne marque pourtant pas une rupture brutale : « Car l'auteur du *Livre des passages* instaure une constellation significative entre le XIX^e siècle et la barbarie de l'Allemagne nazie au XX^e siècle. Tout son travail sur l'histoire culturelle de la modernité parisienne vise à mettre en lumière la logique historique et politique qui fait du XIX^e siècle le passé non résolu du

⁵³⁰ Irving Wohlfarth, « *Spielraum*. Jeu et enjeu de la "seconde technique" chez Walter Benjamin », art. cit.

⁵³¹ WB, « OAERT (1) », *O III*, p. 102, Je souligne.

⁵³² Le texte est publié dans *Die Welt im Wort* le 7 décembre 1933, soit un peu moins d'un an après l'accession d'Hitler à la Chancellerie.

présent, la préhistoire de l'époque actuelle et de ses démons. »⁵³³ Face à cet héritage néfaste, la réponse « barbare » de Benjamin est implacable : « Ce caractère destructeur esquissé par Benjamin représente la forme moderne de l'allégoricien qui met en pièce la totalité trompeuse d'un monde vidé de son sens. Il pousse à l'extrême l'anéantissement d'une culture qui ne peut plus remplir son rôle de garant de l'humanité, qui s'est avérée incapable de faire barrage à la barbarie ». ⁵³⁴ On retrouve ici l'idée d'un retournement positif qui n'est pas sans correspondance avec la conception benjaminienne de la fantasmagorie rencontrée plus haut, ce qu'Édouard Arnoldy a pu noter dans un texte récent : « 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. »⁵³⁵

Balayer l'héritage culturel, qui n'a fait qu'accompagner, appuyer, soutenir l'avènement de la barbarie, voilà l'objectif de Benjamin. Cet objectif, posé en fin de texte, apparaît comme l'aboutissement du diagnostic formulé par le philosophe au début de l'essai. Ce que le philosophe y exprime touche de près la question du témoignage. Sans le formuler ainsi, Walter Benjamin y décrit le devenir-pauvre de l'expérience humaine en évoquant les témoins muets qui ont survécu à la Première Guerre mondiale :

Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est pas si étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche en bouche⁵³⁶

Et il est vrai que les années 1920 sont marquées par quantité d'ouvrages de survivants : Jean Norton Cru, au soir de la décennie, proposera une réflexion critique sur les

⁵³³ Christine Schmider, « Contre la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », *Noesis* (en ligne), n° 18, 2011, URL : <https://journals.openedition.org/noesis/1746> (dernière consultation le 20 août 2020).

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Édouard Arnoldy, « Fantasmagorie et barbarie. Notes sur les possibles du cinéma et de l'histoire chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer », *Germanica*, n° 66, 2020, p. 106.

⁵³⁶ WB, « Expérience et pauvreté », *O II*, p. 365.

récits de témoins publiés de 1915 à 1928, questionnant l'authenticité de certains pour mieux mettre en valeur les autres.⁵³⁷

Cette crise du témoignage peut être comparée à celle diagnostiquée par un autre philosophe, Paul Ricœur, à propos d'une autre « expérience effroyable de l'histoire universelle » : la Shoah. Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, l'auteur de *Temps et Récit* pouvait noter la difficulté qu'éprouvait le témoin à partager une expérience. Mais le philosophe français insistait, à propos des « témoins historiques » racontant l'« expérience extraordinaire », sur l'autre pôle de la chaîne du témoignage : celles et ceux qui reçoivent la parole du survivant. Pourquoi ? Parce que l'expérience-limite qui fut la leur, celle des camps de concentration et d'extermination, « prend en défaut la capacité de compréhension moyenne, ordinaire. »⁵³⁸ Le philosophe, dont la réflexion tourne dans une large mesure autour du concept de « l'homme capable », ne pouvait, me semble-t-il, que se sentir concerné par un tel écueil lié à l'expérience humaine, entre émission et réception du témoignage : « Il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre. »⁵³⁹ Avec Benjamin, c'est l'autre pôle de la chaîne testimoniale qui se trouve concernée : les témoins sont devenus muets, car plus « pauvres en expériences communicables ». Non pas qu'un public ne se tienne prêt à les écouter : nul « retour d'expérience » ne semble plus possible, *dans sa version communicable*. Il me semble possible ici de dialectiser les diagnostics de Benjamin et de Ricœur, qui sont certes produits en des contextes et à propos de sujets distincts. Chez les deux philosophes, c'est d'une *crise du témoignage* dont il est question, entre émetteurs et récepteurs. L'une des tâches du cinéaste, en tant que témoin critique, consiste très précisément, dans le cadre de la présente étude, à *reconstruire cette chaîne allant de celui ou celle qui a fait une expérience parfois limite vers un public pouvant recevoir une parole souvent fragile, inquiète et menacée*. Certes, les sujets des films analysés plus loin différeront de ceux mis en avant ici. Mais d'autres expériences limites, éprouvantes, rendent nécessaires le geste critique consistant à faire exister la parole des plus fragiles, la rendre audible.

⁵³⁷ Jean Norton Cru, *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), Nancy, PUN, 1993. Voir également la version abrégée parue l'année suivante : *id.*, *Du témoignage* (1930), Paris, Allia, 1997.

⁵³⁸ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 208.

⁵³⁹ *Ibid.* Plus loin, Ricœur parle bien d'une spécificité de la Shoah à propos de la « crise du témoignage » (*ibid.*, p. 222), liée à ce trouble dans la capacité de réception. Sur la question de « l'homme capable », voir en particulier Bruno Clément (dir.), *L'Homme capable. Autour de Paul Ricœur*, *Revue du Collège International de Philosophie*, hors-série, 2006.

Revenons au texte de Benjamin. L'intérêt de son propos repose sur la façon dont le philosophe déborde très largement le cadre de la Première Guerre mondiale pour cibler la façon dont, de manière plus générale, la vie moderne a pu *abîmer* l'expérience humaine :

Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'expérience de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain.⁵⁴⁰

Parti de 1914-1918, Benjamin finit ici par considérer une bataille, ou une guerre, plus générale, celle du quotidien d'une humanité fragilisée. L'attitude critique de Benjamin consiste ainsi à renverser dialectiquement une situation malheureuse, catastrophique, mais pas irréparable ou *absolument* désespérée. Le début d'« Expérience et pauvreté » s'avère pessimiste, sans aucun doute. Mais dans le prolongement de son texte consacré au surréalisme, le philosophe semble bien vouloir « organiser le pessimisme », selon la formule de Naville qu'il semble bien s'être approprié. Loin de l'attitude naïve, paisible et optimiste de la gauche progressiste d'alors, l'auteur d'*Enfance berlinoise* entend affronter la situation malheureuse, pour mieux en tirer *quelque chose*. Nous sommes devenus pauvres en expérience, semble ainsi dire le philosophe, tirons-en profit, recommençons du début : « À la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête »⁵⁴¹, assure Benjamin, moins de six années avant l'invasion de la Pologne par les troupes allemandes. Le temps presse.

Le texte de 1933 précise ainsi les contours d'une philosophie qui *semble* faire le deuil du passé pour affronter, avec les moyens de la modernité, la barbarie, l'autre barbarie, « pas au bon sens du terme. »⁵⁴² La suite de ce chapitre discutera deux textes, lesquels fonctionnent en quelque sorte comme un diptyque : « Le conteur » et « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Prolongeant le propos tenu dans « Expérience et pauvreté », le premier, plus développé, insiste sur une figure qui s'avère très proche du témoin.

⁵⁴⁰ WB, « Expérience et pauvreté », *O II*, p. 365.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 372.

⁵⁴² *Ibid.*

2.2 « Le conteur » : disparition d'un témoin ?

« Le conteur » paraît en 1936, soit un an après la publication de la première version de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Il s'agit d'un travail qui s'étend sur une période assez longue, débutant bien avant « Expérience et pauvreté ». Au terme d'une lettre adressée à Hugo Von Hofmannsthal datée du 26 juin 1929, Benjamin annonce son projet : « Je cherche à voir “pourquoi se meurt l'art de raconter des histoires”, c'est-à-dire l'art du récit oral. »⁵⁴³ Le 25 juin 1933, soit l'année de la publication où Benjamin promeut une barbarie « positive », il annonce cette fois à Max Rychner que « le temps a manqué pour l'essai en projet sur “Romancier et narrateur” », à cause d'« un court voyage à Genève. »⁵⁴⁴

Le début de cet essai reprend quasiment à la ligne près ce qui est exposé en ouverture d'« Expérience et pauvreté ». Le diagnostic est identique : « le cours de l'expérience a chuté. »⁵⁴⁵ Les exemples semblables : les soldats revenant « muets du champ de bataille », la réflexion plus générale sur la société moderne considérée comme lieu de « tensions et d'explosions destructrices [...] »⁵⁴⁶ Seulement, le philosophe s'écarte, après ces premières lignes, de ce qui faisait la substance de son propos trois ans auparavant. Le mot « barbare » n'apparaît pas dans le texte et la question des techniques modernes est mise de côté.

Dans ce texte, Walter Benjamin propose un portrait du conteur, portrait qui témoigne de la sympathie qu'il éprouve pour une catégorie d'écrivains dont Nicolaï Leskov est, selon le philosophe, l'un des derniers et plus grands représentants. Si cette figure l'intéresse tant, c'est qu'elle est associée à un art (littéraire) à propos duquel l'idée de collectivité apparaît comme essentielle. C'est la raison pour laquelle une grande partie du propos exposé par le philosophe consiste à opposer le conteur à l'écrivain moderne par excellence, le romancier, figure de l'individu coupé du corps social. Avant la parution du texte (en octobre 1936 dans la revue *Orient und Okzident*), une lettre adressée à Kitty Marx-Steinschneider témoigne de la sympathie qu'éprouve Benjamin pour le premier, au détriment du second. Parlant de son travail en cours, il évoque « une vieille marotte » et précise : « [Je] tenterai d'appliquer à l'homme mes considérations sur l'opposition du romancier et du narrateur et ma vieille préférence pour le dernier. »⁵⁴⁷ Le conteur est une figure du partage, de la transmission, quand le romancier correspond au règne de l'individu

⁵⁴³ WB, Lettre du 26 juin 1929, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 21.

⁵⁴⁴ WB, Lettre du 25 juin 1933, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 92.

⁵⁴⁵ WB, « Le conteur » (1936), *O III*, p. 115.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁵⁴⁷ WB, Lettre du 15 avril 1936, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 206.

Ce règne est intrinsèquement lié à la question de la chute de l'expérience, exposée dans l'essai de 1933. Mais c'est *une certaine expérience* qui décline, s'efface, disparaît peut-être, auquel correspond le mot allemand *Erfahrung*. Si ce point est essentiel, c'est que dans le contexte d'écriture qui est celui de Benjamin, c'est une autre expérience qui semble prendre le relai, celle qui caractérise l'époque moderne, à savoir l'expérience du choc : en allemand, *Chockerlebnis*. Il importe de préciser ce point ici, puisque entre *Erfahrung* et *Chockerlebnis*, entre « Le conteur » et « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », une grande part de sa philosophie critique se joue. L'*Erfahrung* désigne l'expérience communicable, relayée, transmise de génération en génération. À ce titre, le conteur incarne le sujet garant d'une chaîne de la transmission : « L'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché leurs récits par écrit, les plus grands sont ceux dont le texte s'éloigne le moins de la parole des innombrables conteurs anonymes. »⁵⁴⁸

C'est donc la version *communicable* du partage d'expérience qui intéresse Benjamin ici. La crise de l'expérience est mise en parallèle avec le règne de l'individu, supplantant, tout particulièrement au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la capacité humaine à se reconnaître dans l'idée de collectif. Si l'art de conter est caractérisé par un partage de l'expérience (« de bouche en bouche »), l'apparition du roman à l'Époque Moderne, puis l'essor de la presse généralisée, vont en ébranler *l'autorité*.⁵⁴⁹ Ces deux sphères discursives cassent les possibles de l'expérience communicable, le premier en donnant la primauté à l'individu, la seconde en multipliant les « nouvelles », remplaçant presque quotidiennement toute information par une autre, chassant ainsi toute possibilité d'expérience⁵⁵⁰ : « Celui qui écoute une histoire se trouve en compagnie du conteur ; même celui qui la lit partage cette compagnie. Le lecteur du roman, lui, est solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur. »⁵⁵¹

Dans « Le conteur », Benjamin cible un écrivain en particulier : Flaubert. Quatre ans avant les thèses *Sur le concept d'histoire*, ce n'est pas *Salammbô* qu'il mobilise, mais *L'Éducation sentimentale*. Dans ce dernier, selon le philosophe, la fin *achève* véritablement ce qui est raconté. Rappelons avec Benjamin ce qui s'y joue. Frédéric et Deslauriers échangent autour d'un souvenir commun : une « petite aventure », dit Benjamin, qu'ils ont vécue quelques années auparavant, les deux hommes offrant un bouquet de fleurs à la

⁵⁴⁸ WB, « Le conteur », *O III*, p. 116.

⁵⁴⁹ C'est *Théorie du roman*, de Georg Lukács, fournit sur ce point une assise aux conceptions de Benjamin. Voir Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, op. cit., p. 508

⁵⁵⁰ Ce point peut être perçu comme un prolongement de ce que Benjamin affirmait dans le texte de présentation de la revue *Angelus Novus*, rencontré au chapitre précédent.

⁵⁵¹ WB, « Le conteur », *O III*, p. 138

maquerelle d'une maison close de leur ville : « Une histoire qui n'était pas oubliée trois ans après », écrit cette fois Flaubert. Achievant leur échange nostalgique, les deux personnages concluent : « "C'est là ce que nous avons eu de meilleur !, dit Frédéric. – Oui, peut-être bien ! C'est ce que nous avons eu de meilleur !", dit Deslauriers. »⁵⁵² Benjamin pose alors la conclusion suivante : « Sur cette constatation s'achève le roman, qui prend ici fin en un sens plus rigoureux qu'aucun autre récit ne peut le faire. En effet, il n'est pas de récit au terme duquel on ne soit en droit de demander : "et ensuite ?" Le roman, au contraire, ne peut espérer faire un seul pas au-delà de cette limite où, inscrivant au bas de la page le mot "Finis", il invite le lecteur à réfléchir au sens de la vie. »⁵⁵³

Ce passage prolonge ce qui est en jeu dans un texte antérieur de Benjamin : « Crise du roman ». Benjamin y formule la critique de la fin de *Berlin Alexanderplatz* (Döblin, 1929). Si certains procédés utilisés par l'écrivain allemand ont la faveur de Benjamin (le montage, prioritairement), c'est la conclusion de l'ouvrage qui irrite le philosophe. Au terme de l'histoire relatant les péripéties d'un petit gangster du Berlin des années 1920, Alfred Döblin enferme son personnage dans « sa petite loge de portier », coupant tout contact possible avec le lecteur. Anticipant sans aucun doute ce qui sera développé dans « Le conteur », Benjamin écrit : « C'est, en effet, la loi de la forme romanesque : à peine le héros a-t-il su s'aider lui-même, que son existence ne nous est plus d'aucun secours. Si cette vérité se manifeste de la façon la plus impitoyable dans *L'Éducation sentimentale*, l'histoire de Franz Biberkopf est "l'éducation sentimentale" du malfrat. C'est le stade le plus extrême, le plus vertigineux, le plus avancé, le stade ultime du vieux roman éducatif bourgeois. »⁵⁵⁴ Si ce texte paru bien avant « Le conteur » me semble important, c'est également pour l'image mobilisée par Benjamin au début de son essai, et qui permet de mesurer l'importance du repère maritime dans ses réflexions :

Pour l'épopée, l'existence est un océan. Rien n'est plus épique que l'océan. Bien entendu, on peut adopter à son égard toute sorte d'attitudes [...]. On peut partir en mer et puis, au large, aucune terre en vue, rien que la mer et le ciel, entreprendre une croisière. C'est ce que fait le romancier. Il est vraiment solitaire et muet [...]. Le romancier [...] s'est isolé du peuple et de ses faits et gestes. Le lieu de naissance du roman est l'individu dans sa solitude, qui ne dispose

⁵⁵² Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, Livre de poche, 1972, p. 501, cité ici par WB, *ibid.*, pp. 137-138.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵⁴ WB, « La crise du roman » (1930), *O II*, p. 197.

plus d'expression exemplaire de ses intérêts les plus vitaux et qui, n'étant conseillé par personne, est lui-même incapable de conseiller qui que ce soit.⁵⁵⁵

Ainsi, à la clôture qui caractérise le roman, où ce qui est raconté bute sur le mot « fin », s'oppose la porosité du conte, dont le récit est toujours à reprendre, à prolonger, à *penser*. Pour comprendre cette porosité, il vaut de citer ici un exemple particulièrement probant exposé par Benjamin. Pour le philosophe, « le premier conteur grec fut Hérodote ». Point important ici, le « Père de l'histoire » pouvant être dès maintenant considéré comme le père d'une certaine idée de l'histoire, que travaille en parallèle Benjamin en ces années : une histoire toujours ouverte, une histoire se transformant au gré d'une actualité qui se reconnaît dans telle ou telle image du passé, pour le formuler à la façon de la cinquième thèse de *Sur le concept d'histoire*. En s'appuyant sur l'« historien » grec, Benjamin relate la défaite de Psamménite, roi égyptien vaincu par les Perses au VI^e siècle avant Jésus-Christ. Humilié, le roi doit assister au cortège triomphal des vainqueurs. Il y remarque sa fille, réduite à l'état de servante. Il ne laisse paraître aucune émotion. Arrive son fils, qui va être exécuté. Le roi reste de marbre. Remarquant enfin parmi les prisonniers « un de ses serviteurs, un vieillard misérable, alors il se frappa les poings et présenta tous les signes de la plus profonde désolation. »⁵⁵⁶ Et Benjamin de mettre en lumière les possibles d'une telle histoire, quelques interprétations que permettent un tel récit : le roi est comme au théâtre, ému par le serviteur-comédien. Ou encore : l'immense « douleur » longtemps contenue, « la vue du serviteur a servi de détente. »⁵⁵⁷

Walter Benjamin oppose une telle histoire à l'information journalistique : « L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle. Elle ne vit qu'en cet instant, elle doit s'abandonner entièrement à lui et s'ouvrir à lui sans perdre de temps. Il n'en est pas de même du récit : il ne se livre pas. Il garde sa force rassemblée en lui, et offre longtemps encore matière à développement. »⁵⁵⁸ Entre les lignes, il semble bien que l'histoire scientifique soit ciblée également : celle qui fige les événements, celle qui écrit : « Il était une fois ». Il convient ici d'affronter le paradoxe : « Il était une fois », n'est-ce pas précisément la formule typique introduisant le conte ? L'histoire scientifique n'est-elle pas vouée à lutter contre tout récit légendaire ? La pensée de Benjamin se fonde sur de telles contradictions. D'une part, il faut dire que le « Il était une fois » du conte est un topos qui n'empêche en aucun cas celui ou

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁵⁶ WB, « Le conteur », *O III*, p. 124.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

celle qui reçoit le récit de le transformer, de l'interpréter au contact de son actualité. Par ailleurs, la pensée tout en tension contradictoire de Benjamin semble bien le pousser à accoler, dialectiquement, une formule associée aux légendes à quelques historiens objectivistes pour mieux spécifier le caractère illusoire, légendaire peut-être, de *leur* « Il était une fois ».

Mais il semble bien qu'une autre histoire soit possible, une histoire qui fait droit à la mémoire, acceptant de mettre le passé au contact du présent : « La *mémoire* fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. »⁵⁵⁹ Benjamin oppose-t-il mémoire et histoire ? Poser la question ainsi, c'est déjà supposer que ces deux catégories sont homogènes. Par exemple, Benjamin dit bien que deux formes de mémoire sont au fondement de la culture occidentale. Le genre épique apparaît ici comme un repère essentiel. En effet, deux formes de souvenir caractérisent l'épopée : « Le premier se voue à *un seul* héros, *une seule* odyssée, *une seule* guerre [Benjamin vient de mentionner les « invocations solennelles qui ouvrent les épopées homériques »] ; l'autre porte sur des faits *multiples* et dispersés. »⁵⁶⁰ Voilà ce dont héritent les deux figures « antithétiques » que confronte Benjamin, lequel oppose « le souvenir immortalisant du romancier » au « souvenir divertissant du conteur. »⁵⁶¹ L'exemple flaubertien, qui apparaît deux pages plus loin dans le texte de Benjamin, le confirmera : le romancier français coupe toute possibilité de transmission, il immortalise le petit échange nostalgique des deux personnages, et l'éducation sentimentale qui donne son titre au roman n'est d'aucun secours pour le lecteur – Il était une fois Frédéric et Deslauriers.

De même, face à l'histoire positiviste, si violemment attaquée par Benjamin en ces années, une autre histoire peut être défendue. Si « Le conteur » semble faire le deuil d'une figure qui garantit la transmission, si au même moment le philosophe fonde tant d'espoirs dans les nouvelles techniques, semblant mettre de côté, *dans certains textes*, les enjeux critiques d'une historiographie matérialiste, ce qui se trouve exposé dans l'essai de 1936 restera mobilisé jusqu'au bout par Benjamin : les Thèses de 1940 en offriront un exemple éclatant. Car c'est sous l'égide *d'un historien* que Walter Benjamin développe ses réflexions. Dans la version française du texte due à Benjamin lui-même, ce dernier place en exergue de son essai une citation de Jules Michelet : « Vous sentirez comment les peuples enfants ont dû

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 135. Souligné dans le texte.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 135-136. Souligné dans le texte.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

narrer leurs dogmes et légendes et faire une histoire de chaque vérité morale. »⁵⁶² Michelet, dont on sait qu'il incarne un autre versant historien au XIX^e siècle (les « méthodiques » de la fin du siècle lui reprocheront sa démarche contraire à toute objectivité scientifique) écrit ces mots dans *Le Peuple*, paru en 1848. Comme souvent chez Benjamin, il faut partir à la découverte de ce qui se joue autour des citations qu'il privilégie pour mieux mesurer la portée de son propos. Nombre de thèmes benjaminien s'y trouvent. La figure du témoin également. En privilégiant la figure de l'enfant comme garant de la mémoire de l'humanité, l'historien français écrit :

C'est encore par l'enfant que vous pouvez apprécier ce que le peuple, tout changé qu'il est, garde encore de jeune et de primitif. Votre fils, comme le paysan de Bretagne et des Pyrénées, parle à chaque instant la langue de la Bible ou de l'Iliade. La critique la plus hardie des Vico, des Wolf, des Niebuhr, n'est rien en comparaison des lumineux et profonds éclairs que certains mots de l'enfant vous ouvriront tout à coup dans la nuit de l'Antiquité. Que de fois en observant la forme historique et *narrative* qu'il donne aux idées même abstraites, vous sentirez comment les peuples enfants ont dû *narrer* leurs dogmes en légendes, et faire une *histoire* de chaque vérité morale !... C'est là, ô sages, qu'il nous faut bien nous taire ... Entourons, écoutons ce jeune maître des vieux temps ; il n'a nullement besoin pour nous instruire de pénétrer ce qu'il dit ; mais c'est *comme un témoin vivant* ; il y était, il en sait mieux le conte. »⁵⁶³

Rapport au temps très anciens, narration, conte, et finalement témoin. Tout ce que travaille Benjamin dans son texte et plus généralement dans ses réflexions se trouve comme condensé dans ce passage du *Peuple*. « Le narrateur » peut être considéré comme le lieu de rencontre entre deux « voix dissonantes », pour reprendre la formule proposée par François Hartog à propos d'historiens et d'*outsiders* accordant une place cruciale à la parole des témoins. Et cette place possède une portée politique très forte, ce dont témoigne la petite note introductive écrite par Michelet à l'occasion de la nouvelle publication de son ouvrage, en 1866. En vingt ans, « un monde a sombré », dit-il, ajoutant qu'« un monde lentement surgit à l'horizon » : sans citer ces faits historiques, Michelet renvoie implicitement à 1848 et à l'avènement du Second Empire. Face à « un présent fort troublé », face à « un avenir

⁵⁶² WB, « Le narrateur », *EF*, p. 264. Dans une note de la publication du « Conteur » d'après sa version allemande, Pierre Rusch indique avoir préféré « conteur » à « narrateur » pour traduire *Erzähler* (« qui désigne celui qui raconte une histoire »). En effet, le mot narrateur a ceci d'ambigu qu'il « tend de plus en plus à désigner une figure interne au discours, en quelque sorte le “représentant” de l'auteur dans le texte » (Pierre Rusch, dans WB, « Le conteur », *O III*, p. 114, n. 1). Je précise ainsi que dans la suite de ce chapitre, les mots « narration » et « narrateur » seront considérés comme synonymes de « conte » et « conteur ».

⁵⁶³ Jules Michelet, *Le Peuple* (1848), Paris, Chamerot & Lauwereyns, 1866, pp. 162-163. Je souligne.

obscur », son ouvrage vieux de vingt ans peut servir l'actualité de 1865-1866 : « Ce qu'il [*Le Peuple*] a d'important, d'ailleurs, n'a pas changé. Ce qu'il dit du droit de l'instinct des simples, et de l'inspiration des foules, des voix naïves de conscience, *subsiste* et restera comme la profonde base de la démocratie. »⁵⁶⁴ *Le Peuple* est un ouvrage lui-même à reprendre, à prolonger, etc.

Michelet offre ainsi un modèle pour Benjamin : modèle d'historien faisant droit à l'art de narrer, faisant droit à la parole des témoins, participant par son travail à la pérennité de cette chaîne de la transmission, que Benjamin semble voir disparaître près d'un siècle plus tard.

Revenons plus directement au « Conteur ». Dans les versions allemande et française du texte, le mot « témoin » n'apparaît pas. Toutefois, on peut sans aucun doute rapprocher la figure du conteur de celle du témoin, plus précisément de deux catégories de témoin : celui qui a vécu une expérience et qui la rapporte ; celui qui recueille la parole de celles et ceux qui ont vécu une expérience – le témoin délégué. Ce dernier existe dans le texte à travers la citation relevée plus haut : le conteur se fait le récipiendaire et le continuateur d'une « expérience transmise de bouche en bouche ». Voilà une définition qu'il s'agit de garder à l'esprit, tant les cinéastes considérés au sein de cette étude pouvant y être associés, puisqu'ils recueillent la parole des fragiles pour la mettre au contact d'une actualité périlleuse : en ouverture de cette étude, l'exemple offert par Peter Watkins fut sur ce point éclairant.

Restons dans le registre du témoignage. En étroite cohérence avec son appétence pour le modèle du voyage, maritime ou non, le philosophe considère en outre le conteur comme une figure de voyageur. Dans l'essai, deux groupes de conteurs sont en effet mis en valeur. Deux groupes qui fondent deux catégories distinctes mais dont les membres peuvent appartenir tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces catégories. La première intègre les voyageurs, précisément, ceux « qui ont vu du pays »⁵⁶⁵, et qui transmettent, revenus chez eux, le fruit de leur expérience. La seconde comprend en son sein une autre forme de conteur, celui « qui est resté au pays et qui connaît les histoires et les traditions du cru. »⁵⁶⁶ Pour figurer « ces deux groupes », Benjamin propose de mettre en valeur deux « prototypes archaïques » : « le navigateur commerçant » et « le laboureur sédentaire ».⁵⁶⁷ Dialectisant ces « deux types

⁵⁶⁴ *Ibid.*, np. La courte note introductive à la nouvelle réédition (la quatrième depuis la publication originale) est datée du 12 décembre 1865.

⁵⁶⁵ WB, « Le conteur », *O III*, p. 116.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

archaïques », Walter Benjamin considère avec attention « l'interpénétration » de ces deux figures au Moyen Âge :

Le maître sédentaire et les compagnons itinérants [...] 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. En lui la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliait à la connaissance du passé, que recueille plus volontiers le sédentaire.⁵⁶⁸

Le thème du voyage maritime est à nouveau central dans l'essai de 1936 (dans sa version française), où l'on retrouve l'idée d'une mémoire universelle articulée à l'image de la mer. Si le pôle Nord magnétique n'apparaît pas ici, on comprend que ce modèle apparu dans ses écrits au soir des années 1920 l'accompagne tout au long des années 1930 : « La mémoire est le don épique par excellence. Grâce à une mémoire universelle l'esprit épique osera affronter d'une part l'immense mer des choses advenues et d'autre part leur perte irrémédiable, le pouvoir de la mort ». ⁵⁶⁹ Pour Benjamin, « La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité. » À la fin de sa vie, le mourant « voit défiler intérieurement une série d'images [...], dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit. » ⁵⁷⁰ C'est en approchant la fin de sa vie que le conteur peut transmettre une expérience utile à son auditoire. C'est ainsi que Benjamin oppose dans son essai deux formules qui redoublent l'opposition conte/roman. Le conte offre à ses auditeurs/lecteurs une « morale », autrement dit une leçon à même de servir celui ou celle qui lit/écoute le récit. Avec le roman, le lecteur se familiarise seulement avec « le "sens de la vie" », dit le philosophe. ⁵⁷¹ Mais ce « sens de la vie » est le sens *d'une existence*, qui ne sert que celui ou celle qui l'a menée. Ainsi le roman de Flaubert s'achève sur ce que fut le sens de la vie de Frédéric et Deslauriers, aucune leçon ne passant le seuil de la fin du roman pour toucher un lectorat se sentant visé par leur trajectoire. C'est bien la philosophie plus générale de Benjamin qui se trouve ici condensée. Pour lui, la fin du roman de Flaubert offre une image du « sens qu'avait la vie pour la bourgeoisie au moment où elle amorçait son

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ WB, « Le narrateur », *EF*, p. 283.

⁵⁷⁰ WB, « Le conteur », *O III*, p. 130.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

déclin [...] »⁵⁷² : l'individualisme bourgeois se trouve ciblé par le philosophe, qui lui oppose l'idée de collectivité.

Car pour Walter Benjamin le conteur est *partageur* : « [...] Dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public. »⁵⁷³ Et l'auteur d'*Enfance berlinoise* de prolonger : « Si l'expression "être de bon conseil" commence aujourd'hui à paraître désuète, c'est parce que l'expérience devient de moins en moins communicable. C'est pourquoi nous ne sommes plus de bon conseil, ni pour nous ni pour autrui. Porter conseil, en effet, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler). »⁵⁷⁴ Cette désuétude décrite par le philosophe, l'un des signes selon lui du déclin de l'art de conter, peut être mis en correspondance avec le déclin de l'artisanat, dont j'ai noté l'importance un peu plus haut, l'atelier moyenâgeux offrant un repère historique essentiel pour Benjamin, lieu d'« interpénétration » des deux catégories de conteurs, le sédentaire et le voyageur.

Si la question de l'artisanat apparaît essentielle au moment de conclure ce bref commentaire du « Conteur », c'est que, dans la perspective qui est celle de Benjamin, elle s'avère très proche de celle de l'art. Sur ce point, même si le septième du nom n'est pas mentionné dans le texte, c'est sans aucun doute au cinéma que songe le philosophe au terme de sa réflexion. Pour quelle raison ? Benjamin conclut son essai en connectant de façon serrée l'art de conter aux arts manuels. La dimension anthropologique de sa réflexion apparaît alors de façon manifeste. Pour appuyer son propos, Benjamin s'appuie sur un texte consacré non pas à l'artisanat mais à l'art. Il cite Paul Valéry, lequel, dans un texte consacré à Camille Corot, relève la dimension « mystique » de l'œuvre d'art, ses « systèmes » et ses « problèmes » recevant « toute leur existence et leur valeur de certains accords singuliers entre l'âme, l'œil et la main de quelqu'un [...] ». ⁵⁷⁵ Établissant un rapprochement entre manière de faire artistique et manière de faire artisanale, Walter Benjamin écrit :

L'âme, l'œil et la main se trouvent [...] mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique. *Mais cette pratique ne nous est plus familière. Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et déserte la place qu'elle occupait dans le récit.* (Car celui-ci, dans sa dimension sensible, n'est nullement l'œuvre de la seule voix. Dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rôdés dans le travail, elle soutient de mille

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Paul Valéry, cité dans *ibid.*, p. 149. Pour la citation, je renvoie à la référence mentionnée par Maurice de Gandillac en note : Paul Valéry, « Autour de Corot », *Pièces sur l'art*, tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1318 sq

manières ce que la bouche dit.) L'ancienne coordination de l'âme, de l'œil et de la main qu'évoquent les mots de Valéry, c'est celle qui est mise en œuvre dans le monde artisanal, celle que nous rencontrons partout où l'art de conter a encore droit de cité. On peut aller plus loin et se demander si le rapport qui lie le conteur à son matériau – la vie humaine – n'est pas lui-même d'ordre artisanal, si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soit les siennes ou celles d'autrui.⁵⁷⁶

Si le philosophe insiste dans son texte sur le rôle de l'imprimerie dans la disparition lente et progressive de l'art de narrer (« Le roman n'a pu se propager qu'avec l'invention de l'imprimerie »⁵⁷⁷), on peut supposer qu'il songe également ici à l'impact de l'industrialisation sur les pratiques manuelles. Quatre ans après « Le conteur », dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », Benjamin prolongera de façon plus détaillée l'opposition artisanat / industrie, pour spécifier la barbarie inhérente à la seconde, laquelle, à l'usine, opère un dressage des corps ouvriers : « Ne confondons surtout pas dressage et exercice. Au temps de l'artisanat, l'exercice jouait seul un rôle déterminant ; à l'époque des manufactures, il a pu conserver une fonction. C'est grâce à lui, dit Marx, que "chaque industrie trouve, par *expérience*, la forme technique qui lui convient", forme qu'elle "*perfectionne lentement*". »⁵⁷⁸ L'expérience survit donc dans la manufacture, mais celle-ci en domestique et autonomise les gestes. Dans la lignée de Marx, Benjamin expose une critique du devenir-automate des ouvriers, qui calquent leurs gestes sur celui de la machine, participant à l'homogénéisation des gestes produits au sein d'une société.

L'industrialisation ne fut pas sans conséquences sur le domaine de l'art, puisque, à « l'ère de sa reproductibilité technique », comme on le verra dans un instant, le rôle de la main est *peut-être* moins fondamental. Paul Valéry, dans la citation mobilisée par Benjamin, parle bien de la dimension « mystique » de l'art, qui on le sait décline ou disparaît à l'heure où s'imposent la photographie et le cinéma, Benjamin privilégiant la notion d'« aura » pour caractériser ce changement paradigmatique qui touche et bouleverse ce domaine. Il s'agira bien entendu de discuter ces points cruciaux, Benjamin manquant peut-être la dimension manuelle qui peut caractériser les domaines photographique et cinématographique, manquant alors de les considérer comme lieux « où l'art de conter a encore droit de cité. »

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 150. Je souligne.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁷⁸ WB, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *O III*, p. 362. Souligné par Benjamin. Voir Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier (1867), Paris, PUF, 1993, pp. 381-382 (traduction différente).

C'est d'une autre manière que le cinéma, selon Benjamin, peut jouer un rôle dans l'avènement de l'utopie communiste. Moins par les rapports passé / présent qu'il pourrait mettre en valeur qu'à travers le choc qu'il provoque chez un spectateur découvrant la réalité matérielle sous un aspect nouveau. Le cinéma, émanation de l'industrialisation, peut donc être une chance pour les sociétés modernes, puisqu'il peut participer à renverser dialectiquement la barbarie du monde marchand en provoquant chez le spectateur un sursaut participant à son éveil. Le cinéma, l'une des fantasmagories de la modernité, fruit de la grande industrie, peut ainsi se retourner contre les dominants et participer à leur défaite. Si la barbarie « positive » n'apparaît pas dans les textes ultérieurs à 1933 (« Expérience et pauvreté »), ce qui se joue entre l'adieu au conteur (je nuancerai plus loin cet adieu) et l'accueil réservé au cinéma, c'est bien la promotion d'un homme nouveau qui ne peut plus s'appuyer sur l'expérience classique (*Erfahrung*) mais peut se saisir de certaines opportunités offertes par la modernité, le cinéma jouant alors un rôle de premier plan en vue de construire un monde plus juste et harmonieux.

Au sujet de l'utopie, les dernières pages du « Conteur » apparaissent comme le lieu d'un adieu à une certaine voie d'accès au monde idyllique et harmonieux. Car dans les années 1935-1936, tout se passe comme si Benjamin se faisait le témoin d'un changement du lieu de l'utopie : du conte au cinéma. La fin du « Conteur » est exclusivement consacrée à l'écrivain Leskov. Si Benjamin a mentionné à plusieurs reprises son nom, l'œuvre de l'écrivain russe se trouve commentée avec insistance au terme du texte : « Peu de conteurs ont eu d'aussi profondes affinités avec l'esprit du conte que Leskov », écrit le philosophe.⁵⁷⁹ L'esprit dont il est question, c'est très certainement celui qui renvoie aux mondes harmonieux, idylliques ou édéniques, brefs ces mondes qui relèvent de l'utopie, fil rouge de la pensée de Benjamin. S'il partage ce fil rouge avec ses camarades de l'Institut et les personnalités qui lui sont proches (Ernst Bloch prioritairement, cité dans le passage du texte présentement commenté), on sait que l'utopie, chez lui, est intrinsèquement liée au modèle religieux.

Sur ce point, Benjamin ne manque pas de relever l'importance de la culture orthodoxe de Leskov, et de l'influence d'Origène dans sa production littéraire : « On sait quelle place y ont conservée les spéculations d'Origène, condamnées par l'Église catholique, concernant l'“apocatastase”, c'est-à-dire l'admission de toutes les âmes au Paradis. L'influence d'Origène sur Leskov a été très importante. »⁵⁸⁰ Dans une note accompagnant les *Écrits français*, Jean-Marie Monnoyer rappelle la place importante d'Origène au sein d'une tradition

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁸⁰ *Ibid.* Dans une note, Pierre Rusch rappelle que la « doctrine de la “restauration” » défendue par le Père de l'Église « fut condamnée par le synode de Constantinople en 543. » (Pierre Rusch, *ibid.*, note 1).

critique incluant « des esprits aussi différents que Campanella et Gramsci », à plusieurs siècles, donc, de distance.⁵⁸¹ Si l'on s'en tient à la tradition communiste, difficile de ne pas songer aux « damnés de la terre » en lisant ces lignes du commentateur, qui ne manque pas de faire le lien avec le manuscrit de Benjamin daté de 1940 : « La sotériologie d'Origène aboutissait à poser que la damnation a déjà eu lieu sur cette terre ; qu'il n'y a plus rien à expier dans l'au-delà (une idée que Benjamin reprendra plus tard au moment des *Thèses*). »⁵⁸² L'apocatastase est dans une large mesure l'autre nom du *Tikkun*, dont on a noté l'importance dans la philosophie de Benjamin (chapitre I). Cette importance ne s'efface pas au cours des dernières années de son existence : le manuscrit de 1940 en offrira un dernier témoignage.⁵⁸³

De ce constat, Benjamin navigue dans les écrits de Leskov pour y repérer des signes d'harmonie, où l'être humain connaît le bonheur sur terre, bonheur qui passe par une forme de communion entre l'homme et la nature. Les personnages de Leskov sont désignés par le philosophe comme « les Justes », qui « incarnent la sagesse, la bonté, la consolation du monde », et qui « se pressent autour du conteur. »⁵⁸⁴ Ces mots anticipent sans nul doute la figure de l'Ange, qui précisément, en un temps du plus grand péril, se trouvera marqué par un regard *inconsolable*. Quatre années avant les « thèses », « Le conteur » témoigne peut-être d'un Walter Benjamin relativement « paisible ». Partant de scènes marquées par la violence (la guerre, le rythme brutal de la modernité), son essai fait ressortir une sorte de douceur : contamination de l'objet sur l'écriture, j'ai pu mettre en avant cet aspect de son travail. Car la bonté, la douceur, la gentillesse, si naïfs ces mots puissent-ils paraître, particularisent les mondes de Leskov : la figure du végétarien, qui ne peut « faire le moindre mal à qui que ce soit, pas même à un animal »⁵⁸⁵, y a par exemple son importance. La « voix de la nature » également, qui tient une place cardinale du fait du processus de dé-hiérarchisation des créatures des univers de Leskov : « La hiérarchie du monde des créatures, qui culmine dans la figure du juste, descend par de multiples paliers jusqu'aux abîmes de l'inanimé. »⁵⁸⁶ Chaque objet, si minime soit-il, si fortuit et négligeable soit-il, ont leur importance. Voilà qui n'est pas

⁵⁸¹ Jean-Marie Monnoyer, *EF*, p. 258. Je précise que si la question de l'orthodoxie de Leskov conserve une place dans l'essai écrit en français, la mention d'Origène y disparaît.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Il convient pourtant de relever ce que Benjamin écrit à Karl Thieme le 10 octobre 1937, soit quelques mois après la publication de l'essai, témoignant de l'aspect un peu secondaire, selon lui, de ce concept dans son essai : « Si je puis revenir un instant sur le "narrateur", je note que je n'avais pensé la référence à l'apocatastase d'Origène qu'à titre d'explication immanente de l'œuvre de Leskov. Moi-même, je ne voulais rien dire sur ce sujet. » (WB, Lettre du 10 octobre 1937, *Corr.*, t. II [1929-1940], p. 229). Néanmoins, la présence de cette référence semble bien traduire un intérêt constant pour l'idée d'une réparation du monde conservant un modèle religieux.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸⁵ Nicolai Leskov, cité dans *ibid.*, p. 143

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

sans lien avec l'idée de l'histoire promue par Benjamin, par exemple à travers la figure du chroniqueur, présent dans l'essai de 1936 : « Chez [Leskov], le chroniqueur attentif à l'histoire du salut et le conteur ancré dans le monde profane se rejoignent à tel point que, pour certains de ses récits, on aurait peine à discerner s'ils se détachent sur la trame dorée d'une vision religieuse ou sur l'arrière-plan bariolé d'une vision séculière de l'histoire. »⁵⁸⁷

La dialectique historienne propre à Benjamin, combinant les registres du religieux et du profane, se formule ici de manière exemplaire. Et si le chroniqueur apparaîtra quatre ans plus tard dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, personnage central d'une histoire matérialiste, s'il conviendra de montrer que la pensée de Benjamin s'avère plus complexe, à nuancer, plus fine dans les rapports établis entre ces deux formes d'expériences que sont l'*Erfahrung* et la *Chockerlebnis*, le philosophe, à cet instant de sa réflexion, semble néanmoins assez catégorique, ce que met en lumière l'une de ses déclarations citée par Jean-Marie Monnoyer dans le texte de présentation du « Narrateur », la version française du « conteur » : « Ne pleurons pas. Absurdité des pronostics critiques. *Le cinéma au lieu de la narration*. Nuance de la vie éternellement animée. »⁵⁸⁸

2.3 « *Le cinéma au lieu de la narration* » : passage de témoin

Dans le même texte de présentation du « Conteur », Jean-Marie Monnoyer cite une lettre adressée par Walter Benjamin à Theodor W. Adorno, datée du 4 juin 1936 : « Un “parallèle avec le *déclin de l'aura*” est établi dans la façon “dont l'art de narrer touche à sa fin” ». ⁵⁸⁹ Ainsi, il semble bien possible d'interroger cette transition, disons ce passage de témoin entre « narration » et « film ». On sait que l'*aura*, chez Benjamin, renvoie à l'unicité de l'œuvre d'art traditionnelle. Dans sa « Petite histoire de la photographie », le philosophe en expose une première fois la définition : « Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »⁵⁹⁰ En 1935, dans son essai consacré au cinéma, cette définition, ainsi que le passage au sein duquel elle s'inscrit, seront repris au mot près.⁵⁹¹ Mais s'il convient de rester un instant dans le petit essai publié en 1931, c'est que la conception que propose Benjamin de l'*aura* n'est pas sans lien avec le modèle du pôle Nord magnétique. Dans son texte, la figure d'Eugène Atget est privilégiée. Benjamin hérite du

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁸⁸ WB, cité par Jean-Marie Monnoyer, « Le narrateur », texte de présentation, *EF*, p. 259. Je souligne.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 262. Souligné dans le texte.

⁵⁹⁰ WB, « Petite histoire ... » (1931), *O II*, p. 311

⁵⁹¹ WB, OAERT (1), *O III*, p. 75.

travail de rassemblement et de mise en valeur de l'œuvre d'Atget par la photographe Berenice Abbott, qui a grandement contribué à la reconnaissance du photographe français à la fin des années 1920. L'auteur d'*Enfance berlinoise* emprunte à cette dernière un passage de son commentaire des clichés rassemblés dans le volume *Lichtbilder*. Abbott y considère Atget comme un précurseur. Mieux : un découvreur. Et l'image qu'elle mobilise pour mieux le signifier a pu trouver en Benjamin un lecteur particulièrement attentif : « Atget a atteint le pôle de la suprême maîtrise ; mais avec la modestie opiniâtre d'un grand expert qui vit toujours dans l'ombre, il négligea d'y planter son drapeau. Ainsi beaucoup peuvent s'imaginer avoir découvert le pôle où avant eux il avait mis les pieds. »⁵⁹²

Le pôle comme repère permettant de penser l'histoire (de la photographie) traverse véritablement les écrits de Benjamin. Et l'on constate l'intérêt que ce dernier porte pour une figure oubliée (à son époque), ou tout du moins mésestimée. Loin d'un James Clark Ross prenant fièrement possession du pôle Nord magnétique pour y planter son drapeau (*fig. 2.1*), c'est bien un nom obscur, éloigné du succès qui l'intéresse. Et si cet aspect est important, c'est qu'il semble possible d'établir une correspondance entre l'obscurité du nom d'Atget et les objets privilégiés par ce dernier dans la plupart de ses photographies : ce qui relève du déchet, du rebut, de l'oublié, bref ce que l'histoire officielle tend à refouler.

Et c'est contre une certaine idée de la photographie que les clichés d'Atget sont reçus et interprétés par Benjamin, qu'il considère comme « les précurseurs de la photographie surréaliste » : « Le premier, il désinfecte l'atmosphère suffocante qu'avait répandu le portrait photographique conventionnel de l'époque de la décadence. Il purifie, mieux : il dissipe cette atmosphère. Il inaugure cette libération de l'objet par rapport à l'aura, qui est le mérite le moins contestable de la nouvelle école photographique. »⁵⁹³ La portée politique d'un tel diagnostic est déterminante. Dans la droite lignée de son essai consacré à Breton et ses camarades, c'est bien une « atmosphère » qu'il s'agit ici non plus d'« exploser » mais de dissiper. Alors que dominait une certaine idée de la photographie mimant l'art pictural traditionnel (la photographie « conventionnelle », c'est bien celle qui obéit à des *conventions*), Atget émancipe son « art » pour faire droit non pas aux objets renvoyant à la domination, propre à l'art auratique et son « atmosphère suffocante », mais à « ce qui avait sombré et disparu »⁵⁹⁴ : « Atget est presque toujours passé à côté “des vues célèbres et ce qu'il est

⁵⁹² Berenice Abbott, *Lichtbilder* (1930), cité dans WB, « Petite histoire... », *O II*, p. 310.

⁵⁹³ *Ibid.* Pour une critique du « mythe » reliant Atget au surréalisme, voir Guillaume le Gall, « Eugène Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/208> (dernière consultation le 20 août 2020).

⁵⁹⁴ WB, « Petite histoire... », p. 310.

convenu d'appeler les symboles d'une ville" ; mais non point à côté d'une longue série d'embauchoirs ; ni des cours de Paris où, du matin au soir, s'alignent les charrettes à bras ; ni des tables désertées et encore jonchées de vaisselle, comme il s'en trouve, à la même heure, des centaines de mille, ni du bordel de la rue [...]. »⁵⁹⁵

Mentionnant l'attrait d'Atget pour le vide, les espaces « sans atmosphère », Benjamin poursuit : « C'est dans des réalisations comme celles-là que la photo surréaliste prépare le mouvement solitaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre. Elle ouvre la voie au *regard politiquement éduqué*, qui renonce à toute intimité au profit de l'éclaircissement des détails. »⁵⁹⁶ Voilà le rôle historique d'Eugène Atget : en anticipant la formule qui clôturera l'essai consacré à « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », on pourra dire que le photographe, secrètement, a participé à *politiser son art*. En émancipant l'homme d'un environnement où la culture dominante n'a fait qu'appuyer la barbarie, Atget a fait surgir l'in-vu, le mineur, le misérable. Et notons ici l'opposition que semble promouvoir Benjamin entre *photo* et *photographie*. En parlant de la « photo surréaliste », le philosophe, je le suppose, traduit l'écart substantiel qui peut exister entre un objet à la portée critique établie et un vaste domaine qui, dans une large mesure, ne répond pas à un tel impératif critique : « portrait conventionnel », « vues célèbres », « symboles d'une ville », etc. Cette dimension critique sera prolongée dans le célèbre essai de 1935, prioritairement consacré au cinéma.

Dans cet essai⁵⁹⁷, Benjamin indique que l'aura caractérise la singularité de l'œuvre traditionnelle, son « *hic et nunc* » qui correspond à « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. »⁵⁹⁸ Les moyens de reproduction mécanique, la photographie puis le cinéma,

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 311-312.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 312. Je souligne.

⁵⁹⁷ L'essai a connu maintes versions entre 1935 et 1939, dont une écrite en français par Benjamin, disponible dans les *Écrits français*, accompagnée de « parlipomènes », « variantes » et « compléments ». Il conviendrait bien entendu de mesurer les écarts notables qui les distinguent, fruits des retours critiques d'Adorno et Horkheimer, alors en exil à New York, lesquels considèrent la première version (1935) bien trop politisée (sur ce point, c'est l'influence de Brecht qui les contrarie tout particulièrement). La conception benjaminienne de l'aura a également connu quelques réorientations, dues principalement aux échanges avec Adorno. L'enjeu de ces pages ne consiste pas à étudier les écarts en question mais bien de relever ce qui, dans la première version ainsi que celle publiée en français, permet de comprendre certaines tensions propres aux réflexions de Benjamin, entre film et histoire. Sur ce point, Miriam B. Hansen dit bien que malgré les écarts entre les versions, « l'argument principal » (« *basic argument* ») des essais reste identique (Miriam B. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley / Los Angeles / Londres, UCP, 2012, p. 85). Concernant l'histoire de cet (ces) essai(s) majeurs(s) de l'histoire de l'art, voir notamment Bruno Tackels, *L'Histoire de l'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *id.*, « L'essai sur l'œuvre d'art », *Walter Benjamin. Une vie dans les textes, op. cit.*, pp. 739-788. Voir également la présentation de Jean-Marie Monnoyer dans les *Écrits français* du philosophe, à laquelle s'ajoute la longue lettre qu'adresse Adorno à Benjamin le 18 juin 1936, où le premier développe un commentaire critique des propositions théoriques du second (Jean-Marie Monnoyer, « Notice », *EF*, pp. 149-169 et Theodor W. Adorno, *ibid.*, pp. 169-176).

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 71

viennent fêler ce paradigme de l'unicité attaché à l'œuvre d'art. L'aura se rapporte au monde de la magie, de la religion. Benjamin prend pour exemple le statuaire grec : objet de « culte » chez les Anciens, « idole » (à dénoncer comme telle) chez les Pères de l'Église, une statue (de Vénus, chez Benjamin) n'en reste pas moins, dans cette conception, solidaire d'un même régime d'appréhension : « [...] Les uns et les autres avaient pareillement devant eux l'unicité de cette statue, autrement dit son aura. Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. » La « fonction rituelle » associée à l'œuvre d'art auratique conduit Benjamin à poser un constat : « La valeur unique de l'œuvre d'art authentique a toujours un fondement théologique. »⁵⁹⁹ Avec les médias photographiques⁶⁰⁰, un bouleversement capital marque l'histoire humaine : « *Pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel.* »⁶⁰¹ Entre aspect « suffoquant » et « parasitaire », la passerelle entre l'essai consacré à la photographie et celui commentant la « reproductibilité technique » peut être établie. Cette émancipation (notons que le philosophe mobilise un langage révolutionnaire, qui traduit sans aucun doute la portée politique de l'essai) se traduit par un passage, une transition entre deux âges de l'art dans ses rapports à l'homme, où deux « valeurs » s'opposent : « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne.* »⁶⁰² Il est donc question d'histoire universelle ; il est donc question de libération. Mais l'essai de 1935 réfléchit moins, semble-t-il, à la capacité historienne du cinéma qu'à *sa place singulière dans l'histoire humaine*. Le titre de l'essai ne dit pas autre chose : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » semble bien moins concerné par les rapports entre temporalités hétérogènes qui peuvent être mis en avant par « l'œuvre » que par le potentiel révolutionnaire attaché au médium cinématographique dans le présent des années 1930.

Semble moins concerné, j'entends y insister. En effet, la place accordée à la présence du passé dans les films, si réduite puisse-t-elle paraître, n'en tient pas moins une place substantielle. Mais il semble bien que cette présence traduise surtout la manière dont l'actualité s'émancipe d'un passé *autoritaire*. Et c'est précisément en mobilisant le registre du témoignage que Walter Benjamin définit les contours de cette émancipation :

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰⁰ J'utilise ici le syntagme davantage attaché à Kracauer pour désigner les outils permettant de reproduire mécaniquement la réalité matérielle, de la photographie au cinéma.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 77. Souligné dans le texte.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 81. Souligné dans le texte.

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de *témoignage historique*. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également *ébranlé*. Rien de plus assurément, mais ce qui est ébranlé, c'est l'autorité de la chose, son poids traditionnel.⁶⁰³

Il me semble que Benjamin est proche, ici, de l'idée d'un témoignage critique, venant bouleverser le rapport qu'entretient le présent avec son passé. Le cinéma devient le lieu d'une « révolution copernicienne », pour reprendre la formule mobilisée par le philosophe, à propos de l'histoire, dans ses notes des *Passages*. Cette dimension révolutionnaire, dans le propos de Benjamin, ne se réduit pas au seul cinéma, mais ce dernier la manifeste avec un éclat particulièrement vif : le présent se trouve libéré du poids de la tradition, ce qui permet, dans l'optique de Benjamin, de participer à l'activation du processus révolutionnaire.

Mais de quelle tradition est-il question ici ? On sait qu'il y a deux traditions qui s'opposent dans la conception benjaminienne de l'histoire. Celle des vainqueurs, à laquelle doit répondre celle des vaincus. Au cortège triomphal qui figurera, dans les thèses de 1940, la continuité de la domination (et de la Catastrophe) doit répondre une activité critique visant à rédimer la mémoire des vaincus, pour transformer un présent en situation de péril.

Dans l'essai de 1935, Benjamin semble plutôt insister sur la première, afin d'apprécier le potentiel critique du film, potentiel dont l'horizon politique est le renversement de l'ordre du monde, marqué par cette polarité vainqueurs / vaincus. Dans ce texte, l'aura semble désigner une valeur plutôt négative, dont témoigne l'adjectif « parasitaire » rencontré plus haut. Le passage qui suit la discussion de la notion de témoignage permet de préciser cet aspect de l'approche benjaminienne du domaine de l'art. Si l'aura « dépérit », c'est parce que la « *technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition*. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle *actualise* l'objet reproduit.»⁶⁰⁴ Benjamin propose ici un diagnostic à la portée anthropologique décisive, évoquant le « puissant ébranlement de la chose transmise », qui correspond à un moment où « l'humanité » se trouve en « crise » (le contexte européen des années 1930).

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 73. Je souligne. Le passage est le même dans EF (p. 180, avec quelques nuances dues au maniement du français par Benjamin) et dans la dernière version de 1939 (O III, pp. 275-276).

⁶⁰⁴ *Ibid.* Je souligne « actualise ».

Il y a donc un double « processus » à l'œuvre au sein du diagnostic benjaminien : au dépérissement de l'aura répond l'actualisation de tout objet (figure, fait, motif, personnage) dans le présent d'une situation. Le second volet procède du premier.⁶⁰⁵ Walter Benjamin parle ainsi de la « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » comme d'un puissant levier pour l'action révolutionnaire. Dans cette perspective, c'est tout sauf un hasard si les exemples mobilisés par le philosophe pour soutenir son propos correspondent à des figures de la domination. Définissant d'abord « *le film* » (plutôt que le cinéma) comme « le plus puissant agent des mouvements de masse contemporains »⁶⁰⁶, le philosophe met ensuite en avant « la signification sociale du cinéma », laquelle se trouve étroitement liée à l'« aspect destructeur » et « cathartique » de ce dernier.⁶⁰⁷ Pour figurer ladite « liquidation », Benjamin écrit :

Ce phénomène est particulièrement sensible dans les grands films historiques, de *Cléopâtre* et de *Ben Hur* à *Frédéric le Grand* et *Napoléon*. Il intègre à son domaine des régions toujours nouvelles. Lorsqu'Abel Gance s'écriait avec enthousiasme en 1927 : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma. [...] Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes [...] attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer (Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », *L'Art cinématographique II*, Paris, 1927, p. 94-96), il nous conviait sans s'en douter à cette vaste liquidation.⁶⁰⁸

Benjamin, en se référant à l'auteur de *Napoléon*, semble bien insister sur la façon dont le film permet à l'humanité de s'émanciper de ces figures tutélaires, de la charge *atmosphérique* « suffocante » qui leur correspond. *Quid* alors de l'histoire des vaincus, ceux du passé et du présent, ensemble, à laquelle il consacre son projet des *Passages* et dont le manuscrit de 1940 offrira un éclatant témoignage ? Il semble bien que cette tâche qui pourrait être dévolue au film soit mise de côté, Benjamin privilégiant la fonction destructrice du nouveau médium au détriment de sa capacité historique (matérialiste).

Sur ce point, il vaut d'ouvrir le volume de *L'Art cinématographique* cité. Notons avec attention que, quelques lignes auparavant, Abel Gance défend la naissance d'un nouveau regard, permis par le potentiel du nouvel outil. Pour alimenter sa réflexion, le cinéaste

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.* Je souligne « le film ».

⁶⁰⁷ *Ibid.* On constate une nouvelle fois le lien qui peut être établi entre ce texte et le petit essai de 1931 : « Le caractère destructeur ».

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

français cite le Talmud, ce à quoi Benjamin, on peut le supposer, a pu être sensible : « Le cinéma dotera l'homme d'un sens nouveau. Il écouterait par les yeux. « Welcol naam roum eth nacoloss : *ils ont vu les voix* », dit le Talmud. »⁶⁰⁹ Une forme de témoignage, marquée par un déplacement de la voix au regard (« Le temps de l'image est venu ! », c'est bien l'exclamation qui donne son titre au texte) semble mise en avant par le cinéaste français. Par ailleurs, il importe je crois d'attacher de l'importance à un passage coupé par Benjamin, celui qui correspond à la deuxième paire de crochets : « [...] Et toutes les religions elles-mêmes, toutes les grandes figures de l'histoire, tous les reflets objectifs des imaginations des peuples depuis des millénaires, tous, toutes, attendent leur résurrection lumineuses, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer. »⁶¹⁰ Le cinéma, semble-t-il ici, ne se contente pas du retour des grandes figures, des héros de l'histoire, mais également des petits, des sans noms, à travers la mention des « peuples ». Certes, Gance semble bien insister sur les figures héroïques. Mais l'idée de totalité associée à l'imagination des peuples, l'idée de résurrection, l'idée d'histoire universelle pouvant être réorientée de façon critique, sont bien là, disponibles pour le philosophe. La dimension micheletienne d'un tel propos est sensible. L'histoire se trouve actualisée, elle investit de nouveaux espaces et se transforme à mesure qu'un « Maintenant » se trouve *visé* par tout événement, fait, figure, etc., lui appartenant.

Pourquoi Benjamin supprime-t-il un passage qui semble pourtant si proche de sa sensibilité historique ? Beaucoup d'éléments « benjaminien » paraissent ici réunis : la référence à la théologie juive, l'histoire universelle où tout, potentiellement, peut être sauvé (il suffit de mettre « les voiles » correctement, comme on l'a constaté au début de ce chapitre), le processus d'*actualisation de l'histoire par le film*. Ici, il semble bien que Benjamin ôte du propos gancien un point qui aurait pu entrer en contradiction avec son travail autour du « Conteur », entamé en 1929 et aboutissant à l'essai de 1936 précédemment commenté. En fait, ce qui semble intéresser le philosophe à cet instant de sa réflexion (instant du texte, tout autant que de son cheminement intellectuel), c'est la radicale rupture d'ordre anthropologique dont le film se trouve être le témoin. Plutôt que de considérer (avec plus d'insistance) le film comme agent critique articulant les temporalités de l'histoire, plutôt que de mettre en lumière son rôle possible dans la conception d'une histoire des vaincus, l'essai écrit au milieu des années 1930 s'attache davantage à mettre en avant l'apparition d'un homme nouveau, appareillé par le film pour se libérer des chaînes de la culture traditionnelle et, partant, du capitalisme. L'homme nouveau, il faut le préciser, n'est évidemment pas l'individu replié sur

⁶⁰⁹ Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », *L'Art cinématographique II*, Paris, 1927, p. 94. Souligné dans le texte.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

lui-même. L'homme nouveau, c'est l'humanité nouvelle. Une fois cette dernière délivrée du poids de la tradition, de l'aura, libération figurée par ces grandes figures s'invitant dans le film, alors l'émancipation politique devient possible.

2.4 *Le film, une chance en vue de l'harmonie universelle*

Avec le dépérissement de l'aura, du « rituel », affirme ainsi Benjamin, nous passons à la « politique ». ⁶¹¹ La dimension politique concerne, dans l'essai de 1935, le rôle des masses sur la scène de l'histoire. Pour la première fois, estime le philosophe, une chance historique est donnée au prolétariat pour renverser l'ordre social. C'est dans cette perspective que le film tient un rôle déterminant. Comment procède Benjamin ? En théoricien marxiste, il considère le retard qui peut être celui de la superstructure sur l'infrastructure. ⁶¹² L'apparition de nouveaux moyens (moyens techniques, de production) ne s'accompagne pas nécessairement d'un bouleversement idéologique, d'une radicale modification dans la manière d'envisager le monde, la société, les communautés humaines et leurs interactions. ⁶¹³ Par exemple, Walter Benjamin a pu témoigner de son intérêt pour l'écrivain Paul Scheebart, dont les dessins et les textes témoignaient selon lui d'une interaction harmonieuse entre nouveaux outils et homme nouveau, émancipé. Dans « Expérience et Pauvreté », Benjamin confrontait la figure de Scheebart à celle de Jules Verne, pour mieux les distinguer : « [...] À la différence de Verne, chez qui les véhicules les plus extravagants ne transportent à travers l'espace que de petits rentiers français ou anglais, Scheebart s'est demandé en quelles créatures tout à fait nouvelles, aimables et curieuses, nos télescopes, nos avions et nos fusées transformeront l'homme d'hier. » ⁶¹⁴ Dans un petit texte écrit en français à la fin des années 1930, Benjamin louera une nouvelle fois l'artiste allemand pour une « idée » qui lui appartient, une « image, plutôt » :

« [...] Celle d'une humanité qui se serait mise au diapason de sa technique, qui s'en serait servie humainement. À un tel état de choses Scheebart crut voir deux conditions essentielles, à savoir : que les hommes sortent de l'opinion basse et grossière qu'ils sont appelés à "exploiter" »

⁶¹¹ WB, « OAERT », *O III*, pp. 77-78.

⁶¹² *Ibid.*, pp. 68-69.

⁶¹³ Dans l'itinéraire intellectuel de Benjamin, la figure de Siegfried Giedion, cité à de nombreuses reprises dans *Le Livre des Passages*, a pu, sur ce sujet, avoir son importance. L'historien de l'architecture avait lui-même repéré cette tension qui pouvait exister entre nouveautés techniques, architecturales, sociales et pérennité des anciennes structures sociales. Voir par exemple WB, *LdP*, [L 1a, 3], p. 425.

⁶¹⁴ WB, « Expérience et pauvreté », *O II*, p. 368.

les forces de la nature ; que, par contre, ils demeurent convaincus que la technique, tout en libérant les humains, libérerait fraternellement par eux la création tout entière. »⁶¹⁵

Face à la barbarie inhérente aux modes d'exploitation de la nature (dont l'homme fait partie), Scheebart offre un exemple certes fantaisiste mais modélisant, promouvant une société fondée sur l'harmonie que les nouveaux moyens techniques, selon Benjamin, peuvent permettre de réaliser. La question de l'harmonie appelle bien entendu la figure de Fourier, auquel Benjamin compare Scheebart dans son petit texte français : « Il y a dans les fantaisies extravagantes sur le monde des Harmoniens autant de raillerie à l'adresse de l'humanité actuelle que de foi en une humanité future. C'est, chez le poète allemand, le même dosage. »⁶¹⁶

Si je mentionne ici ces références, c'est parce qu'on retrouve cette question de l'harmonie dans la version française de « L'œuvre d'art ... » : « La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu "harmonien". »⁶¹⁷ Il s'agit donc d'un jeu qui engage l'homme et les nouveaux appareils techniques. Par l'expérience du choc (*Chockerlebnis*), en lieu et place de l'expérience traditionnelle (*Erfahrung*), l'humanité peut voir le monde différemment, l'appareil lui révélant la réalité de manière à provoquer chez elle un sursaut de conscience, pouvant aboutir à son éveil. Loin de la contemplation qui caractérisait le rapport de l'homme à l'art traditionnel, Benjamin insiste ainsi sur les questions d'habitude, d'entraînement, de distraction, où les appareils conduisent « les forces sociales élémentaires » à être « subjuguées pour que puisse s'établir un jeu *harmonien* entre les forces naturelles et l'homme. »⁶¹⁸ Dans la même note, Benjamin ajoute que « l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques. »⁶¹⁹ Mais de quelle manière, plus précisément, « initier » l'humanité à un tel jeu ? C'est là que les outils mis à la disposition du cinéaste prennent une importance déterminante.

⁶¹⁵ WB, « Sur Scheebart » (1938 – ?), *EF*, pp. 324-325.

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 326-327. Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Benjamin attache une importance cardinale à l'utopiste Charles Fourier, penseur du phalanstère et de la société idéale des « Harmoniens », le philosophe occupant une place essentielle dans les « Exposés » de 1935 et 1939. De même, une section de l'ouvrage inachevé lui est consacrée : « W. [Fourier] »

⁶¹⁷ WB, « OAERM », *EF*, p. 189. Je cite ici la version française, où apparaît la référence implicite à Fourier (que Benjamin ne cite pas), référence absente de la version de 1935.

⁶¹⁸ *Ibid.*, note 1, souligné dans le texte.

⁶¹⁹ *Ibid.* Dans son texte, Benjamin insiste ailleurs (*ibid.*, pp. 215-216) sur le modèle architectural pour penser ces questions d'habitudes perceptives. Sur les rapports de Benjamin au jeu, à la tactilité, en lien avec l'architecture et le cinéma, voir Sonny Walbrou, « Walter Benjamin et le colportage de l'espace : cinéma, architecture, et jeu », *Images secondes* (en ligne), n° 2, 2020, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2020/02/21/walter-benjamin-et-le-colportage-de-lespace/> (dernière consultation le 15 août 2020).

Sur ce point, il ne faut pas omettre de souligner l'insistance avec laquelle Benjamin considère la dimension plastique du film. Seulement, celle-ci devient soumise à un *impératif politique* : la prise de conscience des masses de leur situation sociale, historique, de leur appartenance à une classe, prise de conscience qui doit aboutir au renversement de l'ordre social. Le début de la section XVI de la première version est sur ce point fort instructif : « Parmi les fonctions sociales du cinéma, la plus importante consiste à établir un équilibre entre l'homme et l'appareil »⁶²⁰, affirme-t-il. Deux voies, qui ne s'excluent nullement l'une l'autre, permettent d'y parvenir. Je ne m'attarde pas ici sur la première, qui occupe pourtant une partie conséquente de l'essai. Elle concerne « la manière dont l'homme se présente à l'appareil de prise de vue [...] »⁶²¹ C'est la question du tournage d'un film, de la relation entre cinéaste et acteur, de l'exercice, des tentatives toujours renouvelées qui intéresse alors Benjamin. La seconde, que je privilégie ici, concerne « la façon dont [l'homme] se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure. »⁶²² Et le philosophe de déplier tout un raisonnement où les questions de forme tiennent une place déterminante. Dans le prolongement de ses réflexions consacrées à Atget et au surréalisme, Benjamin écrit : « Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. »⁶²³

La découverte, la prise de conscience (politique) passent ainsi par des choix formels, des choix esthétiques. Mais l'esthétique se trouve pliée à une injonction critique consistant à faire connaître le monde, ses injustices, sa violence (centralité de Chaplin) et ses possibilités inouïes. La liberté du premier Mickey Mouse, figure du rêve collectif⁶²⁴, fournit sur ce point à Benjamin un exemple incomparable. Et si la souris peut voyager aisément à travers le monde, libre de ses mouvements, l'image cinématographique permet au sujet qui en fait l'expérience de se rendre dans l'espace de la salle, le soir, après sa journée de travail, afin d'explorer la société, le monde, librement lui aussi.

Et c'est bien les outils mis à la disposition du cinéaste qui peuvent permettre de transformer radicalement l'humanité. Dans son essai de 1935, Benjamin se montre

⁶²⁰ WB, « OAERT », *O III*, p. 102.

⁶²¹ *Ibid.* Je souligne.

⁶²² *Ibid.* Je souligne.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 104.

particulièrement généreux au moment d'établir une liste des possibilités qu'offre le film pour découvrir le monde : « Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Il est bien clair, par conséquent, que la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente. »⁶²⁵ Et c'est dans les termes d'une pénétration du réel que le philosophe envisage les vertus du médium cinématographique : « plongées », « remontées », « coupures », « isollements », « ralentissements », « accélérations », « agrandissements » ou encore « réductions », voilà l'éventail que dresse Benjamin au moment de concevoir les multiples voies par lesquelles « pénètre la caméra », laquelle permet de faire l'expérience de l'in-vu, de l'in-su : « Pour la première fois, elle [la caméra] nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. »⁶²⁶ C'est bien dans le prolongement de son étude des possibles de la photographie que Benjamin considère le cinéma, les deux pouvant être rapprochés par leur capacité révélatrices : « La photographie (et le cinéma), dit par exemple Muriel Pic, démasque la réalité, révèle les identités, surprend la nature dans des détails jusqu'alors invisibles. »⁶²⁷ Mais le cinéma étend sans aucun doute les potentialités de la photographie, puisque le mouvement lui permet de pénétrer de façon « intensive » le réel, dit bien le philosophe. C'est tout le sens de la comparaison qu'offre Benjamin pour signifier la distinction entre l'art traditionnel et l'art reproductible : le cameraman, au temps de la reproductibilité technique, est proche du chirurgien, quand le peintre, à l'époque de l'art auratique, peut être comparé au mage. Si ce dernier opère à distance, le premier *intervient* à même le réel, pour le présenter au public d'une façon toute nouvelle. On reconnaît dans les lignes qui suivent l'attrance de Benjamin pour le montage, dont on connaît l'importance dans sa vision de l'histoire :

L'un observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle. *Pour l'homme d'aujourd'hui, l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à*

⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁶²⁷ Muriel Pic, « Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin », dans Georges Didi-Huberman et Giovanni Careri (dir.), *op. cit.*, p. 163.

*tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel.*⁶²⁸

Il faut souligner ici l'importance du contexte dans lequel écrit Benjamin. Ses considérations sur la photographie et le film, dans leurs liens avec la constitution d'un homme nouveau, sont largement partagées à une époque où les avant-gardes insistent sur les bouleversements anthropologiques auxquels conduisent les « nouveaux médias » d'alors. Les œuvres et les écrits d'Abel Gance (et son modèle symphonique), de Germaine Dulac (l'idée d'une « cinégraphie intégrale »), de Jean Epstein (le concept de « photogénie ») en sont des marqueurs bien connus. C'est peut-être surtout László Moholy-Nagy qui constitue un repère essentiel pour Benjamin. Ce dernier cite l'artiste et théoricien hongrois à la fin de sa « Petite histoire de la photographie ». Il y prolonge une célèbre formule en insistant sur l'importance de la légende accolée par le photographe à son cliché : « "L'analphabète de demain, a-t-on dit, ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie". Mais n'est-il pas pire qu'analphabète, le photographe qui ne sait pas lire ses propres images ? La légende ne va-t-elle pas devenir l'élément essentiel du cliché ? »⁶²⁹

C'est bien l'enrichissement de la perception que met en lumière Moholy-Nagy dans ses textes : « Nous commençons à peine à exploiter les possibilités étonnantes que nous offre l'appareil photographique. Dans l'élargissement de notre champ visuel, l'objectif actuel lui-même n'est déjà plus assujéti aux limites étroites de notre œil [...]. »⁶³⁰ Plus loin, insistant, il décrit le bouleversement sensoriel qu'éprouve l'humanité au contact du film et de la photographie : « Cent ans de photographie et deux décennies de film nous ont formidablement enrichis et *l'on peut affirmer que nous voyons le monde avec de tout autres yeux.* »⁶³¹

Benjamin et Moholy-Nagy semblent ici très proches. Seulement, ce qui les distingue peut-être, c'est la dimension radicalement critique et la voie utopique sur lesquelles insiste certainement davantage le second. Je l'ai dit, la question de la situation politique, depuis 1933, conditionne sans aucun doute un discours offensif, qui entend exploiter un produit de la modernité pour le retourner contre les dominants. Le choc que subissent les sociétés

⁶²⁸ WB, « OAERT », *O III*, pp. 99-100. Souligné dans le texte. Pour un commentaire de ce passage, et de la dimension chirurgicale des médiums photographique et cinématographique, voir Muriel Pic, chapitre cit., pp. 159-166.

⁶²⁹ WB, « Petite histoire... », *O II*, pp. 320-321. Voir László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (1925), trad. de l'anglais et de l'allemand par G. Dallez, J. Kempf & C. Wermester, Paris, Gallimard, 2007, p. 155 : « L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie. »

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 104. Souligné dans le texte.

modernes, aboutissant à la barbarie nazie, peut être retourné positivement, par la voie des nouveaux moyens techniques. Sans jamais réutiliser le mot, c'est sans conteste dans la continuité du texte sur la barbarie « positive » que Benjamin écrit : « *Le cinéma est la forme d'art qui correspond au lourd danger de mort auquel doit faire face l'homme d'aujourd'hui.* »⁶³² Et cette chance à saisir est pour l'heure contrariée par deux éléments. D'une part, nombre d'artistes et d'écrivains témoignent d'un retard dans l'appréhension de l'œuvre reproductible. Dans son essai, Walter Benjamin cible Abel Gance et Séverin-Mars, lesquels font preuve d'une « violence aveugle », ne saisissant pas la radicale nouveauté de la photographie et surtout du cinéma. Pour Benjamin, ils expriment leur idée du cinéma avec « des éléments de caractère culturel. »⁶³³. Alors que *L'opinion publique* (titre français de *A Woman of Paris*) et *La ruée vers l'or* existaient déjà, alors que Chaplin, donc, avait participé à « l'exploration des pôles de l'art du film », « Abel Gance parle d'une écriture sacrée [le philosophe vient de mentionner la comparaison gancienne du cinéma à « l'écriture hiéroglyphique »] et Séverin-Mars parle du cinéma sur le ton qui convient aux peintures de Fra Angelico. »⁶³⁴

Si Benjamin critique si virulemment Abel Gance et Séverin-Mars, c'est que leurs propos desservent l'horizon critique auquel est attaché le philosophe : par la liquidation de l'héritage culturel, par la destruction des valeurs culturelles (dont témoigne par ailleurs le cinéma et la réflexion d'Abel Gance, sur lesquels s'appuie Benjamin pour caractériser ladite liquidation), le cinéma peut participer, à la condition d'en faire un usage approprié, à la réalisation d'une société harmonieuse.

Car les dominants savent se servir du culte pour pérenniser leur autorité. L'ancien ordre, celui d'une première technique fondée sur l'idée de domination subsiste alors dans le nouvel âge technique. Marc Berdet l'exprime clairement : « Et si cet ancien ordre social se caractérise par la domination de la nature, c'est parce qu'une telle domination découle de la domination sur l'homme. La seconde technique a beau être, figurativement, associée à l'utopie d'une société d'harmonie des hommes avec la nature et des hommes entre eux, elle reste fondamentalement empêchée par une organisation sociale de domination sur la nature qui découle, au fond, de la domination de l'homme sur l'homme. »⁶³⁵

⁶³² WB, « OAERT » (1), *O III*, p. 107. Souligné dans le texte.

⁶³³ *Ibid.*, p. 85. Voir Abel Gance, « Le temps de l'image est venu ! », art. cit., pp. 100-101. C'est Abel Gance qui dans ce même texte cite « le grand Séverin-Mars » (*ibid.*, p. 100) et sa description d'un art cinématographique teinté de mystère et de valeurs éternelles.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Marc Berdet, « Technique, art et progrès chez Walter Benjamin », *Anthropological Materialism* (en ligne), 2010, <https://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/737> [dernière consultation le 30 juin 2020]

En ce sens, tant que le cinéma ne sortira pas des cadres du capitalisme, l'occasion d'établir une société idéale ne pourra pas être saisie.⁶³⁶ Le capitalisme s'appuie notamment sur « le culte des vedettes », dont le corrélat se trouve être « le culte du public », favorisant ainsi « la corruption de la masse que le fascisme cherche à substituer à sa conscience de classe. »⁶³⁷ « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » dévoile ainsi un combat qui oppose communisme et fascisme, associant à ce dernier terme celui de capitalisme. Berçant le public d'illusions, les dominants mettent en scène « vie amoureuse des vedettes » ou autres « concours de beauté », Benjamin rapprochant ainsi le capitalisme du fascisme, tout deux témoignant d'une même stratégie :

« Fausser par la corruption l'intérêt originel et légitime des masses pour le cinéma, intérêt dont l'objet est la connaissance de soi et donc aussi la connaissance de classe. Ce qui est vrai pour le fascisme en général l'est donc aussi pour le capitalisme cinématographique en particulier : il exploite secrètement le besoin impérieux de nouvelles structures sociales, dans l'intérêt d'une minorité possédante. Ne serait-ce que pour cette raison, l'expropriation du capital cinématographique est une exigence pressante du prolétariat. »⁶³⁸

Pour Benjamin, « prolétarianisation croissante de l'homme » et « développement croissant des masses » vont de pair. Pour préserver les intérêts du capitalisme, mis en péril par une possible prise de conscience politique des masses, le fascisme a selon Benjamin découvert une stratégie. Plutôt que de « faire valoir leurs droits » (aux masses), il leur permet de « s'exprimer ». ⁶³⁹ Ainsi apparaissent-elles sur la scène de l'histoire à travers la « propagande » des « actualités filmées » : « *à la reproduction en masse correspond la reproduction des masses.* »⁶⁴⁰ Avec les « grands cortèges de fête », les « manifestations sportives », et peut-être surtout « la guerre », la masse peut se voir elle-même face à face. ⁶⁴¹ Développant son propos autour de la correspondance qui existe entre ce phénomène et la technique cinématographique (reproduction, possibilité de capter d'immenses foules), Benjamin constate en soulignant : « *Les masses ont le droit d'exiger une transformation du régime de la propriété ; le fascisme veut leur permettre de s'exprimer tout en conservant ce régime. Son aboutissement logique est une esthétisation de la vie politique.* »⁶⁴²

⁶³⁶ WB, « OART », *O III*, p. 90.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, Souligné dans le texte.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Ibid.*, p. 111. Souligné dans le texte.

La fantasmagorie du cinéma abreuve la masse d'illusions, le processus d'esthétisation les rendant aveugles à une situation particulièrement catastrophique : « *Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre.* »⁶⁴³ Cette dernière, dit Benjamin, « permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masse sans toucher cependant au régime de la propriété. » Au service de la « glorification » de la guerre, c'est la figure de Marinetti qui se trouve ciblée par Benjamin dans son texte. On connaît la formule particulièrement glaçante qu'expose le chef de file du mouvement futuriste dans son Manifeste sur la guerre d'Éthiopie : « la guerre est belle ». ⁶⁴⁴ Voilà l'une des conséquences d'un *manqué* : la société, dit Benjamin, « pas assez mûre », fait dans ces circonstances « un usage contre nature » de la technique. ⁶⁴⁵ Marinetti, « sans ambiguïté »⁶⁴⁶, dévoile ainsi l'horizon triste auquel les sociétés modernes se trouvent conduites. Mais Benjamin, dialectiquement, n'oublie pas de saisir, *in fine*, le versant positif du cinéma. S'il ne qualifie jamais dans son texte le cinéma comme une fantasmagorie, c'est à un procédé assez identique à celui qui concerne l'histoire auquel fait songer la fin du texte : « *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.* »⁶⁴⁷ La possibilité de faire un usage correct de la technique n'est donc pas mise de côté par Benjamin : la teneur plutôt pessimiste de la fin de son texte se trouve contrebalancée par ces mots conclusifs, qui peuvent je crois faire office de programme pour tout cinéaste investi d'une tâche critique. Si le contexte diffère, si le texte de 1935 s'avère sur bien des points « daté », ses leçons pour un début de XXI^e siècle particulièrement périlleux valent d'être reçues et mises à profit.

Mais ce sont également les leçons d'histoire de Benjamin que je souhaite mettre en correspondance avec la démarche de quelques cinéastes considérés comme des « témoins critiques ». Il serait aisé de poser dès maintenant une première définition du témoin critique dialectisant ces deux pans de la pensée de Benjamin, le ou la cinéaste correspondant à cette désignation répondant aux deux formes de politisation promues par Benjamin : en utilisant les moyens à sa disposition, le témoin critique pénètre le réel, le décrit sous un nouvel aspect tout en agençant les temps de l'histoire pour montrer la continuité de la barbarie, reliant ainsi de façon critique le passé et le présent. Mais avant de détailler davantage cette définition, il

⁶⁴³ *Ibid.* Souligné dans le texte.

⁶⁴⁴ *Ibid.* Dans une note, Rainer Roschlitz indique que l'original italien du texte de Marinetti n'a pas été retrouvé. De même, les éditeurs des *Gesammelte Schriften* précisent que c'est d'après une traduction parue dans un journal français que Benjamin a développé sa réflexion (voir Rainer Roschlitz, dans *ibid.*, p. 112).

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 113. Souligné dans le texte.

convient d'étudier la façon dont Benjamin a pu rapprocher film et histoire, le premier pouvant servir de *modèle* pour la seconde, avant de glisser vers la possibilité d'envisager le film comme un *lieu* d'histoire, entendu ici comme espace permettant au cinéaste de relier l'« Autrefois » et le « Maintenant ».

3. Le film et l'historiographie critique : du modèle au lieu

3.1 *Le film comme modèle – montage et historiographie critique*

Le modèle du pôle Nord magnétique m'a permis de mettre en avant une tension propre à la philosophie benjaminienne. Le tournant des années 1930 s'avère déterminant en ceci que Benjamin privilégie ce repère pour penser l'histoire (section « N » du *Livre des Passages*) et le cinéma (Chaplin en « explorateur des pôles de l'art du film »), mais avec des orientations différentes. Ce qu'il écrit à propos de Chaplin, sur fond d'imaginaire maritime, trouve dans quelques textes des années 1930 un prolongement et un approfondissement théoriques notables : Atget en découvreur des pôles de la photographie, la caméra faisant « d'aventureux voyages », etc. Le film, dans ces circonstances, ne semble pas avoir été pensé comme un lieu d'expérimentation de l'historiographie matérialiste. L'exploration de l'espace semble bien primer l'exploration du temps. Ainsi, en exposant de telles réflexions sur « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin contredit-il le pan historiographique de sa pensée ? En ouverture d'un ouvrage consacré aux liens entre histoire et narration chez Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin s'interrogeait très précisément sur ce point :

Qu'est-ce donc que ce récit salvateur qu'évoquent les fameuses thèses *Sur le concept d'histoire* et qui est cet « historien matérialiste » qui saurait le dire, enraciné dans l'expérience collective (*Erfahrung*) des vaincus ? Et cela surtout quand nous nous souvenons que Benjamin a montré avec acuité l'impossibilité de toute expérience collective dans notre modernité, donc de toute tradition et de toute parole communes. De manière provocatrice, nous pourrions nous demander si la théorie de la littérature chez Benjamin, centrée sur la *perte* de la tradition, la *perte* de la narration classique, la *perte* de l'aura, etc., n'invalidé pas sa théorie de l'historiographie révolutionnaire, définie comme reprise et remémoration salvatrices d'un passé oublié, perdu voire refoulé ou nié.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 9-10.

La lecture des essais de Benjamin, entre 1928 et 1940, doivent-ils nous orienter vers l'idée d'une scission irrémédiable entre « narration » et « film » ? Autrement dit, le film ne peut-il pas devenir un moyen, pour le cinéaste, de se rapprocher, avec les outils à sa disposition, de la démarche de l'historien matérialiste ? L'itinéraire de Benjamin, fait de ruptures, de détours, de réorientations constantes, complique nécessairement la tâche, au moment d'envisager plus précisément les contours de cette figure du « témoin critique », dont la démarche, dans la perspective de la présente étude, recoupe les impératifs (critiques) benjaminien, au croisement du film et de l'histoire. Mais c'est très précisément ces tensions, disons même ces contradictions propres à l'œuvre du philosophe qui, me semble-t-il, la rendent particulièrement ouverte. Dans la foulée de son propos, Jeanne-Marie Gagnebin ajoute d'ailleurs : « Il me semble que le débat n'est pas clos ni par Benjamin ni, d'ailleurs, par qui que ce soit dans notre actualité philosophique et/ou militante. »⁶⁴⁹ La pensée du philosophe se fonde sur un principe dynamique, un mouvement constant qui rend ses réflexions disponibles, à reprendre constamment, tout particulièrement au contact d'une actualité (au sens noble, benjaminien du terme) qui *se sent visée par elle*.

Deux formes de rapprochements entre film et histoire, d'après Walter Benjamin, peuvent être étudiées. La première a été explicitement pensée par Benjamin : le film peut servir de modèle pour l'historiographie critique.⁶⁵⁰ Quant à la seconde, plus implicite, il appartient surtout à l'exégèse benjaminienne de la faire ressortir : penser le film comme lieu d'une présentation dialectique de l'histoire, où les outils mis à la disposition du cinéaste, mis en avant par Benjamin dans son texte de 1935, permettent de mettre le passé à proximité du présent. Cette deuxième voie sera discutée dans la partie suivante.

On sait la prééminence du montage dans *Le Livre des Passages*. C'est à l'aune de cet outil, parmi d'autres offerts par le médium cinématographique, que Walter Benjamin a pu développer sa conception de l'histoire. François Albera a pu l'exprimer avec netteté : « C'est sans doute sous l'influence du modèle de fonctionnement du cinématographe que le discours

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵⁰ Je me concentre ici sur le film comme modèle. Il faut dire ici que le modèle photographique a une grande importance dans la conception historiographique de Benjamin, en particulier sur le thème du réveil. Il conviendrait bien entendu de discuter cet aspect essentiel de sa pensée, que j'écarte ici afin de me concentrer sur l'objet que privilégie mon étude. Sur cette question, je renvoie en particulier à Muriel Pic & Emmanuel Alloa, « Lisibilité / Lesbarkeit », *Trivium*, n° 10, 2012, URL : <http://trivium.revues.org/4230> (dernière consultation le 25 juin 2020). Les auteurs y discutent le concept benjaminien de lisibilité, qui renvoie chez le philosophe à la possibilité de lire une image du passé dans un « Maintenant de la connaissabilité » (WB, *LdP*, [N 3, 1], p. 480) : « Toute venue à la lisibilité – voilà ce qu'indique encore la comparaison avec la révélation photographique – prend du temps, réclame une certaine patience. Et, en deuxième lieu – c'est ce que semble encore impliquer la comparaison –, il n'y a de révélation que là où le bain de développement demeure indifférent à la signification de ce qu'il révèle, condition préalable pour être sensible à tout. » (Souligné dans le texte). Sur la question du réveil en lien avec l'image photographique, voir Eduardo Cadava, « Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire », trad. de l'anglais par J-F Vallée, *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, 1997, pp. 35-37.

historique s'est interrogé sur lui-même : songeons à Walter Benjamin qui développe tout un discours de la réversion, du retour en arrière, de la coupe, du montage enfin, dans ses propositions sur l'histoire. C'est le vocabulaire du film. Il pense sous l'influence de ce que le film met en jeu dans sa mise en récit, sa figuration des actes et du monde. »⁶⁵¹ C'est bien d'*influence* dont parle l'historien du cinéma. Le film apparaît ainsi comme un *modèle*, et non un *lieu pour l'histoire*. Benjamin lui-même expose de façon manifeste l'importance de cet outil dans la conception de son grand œuvre qui restera inachevé : « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage. »⁶⁵²

Et c'est bien la visée critique d'un tel usage qui intéresse Benjamin. Avec le montage, l'historien matérialiste jouit d'un outil précieux permettant de donner une « visibilité » à l'histoire, dit-il au sein de la même rubrique. En héritier d'une conception marxiste de l'histoire, qu'il détourne de sa visée linéaire, le philosophe expose une voie cinématographique particulièrement précieuse :

La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. A saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire.⁶⁵³

C'est bien le « Il était une fois » de l'histoire positiviste que Benjamin cible ici. Ce que l'historien matérialiste repère, dans le passé, dans le présent, il ne le fige pas. Mû par un principe constructif, il agence, connecte, monte les objets, faits, phénomènes appartenant à des temporalités variées. Son objectif, suivant cette voie, autre nom de méthode⁶⁵⁴, c'est bien de *construire* une histoire des vaincus. En effet, au terme de la note, entre carrés noirs (qui signalent les points de rapprochements entre les fragments du livre), Benjamin ajoute : « Rebutts de l'histoire ». La liaison entre montage, historiographie critique et rebutts trouve un prolongement bien plus loin dans *Le Livre des Passages* : « Notes sur le montage dans mon journal. Il faut peut-être indiquer, dans ce contexte, la liaison intime entre l'intention qui se

⁶⁵¹ François Albera, « Préface » à Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, CÉFAL, 2004, pp. 9-10.

⁶⁵² WB, *LdP*, [N 1, 10], p. 474.

⁶⁵³ *Ibid.*, [N 2, 6], p. 477.

⁶⁵⁴ En grec, *methodos* renvoie notamment à « route, voie » (Alain Rey [dir.], *op. cit.*, p. 1323).

porte sur la proximité la plus proche et l'exploitation intensive des déchets – telle qu'elle se présente dans le montage. »⁶⁵⁵ Ce que la photographie, déjà, faisait (Atget), ce que le film prolonge par ses moyens propres⁶⁵⁶, l'historien matérialiste peut à son tour le mettre à profit.

Le mot « rebut » appelle nécessairement une figure de la modernité à laquelle Benjamin fut particulièrement attaché : le chiffonnier. On le constate à travers la note citée plus haut, ce dernier s'avère indissociable de l'idée de montage. Glanant déchets, rebuts, tout ce que le capitalisme refoule, il correspond, dans l'optique benjaminienne, à une figure de résistant. Le chiffonnier intègre la galerie des personnages de la modernité que Benjamin a privilégiés dans ses écrits. On peut en convoquer ici deux autres, qui permettent de mettre en lumière la primauté qu'accorde le philosophe allemand à la dimension explicitement et radicalement critique de sa réflexion consacrée à l'histoire : le collectionneur et le flâneur. Le titre d'un essai paru en 1937, cité en introduction de cette étude, révèle de façon très nette la manière dont Benjamin rapproche le premier de l'historien : « Fuchs, collectionneur et historien ». Mais si le collectionneur s'intéresse justement au refoulé, à ce qui ne regarde pas l'historiographie dominante (caricatures, art érotique, tableau de mœurs), son approche « moralisatrice » et progressiste de l'histoire cassent sa dynamique critique. Dans la pensée de Benjamin, le flâneur est quant à lui indissociable de Baudelaire. Ce dernier, selon le philosophe, est l'un des témoins de l'effacement de l'aura : « L'essentiel est que les correspondances contiennent une conception de l'expérience qui fait place à des éléments culturels. Baudelaire devait s'appropriier ces éléments pour pouvoir pleinement mesurer ce que signifie en réalité la catastrophe dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin. »⁶⁵⁷ Le poète des correspondances est en même temps celui qui décrit le dépérissement de ce phénomène lié à la tradition. Si Baudelaire a pu « accéder à la sensation de la modernité », c'est au prix fort : « la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc. »⁶⁵⁸ Ce choc, c'est celui des foules, du monde marchand, des vitrines, de la société capitaliste et industrielle. Sur ce point, si le flâneur peut être défini comme la figure qui peut

⁶⁵⁵ WB, *LdP*, [O°37], p. 856.

⁶⁵⁶ Il conviendrait bien entendu de mettre en valeur la plus grande complexité des rapports photographie / film autour du montage. Le photomontage, les expositions de photographies travaillant l'agencement raisonné des images, sont bien installés depuis les années 1920. Le nom de Paul Strand, auteur en 1921 de *Manhatta*, est à ce titre exemplaire : ses expositions, en mêlant photogrammes et photographies, diffusent « l'idée d'une porosité entre montage cinématographique et montage photographique et la possibilité d'interpréter tout aussi bien un montage cinématographique que photographique dans leurs productions de sens. » (Voir Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, CREAPHIS, 2017, p. 33.)

⁶⁵⁷ WB, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), *O III*, pp. 370-371.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 390. Pour une discussion concernant le caractère excessif de la vision benjaminienne, Baudelaire trouvant dans l'expérience du choc « source de plaisir », voire une « sensation euphorique », voir Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007, p. 23 et p. 24.

échapper au monde moderne, qui fuit sa violence et trouve, ça et là, des motifs, des formes qui renvoient à des temps anciens (ce qu'expriment les « correspondances »), il peut tout aussi bien se soumettre à la volonté du monde de la marchandise. Cette ambivalence se manifeste, dans l'esprit de Benjamin, dans deux fragments du *Livre des Passages*, qui se suivent presque, disponibles dans la rubrique consacrée à cette figure : « Le flâneur est l'observateur du marché. Son savoir est proche de la science occulte de la conjoncture. Il est l'espion que le capitalisme envoie dans le monde du consommateur. » ; « L'oisiveté du flâneur est une protestation contre la division du travail. »⁶⁵⁹

Marc Berdet, dans un texte opposant le chiffonnier au flâneur, insiste sur la plus grande radicalité du premier : « En la personne de Baudelaire, le flâneur cristallise les ambiguïtés d'une époque à la fois attirée par les marchandises et nostalgique d'une "authenticité" perdue. »⁶⁶⁰ Rapprochant le flâneur du collectionneur, Berdet précise que ce dernier, certes, organise les objets qu'il ramasse selon une logique qui échappe aux nécessités imposées par l'ordre dominant, mais que son activité se « cantonne aux salons »⁶⁶¹. Dans le prolongement de son propos, Berdet ajoute : « Dans la rue, le chiffonnier prend la relève. »⁶⁶² Le chercheur précise que, selon lui, le flâneur agit « sans méthode préalable », quand le chiffonnier « récolte des témoignages » selon une démarche implacable [...].⁶⁶³ Dans cette perspective, le *Livre des Passages* peut être considéré comme « un "amas de chiffons" qui, comme la hotte du chiffonnier, ce personnage typique du XIX^e siècle, attend qu'on y mette de l'ordre et que l'on donne ainsi un nouvel usage aux rebus de la société. »⁶⁶⁴ On retrouve ici l'idée d'une (dés)orientation critique : le chiffonnier a-t-il trouvé « ce pôle [magnétique] » tant recherché par Benjamin ? Peut-être bien : « Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine », dit Benjamin dans la rubrique des *Passages* consacrée à Baudelaire.⁶⁶⁵ À l'historien matérialiste de suivre son pas et de révéler cette misère.

Theodor W. Adorno, dans une lettre adressée à son ami, a vivement critiqué la partie consacrée à Baudelaire dont est issue cette dernière citation. L'approche du chiffonnier manque selon lui de nuance. En effet, Benjamin, dit le philosophe exilé à New York, manque d'évoquer « la fonction capitaliste du chiffonnier », puisque « la mendicité elle-même est

⁶⁵⁹ WB, *LdP*, respectivement [M 5, 6] et [M 5, 8], p. 445.

⁶⁶⁰ Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de philosophie*, tome 75, 2012, pp. 425-426.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 426.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 428. Je souligne.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, Pour la citation « amas de chiffons », voir Irving Wohlfarth, « De l'historien comme chiffonnier », dans Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, p. 562.

⁶⁶⁵ WB, *LdP*, [J 68, 4], p. 364.

assujettie à la valeur d'échange [...] »⁶⁶⁶ Mais Adorno ne semble pas voir ici que Benjamin joue de ces contradictions. Le chiffonnier est tout à la fois un acteur du capitalisme et son possible destructeur. Certes, Benjamin appuie sur le versant positif du personnage (une « figure provocatrice »), mais tout comme l'histoire, tout comme le cinéma, le chiffonnier possède quelque chose de fantasmagorique : pour reprendre les mots de Bruno Tackels rencontrés plus haut, il est tout à la fois « complice du pouvoir marchand » et « l'instrument de sa perte ».⁶⁶⁷

Sur la question des rapports entre film et histoire chez Benjamin, il est alors intéressant de noter que le seul fragment des *Passages* qui, à ma connaissance, offre l'occasion à Benjamin d'imaginer *le film* comme lieu d'articulation des temps de l'histoire, c'est précisément pour le rapprocher de la figure du flâneur : « Ne tirerait-on pas un film passionnant du plan de Paris ? Du développement de ses différentes figures dans une succession temporelle ? De la condensation d'un mouvement séculaire embrassant des rues, des boulevards, des passages, des places, dans l'espace d'une demi-heure ? Et que fait d'autre le flâneur ? »⁶⁶⁸ Voilà un film qui potentiellement offrirait quelques « images dialectiques » de la capitale française, « Autrefois » et « Maintenant » pouvant être condensés grâce aux outils mis à la disposition du cinéaste. Voilà un projet « passionnant », mais l'idée reste certainement isolée dans les réflexions plus générales de Benjamin. Ce fragment a été écrit dans la période dite « *early* » (Buck-Morss) de la conception des *Passages*, en un temps où la flânerie était certainement davantage privilégiée par Benjamin. Pour Marc Berdet, on peut considérer l'itinéraire du philosophe comme celui d'un glissement d'une figure à l'autre, du flâneur au chiffonnier. Entre 1927 et 1939, entre le modèle fourni par *Le Paysan de Paris* d'Aragon et la situation d'extrême urgence qui est celle de la fin des années 1930, l'actualité de Benjamin change et l'oblige très certainement à orienter son attention vers une figure plus radicale : « La “marque des temps” n'est pas la même en 1927, 1935 et 1939. C'est une autre raison de l'évolution du projet des passages. Le présent ne parle pas de la même manière au passé dans ces trois moments. »⁶⁶⁹ Pour autant, à l'aune de ses écrits ultérieurs et de sa préférence pour le chiffonnier, on peut considérer un tel fragment avec une attention

⁶⁶⁶ Theodor W. Adorno, Lettre du 10 novembre 1938, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 271. Jean-Michel Palmier a discuté et remis en cause le point de vue adornien, lequel manque ce qui caractérise la méthode de Benjamin, à savoir « l'attention portée aux détails » plutôt qu'un attachement aux grandes constructions dialectiques fondées sur une « médiation hégélienne ». (Voir Jean-Michel Palmier, « Quelques remarques sur la notion et la fonction d'image dialectique chez Walter Benjamin », *Walter Benjamin. Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, op. cit., pp. 780-787).

⁶⁶⁷ Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, op. cit., p. 103. J'ajoute qu'Édouard Arnoldy fera paraître prochainement un essai discutant la dimension critique de la figure du chiffonnier, entre film et histoire : *De la nécessité du film. Notes sur les exclus de l'histoire du cinéma*.

⁶⁶⁸ WB, *LdP*, [C 1, 9], p. 108.

⁶⁶⁹ Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur », art. cit., p. 445, n. 93.

particulière. On pourrait alors substituer au regard du flâneur le regard du chiffonnier, plus critique, plus attentif aux détails, aux rebuts, au délaissé.

Un dernier exemple me permettra de préciser ce point. La pensée du montage, chez Benjamin, n'est pas exclusivement cinématographique, mais la question du film est semble-t-il toujours bien présente. Par exemple, dans « La crise du roman », essai rencontré plus haut lorsque je discutais la confrontation conteur/romancier, Benjamin met en avant l'importance du montage dans *Berlin Alexanderplatz*. Il oppose en cela la vision romanesque d'André Gide, promoteur du « roman pur », lequel « ignore toute extériorité », à ce que propose Alfred Döblin dans sa grande fresque romanesque, à travers laquelle « rarement le confort du lecteur aura été inquiétée par des vagues aussi hautes d'événements et de réflexions [...] ». ⁶⁷⁰ Comment procède l'écrivain allemand ? « Le principe stylistique de ce livre est le montage », dit Benjamin. De fait, par le « montage », Döblin « fait éclater le “roman” » en intégrant au récit « des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. » ⁶⁷¹ Plus loin, Benjamin met en avant l'importance de « l'authenticité » des documents qu'intègre Döblin à son roman, signe de la très haute importance que le philosophe accorde à la dimension factuelle des objets mobilisés, chez lui comme chez les autres. Pour le roman comme pour l'histoire, la précision demeure un impératif chez Benjamin, l'ensemble du *Livre des Passages* en témoigne. L'enjeu est de partir de documents authentiques, précis, datés (j'ai indiqué plus haut l'importance de la date chez l'auteur d'*Enfance berlinoise*) pour les mettre en relation, ici pour dynamiser le roman, là pour « faire éclater » l'histoire (positiviste) : « Le montage véritable part du document. Dans sa lutte fanatique contre l'œuvre d'art, c'est par le montage que le dadaïsme s'est allié à la vie quotidienne. Le premier, quoique de façon peu sûre, il a proclamé le pouvoir absolu de l'authenticité. Dans ses meilleurs moments, le film tente de nous y habituer. » ⁶⁷²

Ce n'est pas de cinéma dont parle Benjamin, mais bien de film. Davantage encore, c'est « dans ses meilleurs moments » qu'il le fait, prend-il soin de préciser. C'est bien l'objet particulier et sa dimension critique plutôt qu'un vaste domaine aux mains des vainqueurs qui attire son attention. Et la *méthode* de Döblin, la *méthode* de certains films, Benjamin semble bien se l'approprier. Chez lui, comme chez l'écrivain allemand, comme chez Dada, mais

⁶⁷⁰ WB, « La crise du roman », *O II*, p. 191 et p. 192.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.* La précision « peu sûre » anticipe sans nul doute les réserves que Benjamin formulera à l'endroit du mouvement dada dans la dernière version de « L'œuvre d'art... » : « *Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé.* » (WB, « OAERM » (4), *O III*, pp. 309-310. Souligné dans le texte).

proche surtout d'Eugène Atget et des surréalistes, le principe du montage s'avère indissociable d'une attention marquée pour les matériaux « pauvres », *a priori* sans intérêt, en lien avec cette histoire des vaincus à laquelle il est attaché. Dans cette perspective, c'est avec à l'esprit les réflexions exposées dans « La crise du roman », réflexions qui tutoient le domaine du film, qu'il importe de lire ce fragment situé dans la section des *Passages* consacrée à l'historiographie critique : « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant. »⁶⁷³ Loin de « l'ambivalence politique »⁶⁷⁴ du collectionneur (« l'inventaire » comme pratique de salon) et du flâneur (entre attrait et dégoût pour le monde marchand), Benjamin affirme de façon explicite la primauté de la critique *radicale* et en histoire et en cinéma. Fort éloigné de tout ce qui est « précieux », c'est bien dans la figure du chiffonnier qu'il se reconnaît, modèle incarnant la possibilité d'une histoire des vaincus.

Le film a semble-t-il une double fonction chez Benjamin. D'une part, il permet une exploration *spatiale* et participe à *appareiller* l'homme moderne : politisé, le cinéma rend possible le processus révolutionnaire. D'autre part, le film apparaît comme un *modèle* en vue de reconfigurer l'écriture de l'histoire, écriture qui affirme la nécessité de monter le passé avec le présent. L'objectif d'une telle méthode reste la révolution. Si Benjamin ne systématise pas la mention du pôle Nord magnétique, ce modèle, qui surgit dans ses textes autour de 1930, semble bien annoncer le double programme des années 1930. Je propose à présent d'étudier la possibilité d'articuler ces deux orientations.

3.2 Du modèle au lieu : l'historiographie critique dans le film – vers une définition du « témoin critique »

Et c'est Walter Benjamin lui-même qui, le premier, nous invite à prolonger ses théories. Dans les notes préparatoires du « Conteur », le philosophe écrit notamment : « *La narration, elle, demeurera. Mais pas sous sa forme "éternelle", dans sa chaleur familière et souveraine ; plutôt sous des formes inédites, audacieuses, desquelles nous ne savons encore*

⁶⁷³ WB, *LdP*, [N 1a, 8], p. 476.

⁶⁷⁴ Voir Édouard Arnoldy, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris/Milan, Mimésis, 2018, p. 246.

rien. »⁶⁷⁵ La question de la perte de l'aura, que Benjamin met lui-même en parallèle avec la disparition de l'art de conter, est également plus difficile à fixer. En effet, le philosophe indique dans une « variante » de la version française de son fameux essai consacré au film : « Si l'aura existe dans les photographies primitives, pourquoi pas dans les films ? »⁶⁷⁶ Toute la question étant de savoir *quelle* « aura » privilégier. Car cette notion, on l'aura compris, possède une portée au moins double. D'une part, elle renvoie à un passé oppresseur, barbare, une culture indissociable de la catastrophe, qui dans l'actualité des années 1930 aboutit au péril le plus extrême. D'autre part, elle correspond à un passé *conseiller du présent*, où l'idée de la transmission, des relations entre ce que Benjamin, ailleurs, nomme « l'Autrefois » et le « Maintenant », peut servir l'actualité. En parlant du lointain, aussi bien spatial que temporel, Françoise Proust écrit fort justement : « L'enchantement des contes provient de *la proximité du lointain*. Aussi lointain soit-il, le lointain, dans les contes traditionnels, est toujours proche : l'étranger y est un ami, l'étrange est toujours reconnaissable et réappropriable. Leur pouvoir magique vient de là : ils dépaysent, ils “détissent”, si l'on veut, mais afin de tisser à nouveau, et toujours, un voile sur le présent. »⁶⁷⁷

Les positions de Benjamin concernant l'œuvre d'art et l'histoire, *a priori* antagonistes, semblent ainsi plus ouvertes et poreuses. C'est bien en termes de « positions » que Miriam B. Hansen caractérise la relation qu'entretient Benjamin avec son concept, insistant sur l'importance de dépasser une antinomie *a priori* irréconciliable : une « position A » hospitalière à l'endroit des « nouveaux médias d'alors » (« *Position A welcomes the then-new-media* »), ceux-ci permettant la « liquidation » de ce qui soutient la barbarie : « [...] *They promote the “liquidation” of the cultural heritage [...]* » ; une « position B » qui renvoie quant à elle à une posture plus mélancolique de Benjamin, pour qui l'expérience du choc (*Chockerlebnis*), en détruisant l'expérience traditionnelle, témoigne d'un temps où la possibilité d'une connexion de temporalités hétérogènes, au service d'une histoire matérialiste, semble bien irréalisable : « *The decline of experience, Erfahrung in Benjamin's emphatic sense, is inseparable from that of memory, the faculty that connects sense perceptions of the present with those of the past and thus enables us to remember both past sufferings and forgotten futures.* »⁶⁷⁸

De son côté, Georges Didi-Huberman a défendu une position qui s'appuie sur l'élasticité du terme « déclin ». Si déclin de l'aura il y a, cela ne signifie en aucun cas que

⁶⁷⁵ WB, cité dans Jean-Marie Monnoyer, *op. cit.* p. 259. Je souligne.

⁶⁷⁶ WB, « Variantes », *EF*, p. 235. L'édition précise que ce passage est encadré.

⁶⁷⁷ François Proust, *L'Histoire à contretemps*, pp. 62-63. Souligné dans le texte.

⁶⁷⁸ Miriam B. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, *op. cit.*, p. 81.

cette dernière s’efface totalement. Son règne, son autorité sont ébranlés, mais elle peut trouver de nouvelles formes, plus secrètes ou souterraines.⁶⁷⁹ Dans le prolongement de cette conception plus positive du déclin, Didi-Huberman a étudié la possible survivance de l’art de conter en consacrant quelques pages de *Survivance des lucioles* à l’essai publié par Benjamin en 1936. Je privilégie ici ce commentaire, dans la mesure où le conteur, personnage auratique, peut être considéré comme une figure de témoin.⁶⁸⁰ Dans son ouvrage, l’historien de l’art a mis en avant les ressources, les puissances d’une telle conception du déclin à propos du « Conteur », en s’opposant à la vision sans nuance exposée par Giorgio Agamben dans les premières pages d’*Enfance et Histoire*. Ce dernier en effet propose une lecture de la chute de l’expérience diagnostiquée par Benjamin sans nuance, notre époque étant, selon lui, *absolument* incapable de faire la moindre expérience.⁶⁸¹ À l’« horizon sans ressource » qui distingue selon Didi-Huberman la démarche et la lecture du philosophe italien se substitue ainsi la « ressource de l’image ».⁶⁸² Repérer, pour mobiliser la figure pasolinienne privilégiée par l’historien de l’art, ces lucioles qui *malgré tout* persistent dans notre environnement culturel.

Sa lecture du « conteur » témoigne de cette dialectique entre chute de l’expérience et renaissance de cette dernière sous de nouvelles formes : « Tout le vocabulaire utilisé par Walter Benjamin dans son article sur “Le conteur” est celui du déclin, sans doute. Mais du déclin entendu dans toutes ses harmoniques, dans toutes ses ressources que supposent la déclinaison, l’inflexion, la persistance des choses chues. »⁶⁸³ Dans un argumentaire aux accents deleuziens, Didi-Huberman revient sur un passage central du texte de Benjamin : – « L’art de conter est devenu chose rare » – pour mieux appuyer son propos autour du verbe mobilisé : « [cela] suppose bien le devenir et [...] et non la stase mortelle, ainsi que la subsistance, fut-elle minorée, “rare” ou “extraordinaire” [...], de ce qui n’aura donc *pas* été détruit. »⁶⁸⁴ J’insiste ici sur l’importance des lignes qui suivent en vue de la construction d’une figure comme le témoin critique, où la question de *l’actualité et du repérage des expériences critiques* permet de lutter contre l’absolutisme et l’intemporalité qui caractérisent certains discours fatalistes :

⁶⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 234.

⁶⁸⁰ Dans le domaine des Études théâtrales, Jean-Pierre Sarrazac a mis en avant le lien conteur / témoin dans un texte utilisant les outils de Benjamin pour réfléchir au théâtre brechtien : Jean-Pierre Sarrazac, « Le témoin et le conteur ou le retour du Rhapsode », *Études théâtrales*, op. cit., pp. 11-25.

⁶⁸¹ Voir Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2002, p. 24-27.

⁶⁸² Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 103.

⁶⁸³ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 105-106. Souligné dans le texte.

L'expérience transmise par le conteur, sans doute, « marche vers sa fin », mais le verbe ici employé, *gehen*, suppose bien que le bout du chemin – l'horizon – n'est pas encore à l'ordre du jour. C'est la « marche » elle-même qui doit occuper toute notre attention. La dernière phrase du texte – « Le conteur est (*ist*) la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même » - emploie le temps du *présent* : non pas l'intemporalité d'une définition réglée sur l'éternel ou l'absolu, mais la temporalité même de ce qui, aujourd'hui, parmi nous, dans l'extrême précarité, *survit* et se décline sous de nouvelles formes dans son déclin lui-même. »⁶⁸⁵

La dialectique entre perte et création me semble riche d'enseignement. Si Didi-Huberman note l'importance du diagnostic sévère formulé par Agamben à propos de notre époque, il ne fait « que la moitié du chemin nécessaire »⁶⁸⁶, incapable selon l'auteur d'*Images malgré tout* de considérer les résistances, « par delà l'exercice des règnes et la lumière des gloires. »⁶⁸⁷ Il s'agit donc de repérer des lucioles, ces petites manifestations qui s'opposent à un certain ordre du monde, lequel conduit bien souvent à adopter une position fataliste. Et Didi-Huberman nous invite à garder un œil sur l'Orient, sur l'aube des jours nouveaux : « Il est donc bien question de déclin et non de disparition effectuée : le mot *Niedergang*, employé – ici comme souvent – par Benjamin, signifie la descente progressive, le coucher, l'occident (c'est-à-dire un état du soleil qui disparaît à notre vue mais ne cesse pas pour autant d'exister ailleurs, sous nos pas, aux antipodes, avec la possibilité, la “ressource” qu'il réapparaisse de l'autre côté, à l'orient).⁶⁸⁸ Le cinéma peut-il figurer cet orient ?

Dans un article paru dans la revue *Appareil*, Alain Naze explore une telle possibilité. Il s'intéresse à l'œuvre de Pasolini (lui-même au centre de *Survivance des lucioles*) à l'aune des écrits de Benjamin sur le déclin de « l'ancienne narration ». Car c'est bien sur l'adjectif « ancienne » que Naze insiste : « En fait, les choses sont un peu plus subtiles, en ce que Benjamin n'évoque que la perte d'autorité de “l'ancienne narration”, ce qui implique qu'il n'exclut donc pas par principe la possibilité de formes de narration spécifiquement modernes, auxquelles il serait alors possible que le cinéma puise, ou mieux encore, dont le cinéma pourrait être l'origine. »⁶⁸⁹ C'est chez Pasolini, par exemple, que l'auteur trouve de nouvelles formes de transmission. Les mots cités plus haut d'un Benjamin anticipant « des formes inédites, audacieuses, desquelles nous ne savons encore rien », sont mobilisés par Naze afin

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 106. Souligné dans le texte.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 105

⁶⁸⁹ Alain Naze, « Des métamorphoses de l'aura. Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini », *Appareil* (en ligne), URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1110#bodyftn5> (dernière consultation le 1^{er} septembre 2020).

d'asseoir son propos, repérant dans l'œuvre du cinéaste italien des exemples qui témoignent de l'articulation possible entre les deux pans de la réflexion benjaminienne des années 1930 : les moyens qu'offre le cinéma peuvent permettre de produire des images dialectiques. Pour Alain Naze, opposer deux temps de l'histoire (de l'art), l'un qui serait celui de l'aura, l'autre celui de la reproductibilité technique, du choc, serait « simpliste ». En effet, existe certainement un « rapport dialectique entre *culte* et *exposition* ». Pour Naze, ce qui importe de préciser, « C'est seulement que le cinéma, *en tant que tel*, n'est pas *essentiellement* narratif », distinct en cela des formes traditionnelles mises en lumière par Benjamin dans son texte.⁶⁹⁰

Mais au moment de conclure ce chapitre et de définir les contours de cette figure du témoin critique, c'est bien vers Benjamin lui-même que je souhaite retourner, lui qui offre, au soir de son existence, une leçon de témoignage critique à même d'être reprise, et que la présente étude tentera de prolonger, notamment à travers l'analyse d'œuvres filmiques. Cette leçon porte un titre, en français dans le texte : « Allemands de quatre-vingt-neuf ». Mais il faut dire avant de discuter ce texte que le philosophe témoigna, après ses essais sur la chute de l'expérience, d'un intérêt constant pour la figure du conteur, dans laquelle il a pu se reconnaître. Dans une lettre adressée à Karl Thieme en 1938, il affirme que son « intérêt pour la figure du conteur n'a pas faibli. »⁶⁹¹ Dans son texte introductif au « Narrateur », Jean-Marie Monnoyer expose quelques exemples d'écrivains modernes auxquels était attaché Benjamin, parmi lesquels Cendrars, Hemingway, ou encore Simenon, dont Benjamin lisait chaque nouveau roman.⁶⁹²

Mais c'est peut-être surtout la figure de Marcel Proust qui témoigne d'un tel intérêt. Dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », Benjamin dit bien que le conteur survit à l'époque de la modernité. Mais c'est au prix d'un effort gigantesque, dont témoigne l'ampleur de *La Recherche...* : « Les huit tomes de l'œuvre proustienne donnent une idée de tout ce qu'il a fallu mettre en jeu pour reconstituer à notre époque la figure du conteur »⁶⁹³ L'écrivain parvient dans son œuvre à produire une articulation dont la portée anthropologique demeure d'une grande puissance « : « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la

⁶⁹⁰ Naze discute à cet instant le concept d' « appareil » chez Déotte. A l'« appareil » traditionnel de la narration répond l'« appareil » cinéma qui, chez Déotte, « n'a rien de narratif. » (Jean-Louis Déotte, cité dans Alain Naze, art. cit). Voir Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière.*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶⁹¹ WB, Lettre du 9 mars 1938, *Corr.*, t. II (1929-1940), p. 236. Benjamin indique vouloir se procurer « un livre de Jolles ». En note, l'éditeur des *Correspondances* ajoute qu'il s'agit « probablement » d'André Jolles, auteur en 1930 de *Formes simples*. Dans ce livre, l'auteur s'intéresse à différentes « formes » qui ont pour noms « Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'Esprit (Voir André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 17). Autant de mots qui ne pouvaient qu'attirer un lecteur comme Benjamin.

⁶⁹² Voir Jean-Marie Monnoyer, « Notice », *EF*, p. 259.

⁶⁹³ WB, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *O III*, p. 335.

conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. »⁶⁹⁴ Il faut rappeler ici que Benjamin opère avec Proust une critique de la philosophie de Bergson, pour qui la mémoire pure correspondait à une mémoire volontaire, basée sur « une attitude contemplative » et « affaire de libre choix. »⁶⁹⁵ En imposant la primauté de la mémoire involontaire, Proust n'évacue pas la mémoire volontaire : il réconcilie par son œuvre ces deux catégories mémorielles. Et la comparaison que Benjamin propose afin d'appuyer son propos a ceci d'intéressant qu'elle réactive des notions « auratiques », dans un texte écrit en 1940 : « Les cultes avec leurs cérémonies et leurs fêtes [...] opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certains moments déterminés et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. La mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent pas là de s'exclure mutuellement. »⁶⁹⁶ La grandeur de Proust, c'est bien d'être parvenu à articuler ces deux « éléments de la mémoire » dans *La Recherche*... L'essai de 1940, qui prolonge sur bien des points celui consacré à Leskov (on comprend que nombre de passerelles relie les différents écrits du philosophe), reprend un exemple déjà exposé dans « Le conteur », exemple qui témoigne de l'importance d'une articulation entre individu et collectivité. : « À la différence de l'information, le récit [la narration, le conte] ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement ; il l'incorpore à la vie même de celui qui raconte, pour le transmettre, comme sa propre expérience, à ceux qui écoutent. Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile. »⁶⁹⁷ Voilà un point essentiel : l'art de conter impose une subjectivité, quelqu'un qui produit un récit ; mais cette subjectivité s'avère indissociable d'une communauté humaine dont il faut sauver la mémoire. La leçon, pour le domaine de l'histoire, est particulièrement précieuse.

Dans les années 1930, autour des différents essais consacrés à « L'œuvre d'art », le conteur, chez Benjamin, résiste et persiste donc. Chez lui et *en lui*. En effet, le philosophe lui-même incarnera une figure de conteur, tout particulièrement entre 1928 et 1935, années durant lesquelles, nous dit Bruno Tackels, « outre son activité radiophonique, débordante, narratrice par excellence, il a écrit de très nombreuses "narrations", qu'il publiera régulièrement en Allemagne, même après l'arrivée de Hitler au pouvoir et la "mise au pas". [...] Il adressera courageusement ses histoires à un pays désormais coupé de toute expérience. »⁶⁹⁸ En somme,

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pp. 335-336.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁹⁸ Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, op. cit., pp. 509-510.

le conteur, « Cette figure chargée d'aura, Benjamin ne la laissera pas s'évanouir sans l'incarner lui-même une dernière fois. »⁶⁹⁹

L'une des dernières fois a pour nom « Allemands de quatre-vingt-neuf ». Voilà un texte qui témoigne de la fusion entre mémoire involontaire et mémoire volontaire. C'est précisément à l'occasion d'une célébration qu'il paraît le 15 juillet 1939 dans la revue *Europe* : celle du cent-cinquantième anniversaire de la Révolution française. L'idée de mettre en valeur des correspondances d'Allemands d'époques antérieures n'est pas neuve. Elle remonte au moins à la période avril 1931-mai 1932, mois durant lesquels le philosophe publie anonymement une série de lettres dans la *Frankfurter Zeitung*.⁷⁰⁰ L'anonymat témoigne d'une crainte, déjà forte, face à la montée du nazisme : « Là encore, écrit Bruno Tackels, il s'agit de prendre au sérieux les prétendues guenilles de l'histoire, et d'en montrer toute la force révolutionnaire. »⁷⁰¹ C'est une certaine idée de l'Allemagne que fait valoir Benjamin, face aux « forces destructrices » qui s'imposent alors.⁷⁰² L'*actualité de 1939* a évidemment intensifié le caractère urgent de la situation. C'est surtout la méthode de Benjamin qui m'intéresse ici. De façon concrète, il anticipe par sa démarche l'injonction qu'il formulera dans la cinquième thèse de *Sur le concept d'histoire*, qu'il s'apprête alors à écrire : « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. »⁷⁰³ Dans l'optique du présent travail, il est important d'insister sur le fait que Benjamin convoque ici des *témoins* du passé, dont la parole se trouve actualisée dans le présent de 1939 : « La voix des témoins que l'on va entendre sont, dans l'Allemagne actuelle, des voix étouffées ; pourtant, on les a distinctement entendues pendant près d'un siècle. »⁷⁰⁴ Le présent de 1939 doit ainsi se reconnaître visé par la parole de ces Allemands : « [...] Le témoignage que la grande Révolution reçut jadis de ses contemporains allemands a gardé une signification qui persiste, indépendamment des jubilés. »⁷⁰⁵ La signification est double. D'une part, c'est la mémoire d'un moment plein de promesses que rédime le philosophe. D'autre part, « Ces sujets allemands sont les témoins de la naissance du nationalisme »⁷⁰⁶, qui trouvera dans le national-socialisme des années 1930 un point d'aboutissement particulièrement barbare.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 509.

⁷⁰⁰ Voir Jean-Marie Monnoyer, « Notice », dans WB, « Allemands », *EF*, p. 342.

⁷⁰¹ Bruno Tackels, *Une vie dans les textes, op. cit.*, p. 361.

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ WB, Thèse V, *O III*, p. 430.

⁷⁰⁴ WB, « Allemands » (1939), *EF*, p. 344.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 345.

⁷⁰⁶ Jean-Marie Monnoyer, « Notice », *EF*, p. 381.

En témoin critique, Benjamin fait exister des noms effacés, pour agencer leur époque à la sienne. Il produit ainsi une image dialectique : « L'historien qui tente de produire des images dialectiques ne fait pas autre chose qu'une *renomination*. Il secoue les couches poussiéreuses du patrimoine culturel pour arracher les inscriptions fondatrices d'une culture ; il retrouve par-dessous les couches successives étouffées afin que brillent les "grands noms" de l'histoire. L'image dialectique en arrive donc à sauver le messianisme, selon Benjamin. »⁷⁰⁷ Parmi les Allemands cités, on trouve quelques noms obscurs : par exemple, Gustav Jochmann est « resté parfaitement inconnu de l'histoire de la littérature. »⁷⁰⁸ Mais il faut dire que parmi eux se trouvent également quelques noms plus prestigieux : Hegel ou Hölderlin notamment. Mais du premier, par exemple, Benjamin fait résonner le propos révolutionnaire exposé dans certaines lettres, « tendance révolutionnaire [qui] ne se manifeste plus dans le contenu de la philosophie hégélienne. »⁷⁰⁹ Pour autant, Benjamin ne manque pas d'ajouter : « Mais elle n'en demeure que plus profondément ancrée dans sa méthode. Cela, Marx l'a compris. On peut même dire qu'il a su identifier la tendance révolutionnaire de la méthode hégélienne et que, selon l'heureuse formule de Karl Korsch, de l'opposition hégélienne il a fait la lutte des classes, de la négation hégélienne il a fait le prolétariat, et de la synthèse hégélienne il a fait la société sans classes. »⁷¹⁰

« Allemands de quatre-vingt-neuf » apparaît ainsi comme un projet qui condense ce qui caractérise la démarche benjaminienne : *dans son propos, Benjamin se reconnaît dans la tradition marxiste ; dans sa méthode, il s'en éloigne*. C'est ce qui singularise tout particulièrement les Thèses de 1940, au sein desquelles le nom de Marx est cité maintes fois, mais où la méthode correspond à l'hétérodoxie benjaminienne, en ceci qu'à la « locomotive de l'histoire » privilégiée par son aîné l'auteur d'*Enfance berlinoise* oppose la dialectique à l'arrêt. Face à une vision progressiste de l'histoire, ce n'est pas le futur qu'il faut attendre avec optimisme : c'est le passé qu'il faut sauver en l'exposant dans le présent d'une situation. Par ce travail de montage, une brèche peut s'ouvrir et, peut-être, un futur émancipé advenir.

On peut dire que Benjamin, avec un tel projet, a trouvé « ce pôle magnétique » qu'il cherche depuis le tournant des années 1930. Il se détourne de son présent, son regard se laissant *aimer* par des lettres vieilles de cent-cinquante ans. *Ce sont bien des dates qui s'aimantent : 1789 et 1939*. De là, le philosophe produit un travail de montage, au cœur même de sa méthode : « Nulle part ce que les commentateurs de Benjamin, tel Norbert Bolz, ont

⁷⁰⁷ Bruno Tackels, *Une vie dans les textes, op. cit.*, p. 618.

⁷⁰⁸ *Ibid.* Souligné dans le texte.

⁷⁰⁹ WB, « Allemands », *EF*, p. 365.

⁷¹⁰ *Ibid.*

appelé sa “philosophie du montage”, n’apparaît plus clairement qu’ici. »⁷¹¹ On pourra nuancer le propos : *Paris, capitale du XIX^e siècle* offre un exemple certainement plus éclatant d’une méthode fondée sur l’idée de montage. Mais le principal enjeu, ici, c’est qu’aussi bien la grande œuvre inachevée qu’« Allemands de quatre-vingt-neuf » utilisent ce procédé pour « organiser le pessimisme », selon la formule de Naville devenue inhérente à la démarche de Benjamin.

De fait, si le film constitue un modèle pour Benjamin, en retour, les écrits de Benjamin peuvent devenir un modèle pour certains cinéastes critiques et pour l’analyse de films interprétant leurs œuvres. Bien entendu, les cinéastes en question n’explicitent pas nécessairement la référence. Arnaud des Pallières (Chapitre I), plus loin Chantal Akerman ou Claire Angelini (Chapitre IV), mentionnent le nom de Benjamin, se reconnaissant dans sa conception critique et de l’histoire et de l’art. Pour d’autres cinéastes, Watkins en premier lieu, c’est à l’analyse de mettre en évidence ce que je désignerai avec Gilles Deleuze dans le chapitre suivant une *rencontre*. Avec ses outils propres, le témoin critique répond aux impératifs historiographiques travaillés par Benjamin dans ses écrits. La notion de rencontre permet en effet à celui ou celle qui analyse certaines œuvres (cinématographiques, historiennes, philosophiques) d’opérer des rapprochements entre elles, pour en déceler la proximité. Affaire de montage, une nouvelle fois. Il s’agit à présent, à la lumière des deux premiers chapitres, de préciser les caractéristiques du témoin critique.

4. Caractéristiques du témoin critique

C’est donc pour conclure ce chapitre et la première moitié de cette étude que je propose de dessiner les contours de la figure du témoin critique à travers les considérations synthétiques suivantes. Bien entendu, le témoin critique ne répond pas nécessairement de manière équilibrée à chacune des caractéristiques exposées ici. Néanmoins, sa démarche recoupe chacun de ces éléments, même si le ou la cinéaste que je souhaite désigner ainsi témoigne de façon plus insistante d’un attachement plus marqué à l’une ou plusieurs d’entre elles.

- Le témoin critique affirme une subjectivité. Il propose un point de vue singulier sur l’histoire – dimension constructive de l’historiographie critique

⁷¹¹ Jean-Marie Monnoyer, « Notice », *EF*, p. 341. Pour la citation, l’auteur renvoie à Norbert Bolz, « Links Schreiben », *Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Wurtzbourg Königshausen et Neumann, 1985, pp. 9-33.

- L'actualité du témoin critique est le déclencheur *et* l'horizon de sa démarche. Insatisfait de l'état de *sa société*, le témoin critique opère un *détour* par le passé pour mieux *impacter son présent*. Il connecte ainsi l'« Autrefois » avec le « Maintenant » – modèle du pôle Nord magnétique, dans son orientation historiographique
- Le témoin critique utilise les moyens à sa disposition pour explorer le réel, qu'il montre sous un aspect nouveau. Il part à la *découverte* de l'in-vu, de l'in-su, de l'in-oui – modèle du pôle Nord magnétique, dans ses orientations spatiale (Benjamin) et temporelle (ce qui du passé a été refoulé, le témoin critique peut le *révéler*)
- Le témoin critique se positionne du côté des « vaincus » de l'histoire. Le terme benjaminien renvoie tout aussi bien aux « oubliés », aux « marginaux », aux « pauvres », aux « faibles », aux « minorités », etc.
- Le témoin critique est donc un témoin et un témoin délégué : observateur attentif de son temps, il recueille la parole des vaincus de l'histoire, ceux du passé et/ou du présent
- Le témoin critique articule les témoignages avec d'autres matériaux : plans documentaires, images picturales, photographiques, extraits de films, musiques, bruits, etc. Le film-essai est à ce titre une « catégorie » privilégiée par le témoin critique.

C'est donc une certaine idée de l'histoire qui se trouve mise en avant ici. Entre l'*outsider* Walter Benjamin et le cinéaste « témoin critique », il me semble important de mettre en avant quelques discours d'*insiders* rejoignant dans une large mesure les impératifs critiques du philosophe. Dès lors qu'ils s'intéressent aux rapports entre passé et présent, à la parole des vaincus, à la dimension théorique de leur travail, les historiens professionnels, qu'ils citent l'auteur d'*Enfance berlinoise* ou non, permettent d'ouvrir leur discipline à de nouvelles perspectives (critiques).

Le chapitre suivant sera prioritairement consacré à ces discours historiens. Auparavant, ayant insisté dans cette partie sur l'importance du réveil de la collectivité, je propose une courte analyse d'un film, seule « fiction » à proprement parler de cette étude. Un cinéaste, Leos Carax, s'y met en scène, interroge son art, jette un regard sur un public endormi dans une salle de cinéma, donne la parole à un personnage désespéré, expose la barbarie de notre société. Le film a pour titre *Holy Motors* (2012).

CHAPITRE III

L'outsider, l'historien et le film

Rencontres

Note introductive

Holy Motors (Carax, 2012) narre la journée d'un mystérieux individu (« Monsieur Oscar », interprété par Denis Lavant) qui incarne onze personnages différents, épousant les rôles, entre autres, de père de famille, d'assassin, ou encore de vieillard à l'article de la mort, au gré d'une traversée de Paris à bord d'une luxueuse Limousine blanche. Les premières minutes du film, en forme de prologue, présentent le cinéaste lui-même, vêtu d'un pyjama, *s'éveillant* dans une chambre. Cette dernière avoisine une salle de cinéma, que l'on a pu découvrir juste après le générique d'ouverture, et au sein de laquelle se trouve un public *endormi* (fig. 3.1). Carax, qui revêt en se levant des lunettes de soleil que jamais il ne quittera, y accède en utilisant le majeur de sa main droite, en forme de clef, laquelle permet l'ouverture de la porte séparant les deux espaces. Le geste est fort : la main, dans les arts et au cinéma en particulier, est un organe important, privilégié par nombre d'artistes pour affirmer leur droit à la subjectivité, bien souvent connectée à un autre organe, l'œil, désignant ainsi la force d'un regard. J'ai indiqué au chapitre précédent que pour Benjamin, s'appuyant alors sur Paul Valéry, le déclin de l'art de conter pouvait être relié à l'effacement de l'artisanat, et de la place accordée à la main, dans ses liens au regard et à la subjectivité. On sait pourtant que le motif de la main possède une importance cardinale dans certains films.⁷¹² Dans l'ouverture de *Holy Motors*, film dont la teneur narrative est très proche de celle d'un conte, Leos Carax s'expose sans aucun doute en conteur.

Toutefois, la clef ne suffit pas, et au geste empreint de douceur effectué par le cinéaste succède la destruction, à coups de violentes poussées, de la porte. Le geste fait semble-t-il écho aux images de Marey mobilisées par Carax et insérées entre le générique et le premier plan du public de cinéma endormi. On y voit un homme à la musculature affirmée jeter brutalement une pierre au sol. D'emblée, le cinéaste interroge le pouvoir des médias photographiques depuis les différentes expériences qui précèdent l'apparition du

⁷¹² Voir tout particulièrement Emmanuelle André, « Le cinéma, art (négatif) de la main », dans *id.*, Claudia Palazollo, Emmanuel Siéty (dir.), *Des mains modernes : cinéma, danse, photographie, théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 297 : « L'omniprésence de la main au cinéma participe [...] d'une construction imaginaire de l'homme, en prise avec lui-même ; son identité et sa propre possibilité d'être, ce qu'il est ; en prise aussi avec ce qu'il fait : ce qu'il modèle et ce qu'il crée ; en prise, enfin, avec l'évolution technologique et sociale du monde, qui le transforme à son tour. Bref, si le cinéma est un art d'élection de la main, s'il y a des mains partout au cinéma, toutes époques et toutes cinématographies confondues, c'est parce que fondamentalement le cinéma a rendu l'homme visible et a donné à travers lui une image nouvelle de la civilisation. Mais aussi, si le cinéma est un art d'élection de la main, c'est parce que le cinéma a besoin des mains. Pourquoi cela ? Parce que la main est rivée à l'œil. » Sur l'importance de la main concernant les rapports entre cinéma et autres régimes d'images (animation, jeu vidéo, etc.), voir également Valérie Vignaux, « De quelques signes de main dans le cinéma d'animation français des premiers temps », *1895*, n° 59, déc. 2009 et Édouard Arnoldy, « La main et la souris. Entre cinéma et jeu vidéo : contaminations, combinaisons, migrations », *Débordements* (en ligne), 7 août 2012, URL : <https://www.debordements.fr/La-main-et-la-souris> [dernière consultation le 5 janvier 2020].

Cinématographe, et les effets qu'ils peuvent produire sur les spectateurs. En parallèle, il dit la nécessité d'une activité artistique plus tranchante, incisive, s'éloignant alors de la douceur avec laquelle il a pu, dans un premier temps, user de son doigt en forme de clef.

Endormi, le public, dans la diégèse, a semble-t-il perdu, face cette fois à un film plus contemporain que l'on ne verra jamais (seuls des bruits – circulation, klaxons, rumeur d'une ville, bruits de pas, cris d'un homme, tonnerre et coup de revolver qui semblent se confondre, sirène d'un cargo – donnent quelques indications quant au film – peut-être n'y en a-t-il pas qu'un – projeté dans la salle), sa capacité à être saisi par des images en mouvement. C'est ce que postule Jean-Sébastien Chauvin dans le texte qu'il publie dans les *Cahiers du Cinéma* à l'occasion de la sortie du film. Décrivant le caractère onirique des premières minutes du long-métrage, le critique convoque l'un des seuls éléments mobiles de la séquence d'ouverture (avec le cinéaste lui-même, parvenu dans la salle, et quelques chiens, dont un Dogue allemand s'avancant lentement vers le premier plan), à savoir un enfant courant dans la salle : « Seul un enfant s'avance nu vers l'écran, spectateur primordial encore vierge, enthousiaste et sensible à une autre enfance, celle de l'art. Peu de cinéastes ont le courage de questionner ainsi leurs spectateurs, à part Godard évidemment, sans s'ériger en petit juge comme le fait Haneke mais avec l'angoisse profonde de l'artiste qui se demande s'il reste des spectateurs pour voir la beauté dans le monde. »⁷¹³ Si Carax finit par occuper une position pleine de hauteur dans l'espace de la scène (sur le balcon, au-dessus du public – *fig. 3.2*), c'est davantage pour s'affirmer en tant qu'éveilleur, sans le caractère surplombant qui semble caractériser son attitude dans ces premières minutes.⁷¹⁴ Chauvin poursuit : « Si le film est tragique, il n'est pas sinistre, parce qu'il ne surplombe jamais ses spectateurs du ton docte de celui qui nous fait la

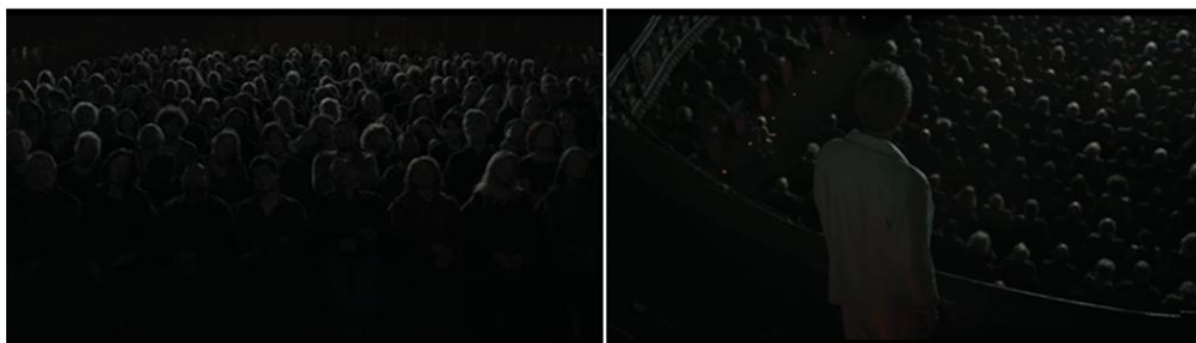


Fig. 3.1 & 3.2, *Holy Motors* (Carax, 2012)

⁷¹³ Jean-Sébastien Chauvin, « Rire avant minuit », *Cahiers du Cinéma*, n° 680, juillet-août 2012, pp. 85-86.

⁷¹⁴ Rappelons ici qu'on a pu reprocher à l'auteur, surtout depuis *Les Amants du Pont-Neuf*, une forme de mégalomanie. Voir sur ce point Sami Gnabi, « *Les Amants du Pont-Neuf*. Tableaux parisiens, *Séquences*, n° 274, septembre-octobre 2011, p. 34.

leçon, mais aussi parce qu'il est sans cesse contrebalancé par un humour mordant. »⁷¹⁵

Carax interroge donc ses spectateurs. Il *veille à leur réveil*. Ce faisant, il rend inséparable ce questionnement d'un autre : celui qui concerne les dispositifs médiatiques eux-mêmes, qui se sont multipliés en un siècle et demi. À propos de *Holy Motors*, Jean-Sébastien Chauvin a noté la prolifération dans le film « de vitres et de moniteurs qui font écran, à travers lesquels les personnages contemplent un horizon [...] ». ⁷¹⁶ Et c'est dès les premiers instants du long métrage que Carax montre sa pleine conscience des dispositifs et médiums touchant de près ou de loin le cinéma : outre les images chronophotographiques de Marey évoquées précédemment, on remarque au-dessus du lit sur lequel s'éveille le cinéaste une grande photographie, en noir et blanc, d'un Zeppelin ; dans le coin supérieur de la chambre qu'il semble découvrir se trouve une télévision, un modèle relativement ancien, avec tube cathodique et écran bombé ; près de la baie vitrée (l'un de ces « écrans » dont parle Chauvin dans son article, qui encadre ici une grande partie d'un aéroport – un avion atterrit) apparaît un ordinateur portable, dont l'écran, à moitié refermé, laisse entrevoir une image en noir et blanc légèrement modifiée par un effet numérique (le portrait d'un homme semble par cet artifice baigner dans un liquide). Le cinéaste introduit ici l'un des enjeux principaux de son film, à savoir la place du cinéma dans un univers médiatique qui s'est intensivement déployé, tout particulièrement à la fin du XX^e siècle (cf. plus tard l'étonnante séquence de *motion capture*, durant laquelle Monsieur Oscar, dans un studio, recouvert de capteurs, joue une scène de combat puis de sexe pour la production d'un jeu vidéo, ultime point d'un spectre historico-médiatique dont le point de départ, dans le discours du film, se trouve être la chronophotographie de Marey). C'est *le passé et le présent* du cinéma et des différents médias qui l'entourent que le cinéaste mobilise dans son œuvre.

Mais c'est également le passé et le présent de la misère et de la violence sociale que filme Carax : témoin la scène des vieux amants (Lavant et une Kylie Minogue qui semble hantée par le fantôme de Jean Seberg) à la Samaritaine, l'ancien grand magasin parisien apparaissant comme un vaste cimetière, tout du moins un lieu hanté lui aussi par la brutalité d'un monde marchand bien peu attentif aux conséquences de ses dérives.⁷¹⁷ Qu'en est-il de l'actualité ? Car en affirmant sa présence dans le prologue de *Holy Motors*, Carax pose sans doute une autre question que celle relevée par Chauvin : un film peut-il encore dire quelque

⁷¹⁵ Jean-Sébastien Chauvin, art. cit., p. 86.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 87. Le motif de l'écran traverse l'œuvre du cinéaste, marqué notamment par les diverses expériences écraniques rendues possibles par les dispositifs urbains : on se souviendra par exemple que c'est par le reflet d'un visage dans un bus qu'Alex (Denis Lavant) « rencontre » pour la première fois Anna (Juliette Binoche) dans *Mauvais sang* (Carax, 1986).

⁷¹⁷ L'actualité de la Samaritaine, c'est son rachat par le groupe LVMH et une réouverture prévue en 2021. Les vainqueurs renforcent leur empire sur les ruines du passé.

chose, de la beauté du monde certes, mais encore de son contraire, de la barbarie, de la violence sociale ? C'est ici qu'il faut prendre la mesure de l'importance des deux premiers personnages interprétés par Monsieur Oscar.

C'est par un raccord regard que Leos Carax conclut le prologue, faisant entrer le spectateur dans le second espace diégétique, celui qui présente l'itinéraire pour le moins curieux d'un homme dont la tâche est d'incarner différents types sociaux. Sur son balcon, après avoir regardé l'enfant puis les animaux parcourant la salle de cinéma, le cinéaste dirige son regard vers l'écran, puis un *cut* transporte le spectateur dans l'histoire qui commence et se poursuivra jusqu'au terme du long métrage (point d'épilogue semblable aux premières minutes du film). Une fillette, derrière une fenêtre qui a la forme d'un hublot (encore un écran), regarde au loin. Un travelling optique arrière, ponctué par un discret fondu enchaîné permettant un léger raccord dans l'axe, presque imperceptible, laisse apparaître, dans le reflet de l'écran-fenêtre, quelques arbres et le feuillage d'un jardin que l'on devine spacieux. Suit un plan d'une habitation, sorte de villa Arpel postmoderne, qui a la forme d'un paquebot (prolongement visuel du son de la sirène d'un bateau que l'on pouvait entendre durant le prologue ?). Comme chez Tati, un homme d'âge mûr quitte son domicile pour se rendre au travail, cheminant entre des jouets négligemment laissés dans l'allée. Nulle compagne pour l'assister cette fois, seulement ses enfants (avec une adulte, peut-être la *baby-sitter*) qui au loin le saluent. Il se dirige vers la sortie de sa propriété, où se trouvent des hommes armés qui semblent protéger cette dernière. Ces hommes sont sur le toit d'un petit bâtiment. Au rez-de-chaussée, on perçoit de nombreux écrans où passent des images de vidéosurveillance. On suppose l'homme important, puissant, dont la vie justifie une telle protection.

Poursuivant son parcours, l'individu longe trois luxueuses voitures puis se dirige vers une limousine blanche, celle-là même que l'on suivra tout au long du film. Il salue la conductrice, qu'il nomme par son prénom (Céline). En amorce du plan apparaît une berline noire qui suit l'homme depuis quelques mètres. Elle abrite des gardes du corps qui s'apprêtent à accompagner la Limousine. Une fois entré dans le véhicule, le personnage converse avec la conductrice : « Beaucoup de rendez-vous aujourd'hui, Céline ? », lui demande-t-il. « Neuf, Monsieur Oscar, le premier dossier est à vos côtés », répond-elle. On imagine un homme d'affaire, jusqu'à ce qu'un appel téléphonique survienne, lequel nous permet d'en apprendre davantage sur le personnage (*fig. 3.3*).

Après un bref salut adressé à son interlocuteur, ce dernier se lance de façon automatique dans une tirade, usant d'un jargon qui s'avère incompréhensible, celui de la haute finance : « Salut, Serge. Centre quatre-vingt-sept pourcent, je pense. À cinq mille neuf.

Six points six par recette de deux deux. Indexé, indexé [il fait un geste de la main gauche traduisant l'évidence de cette indexation]. »⁷¹⁸ Le caractère mécanique de son expression prêterait à sourire, si ce n'était la barbarie que de tels mots recouvrent, celle précisément du chiffre et du calcul, barbarie inhérente au modèle néolibéral qui triomphe depuis une quarantaine d'années. Un bref silence suit, durant lequel son collègue s'exprime. L'homme reprend : « Oui, ils veulent notre peau. Qu'est-ce que tu veux ... on est les bouc-émissaires de la misère. Tout ça excite le peuple, c'est l'époque. J'ai eu Desfranoux au téléphone, de la *Wilkinson & Sons*, il a été très clair : les gardes du corps ça ne suffit plus. Il va falloir aussi qu'on s'arme, nous. Vite ! Il propose des Caracal 9x19, semi-automatiques, canon de 86. D'accord, ce soir au Fouquet's. Bonne journée, Serge. Bonne journée. » Au jargon technique de la haute finance répond ici celui des armes à feu : dans l'espace froid de la limousine, Carax prend position, ciblant par les dialogues la violence des dominants au sein de notre actualité.

Dans un monde où règne la finance, les acteurs centraux de l'ordre économique sont donc en danger. Le spectateur comprend alors les raisons de l'entourage armé du protagoniste. On notera la condescendance qui s'exprime dans la bouche du *trader* : excitation du peuple, médiocrité de l'époque, la réalité du malheur est balayée par quelques banalités froidement formulées, banalités auxquelles nos oreilles se sont habituées, relayées bien souvent par les sphères médiatiques qui nous entourent. La Limousine poursuit sa route : de la proche banlieue parisienne, nous arrivons au centre de Paris. Le véhicule de luxe se gare près du Pont Alexandre III. Entretemps, Monsieur Oscar a ôté sa veste et sorti une perruque, qu'il a peignée machinalement. L'espace occupé est devenu une loge de théâtre. Les gardes du corps, sortis de leur voiture, aident la conductrice à soutenir le passager, devenu brutalement passagère : une femme très âgée, dont les habits sont ceux que revêtent les vieilles mendiante roumaines dont la présence s'est accrue dans nos espaces urbains au fil des années, quitte péniblement l'habitable et se dirige sous le pont, accompagnée des deux hommes qui poursuivent leur travail de protection.

Quelques instant plus tard, sur l'édifice cette fois, la femme, le dos courbée, se maintient laborieusement sur une béquille, et mendie (*fig. 3.4*). Le personnage intègre une série de figures de la marginalité propres à l'univers de Carax, en premier lieu les clochards (on les appelait ainsi jusqu'à la fin des années 1980, avant que l'acronyme SDF ne s'impose,

⁷¹⁸ Incompréhensible, un tel propos l'est du moins pour la plupart des gens : c'est l'une des stratégies du capitalisme financier que de développer un jargon inaccessible au plus grand nombre, manié par quelques privilégiés qui définissent les règles du jeu économique. C'est notamment la thèse exposée dans les premières minutes d'un film d'Adam McKay consacré à la crise des *subprimes* de 2008 : *The Big Short* (2015).

amoindrissant lexicalement la violence des situations subies) qui évoluaient vingt ans auparavant sur un autre pont (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991). C'est un témoin qui s'exprime. On est bien entendu loin du dispositif classique de captation du témoignage, en particulier dans le registre documentaire. On sait Lavant grimé, la mise en scène jusqu'à cet instant reste celle d'une fiction plutôt classique. À ceci près qu'à ce moment du film une « fissure » casse la séquence, jouant de la porosité entre fiction et documentaire.⁷¹⁹ En effet, au montage limpide et assez classique du début du film (*cuts*, fondus enchaînés) répond une brusque rupture de ton : panoramique très rapide, zoom arrière nerveux, tout se passe comme si Carax exposait des images volées, prises à l'improviste dans le centre de Paris.



Fig. 3.3 & 3.4, *Holy Motors* (Carax, 2012)



Fig. 3.5, *Holy Motors* (Carax, 2012)

La vieille femme, qui en langue rom soliloque en tendant un gobelet, exprime son malheur au moment où l'image se fixe enfin (*fig. 3.5*) : elle se plaint de ne voir « que de la pierre et des pieds » (ses paroles sont alors sous-titrées). Les passants ne lui accordent guère

⁷¹⁹ Sur le terme emprunté à Kracauer de « fissure », qui désigne en particulier l'indétermination du film, entre ce que le théoricien allemand nomme la « tendance formatrice » et la « tendance réaliste » du cinéma (et de l'histoire), voir Édouard Arnoldy, *Fissures, op. cit.*

d'attention (deux hommes lui lancent un bref regard, poursuivant leur chemin d'un pas jamais ralenti). Exprimant le manque d'amour qu'elle ressent et sa très grande vieillesse, le personnage en vient à déclarer sa « peur de jamais mourir ». Un plan plus serré nous a entretemps *rapprochés* une nouvelle fois de la mendiante. Ses lèvres ne bougent pas. C'est « une voix interne subjective », selon la désignation de Michel Chion, que l'on entend.⁷²⁰ Voilà un geste politique marqué de la part de Carax : celle que l'on n'entend pas, celle à qui l'on n'accorde jamais la parole, *s'exprime malgré tout*. Filmée en contreplongée, on remarque près d'elle une vieille femme, dont l'accoutrement la situe sans doute possible du côté de la bourgeoisie, voire de la haute bourgeoisie, s'arrêtant tout près de la mendiante, comme perdue, tenant difficilement sur ses pieds, retrouvant finalement la personne qui l'accompagnait pour mieux poursuivre son chemin. Deux personnes âgées sont alors à proximité. Leurs situations sont radicalement opposées. La vieillesse, semble indiquer Carax à cet instant, ne peut être essentialisée.

Dans une « Carte blanche » proposée par les *Cahiers du Cinéma*, Carax a donné quelques indications concernant ses choix de mise en scène et certains points-clefs relatifs à ses personnages, tout particulièrement les différents « DL » (puisque les initiales de son acteur principal, suivies d'un chiffre, servent à désigner ses différentes incarnations) qui se succèdent dans le long métrage. Ce que le cinéaste déclare à propos de ses deux premiers personnages vaut d'être noté : « Elle [la mendiante] était à *la naissance du projet*, le tout premier des DL imaginés – juste avant DL1 puisqu'ils fonctionnent ensemble. »⁷²¹ C'est donc la misère qui fonde l'intention artistique. On retrouve sans aucun doute ici l'idée benjaminienne d'une *politisation de l'art*, d'une pénétration du réel permettant d'éveiller les consciences. Les deux extrémités du spectre social, fonctionnant *ensemble*. Le geste critique est fort : « L'incarnation suivante de Denis Lavant (DL) sera l'exact contraire de ce trader hautain : une vieille mendiante roumaine, courbée. Peut-être la figure la plus complète de l'altérité vue dans une capitale occidentale riche et protégée comme Paris. »⁷²²

Les premières minutes de *Holy Motors* définissent les contours d'une œuvre critique qui pense son spectateur (son réveil, sa prise de conscience) et la force, le pouvoir de son médium *ensemble*. Les choix de mise en scène visent à *faire voir* ce qui finalement échappe la plupart du temps à notre regard : les profondes disparités, le mépris de classe, l'extrême misère des vaincus de notre temps. Il me semble que les premières minutes de ce film

⁷²⁰ Voir par exemple Michel Chion, *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 61.

⁷²¹ Leos Carax, « Sacrés cœurs », *Cahiers du cinéma, op. cit.*, p. 93. Je souligne.

⁷²² Jean-Sébastien Chauvin, art. cit., p. 84.

dialoguent avec une autre œuvre critique, bien plus ancienne : *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Si les choix de mise en scène diffèrent, des points de rencontre notables peuvent être considérés. L'« harmonie » de la Promenade des Anglais, royaume de l'obscénité bourgeoise dans le film de Vigo, s'y trouvait brutalement cassée lorsqu'à la cinquième minute du film surgissait une mendicante, jeune cette fois, portant un bébé, faisant l'aumône auprès de « la bonne société », laquelle ne faisait que détourner le regard. Malgré les évolutions techniques, malgré les multiples vacillements du cinéma, bouleversé dans son identité car plongé dans un bain médiatique qui semble en flouter toujours plus les contours, Carax semble nous dire qu'un cinéma critique est encore possible, que la responsabilité sociale d'un auteur de film peut (doit ?) encore être engagée.

L'exemple offert par le film de Carax me permet de mettre en avant un point important au moment de poursuivre cette étude. Le contexte historique auquel appartient Walter Benjamin est différent du nôtre. Plus précisément : le régime d'historicité qui dominait en son temps s'est fortement dégradé, voire effacé. C'est contre ce que François Hartog nomme le « futurisme » que Benjamin fondait, dans une large mesure, sa philosophie critique. Contre le Progrès, contre la promesse d'un avenir radieux (lequel adviendrait inéluctablement), contre ces discours narcotiques empêchant l'éveil des consciences, le philosophe promouvait l'idée d'un blocage du temps et d'une mise à proximité du passé avec le présent, opération de montage dont le choc pouvait participer à l'éveil politique de la collectivité. Huit décennies après sa disparition, c'est le « présentisme » qui règne en notre époque. Le concept désigne un pur présent qui, surtout depuis le tournant des années 1990 (chute du Mur de Berlin, effondrement du bloc soviétique), correspond à ce que Francis Fukuyama a désigné la « fin de l'histoire » et le triomphe des démocraties dites libérales. Dans un entretien accordé à la revue *Vacarme*, Hartog décrit cet effet de surplace teinté de morosité en ces termes :

L'époque actuelle a délié quelque chose avec le passé comme avec le futur. C'est une espèce de présent qui se voudrait auto-suffisant. C'est-à-dire quelque chose d'un peu monstrueux qui se donnerait à la fois comme le seul horizon possible et comme ce qui n'a de cesse de s'évanouir dans l'immédiateté. Ce présent se révèle du même coup beaucoup plus différencié selon qu'on se situe à un bout ou à l'autre de la société. Avec d'un côté un temps des flux et une mobilité très valorisée et de l'autre, du côté du précaire, un présent en pleine décélération, sans passé sinon sur un mode compliqué (surtout pour les immigrés), et sans vraiment de futur. Autrement

dit le présentisme a plusieurs aspects. Grossièrement, d'un côté c'est un présent plein et en mouvement perpétuel, de l'autre c'est une prison close et figée (sans perspective).⁷²³

Il y a sans doute quelque chose de cet ordre qui apparaît dans les premières minutes de *Holy Motors*. C'est bien l'image de deux pôles de l'humanité extrêmement éloignés qu'expose Carax dans la deuxième séquence de son film, image qui est celle d'un temps (celui du présentisme) où la barbarie, de façon très générale, est le fruit du seul capitalisme. Puisque le film met en scène un *trader* et l'extrême misère, les mots que Gilles Deleuze prononçait il y a trente ans paraissent plus que jamais actuels : « Dans le capitalisme, il n'y a qu'une chose qui soit universelle, c'est le marché. Il n'y a pas d'État universel, justement parce qu'il y a un marché universel dont les États sont des foyers, des Bourses. Or il n'est pas universalisant, homogénéisant, c'est une fantastique fabrication de richesse et de misère. »⁷²⁴

Jadis, c'est donc la foi aveugle dans le futur émancipé que Benjamin combattait : aujourd'hui, ses outils peuvent nous permettre d'affronter ce *présent perpétuel* dont les discours dominants nous disent qu'il est sans alternative.⁷²⁵ Bien entendu, la parole politique s'exprime bien souvent au nom du Progrès ; bien entendu, un paradoxe se manifeste lorsqu'on sait que depuis trente ou quarante ans la mémoire s'est imposée autour de nous. Mais le futur et le passé, dans une très large mesure, sont mobilisés afin de protéger le présent de tout bouleversement renversant un certain ordre du monde : discours progressistes et politiques mémorielles sont en somme les gardiens du temple présentiste. Au devoir de mémoire régnant, on pourra opposer, dans la lignée de Benjamin, une *politisation de la mémoire*.

Des chercheurs et des chercheuses partagent une pensée critique permettant de défendre une telle politisation. Songeons à Régine Robin et l'idée d'une *Mémoire saturée*.⁷²⁶ Songeons à Catherine Coquio ciblant la « culture de mémoire » qui caractérise notre époque, la mémoire étant devenue « sacralisée », « monumentalisée », Coquio assumant un choix consistant à faire droit, dans le présent de son écriture, à quelques écrits de témoins dont la

⁷²³ François Hartog, « Présentisme et émancipation », entretien mené par Sophie Wahnich et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n° 53, automne 2010, p. 17. Je renvoie ici au principal ouvrage de l'historien consacré au présentisme (et aux autres régimes d'historicité – futurisme et *historia magistra vitae*) : *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003. Parmi les principaux repères de François Hartog se trouve Reinhart Koselleck et ses concepts d'« horizon d'attente » et de « champ d'expérience », qui singularisent épistémologiquement le futur et le passé. Une époque, une société attachent une importance accrue tantôt à l'une de ces catégories, tantôt à l'autre. Voir Reinhart Koselleck, « Champ d'expérience et horizon d'attente. Deux catégories historiques », *Le Futur passé. Contribution à une sémantique des temps historiques* (1979), Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 2016, pp. 357-381.

⁷²⁴ Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », entretien avec Toni Negri, *Futur antérieur*, n° 1, printemps 1990, repris dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, pp. 233-234.

⁷²⁵ Ou bien l'alternative se trouve caricaturée et appauvrie : dernièrement en France par exemple, nous était donné le « choix » de nous reconnaître « progressiste » ou « nationaliste ».

⁷²⁶ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, op. cit.

teneur critique se doit d'être réactivée : Primo Levi, Imre Kertész, ou encore Ruth Klüger.⁷²⁷ Dans une conférence tenue au Collège de France,⁷²⁸ Catherine Coquio cite *À quoi servent les politiques de mémoire ?*, ouvrage au sein duquel les sociologues Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc pointent un phénomène à affronter, à travers le rapprochement de deux courbes ascendantes : la première concerne la place de la mémoire dans notre époque, la deuxième l'augmentation incessante des votes pour le principal parti d'extrême droite français : « [...] La multiplication des actions dans le domaine de la mémoire s'accompagne de l'augmentation du nombre d'électeurs pour le Front national. »⁷²⁹ La mémoire, dans son expression étatisée, devait servir de rempart au retour du fascisme, de la barbarie. L'échec politique est manifeste. Bien entendu, il ne s'agit pas de considérer que les politiques mémorielles soutiennent voire épaulent le renforcement de l'extrême droite : « Ce constat ne signifie pas, bien sûr, corrélation ! Il ne s'agit pas de sous-entendre que les politiques de mémoire ont favorisé le Front national ni de réduire les enjeux que soulève sa progression à une question mémorielle. »⁷³⁰

Mais il faut dire ici que l'extrême droite, en France et ailleurs, n'est pas le seul lieu d'expression de la barbarie. C'est bien ce que je souhaite mettre en avant ici, à travers l'exemple offert par Carax prolongé plus haut par la citation de Deleuze. C'est l'ordre néolibéral qu'il s'agit de cibler, pour en montrer toute la dimension dévastatrice.⁷³¹ Aujourd'hui, un intellectuel critique comme Edgar Morin, qui très tôt a pris la mesure d'une crise du Progrès, d'un effacement du futur comme catégorie temporelle privilégiée⁷³², n'a de cesse de mettre notre époque en alerte, en mobilisant presque systématiquement la notion de barbarie afin de cibler l'inhumanité inhérente au capitalisme. Dans la lignée de la Théorie

⁷²⁷ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit., p. 206. Coquio conduit ses recherches en mobilisant entre autres les outils de quelques auteurs associés à ladite Théorie Critique, tels que Theodor W. Adorno ou Walter Benjamin. C'est un aspect de son travail mis en avant dans *Le Mal de vérité* et dans un ouvrage paru la même année, les deux volumes fonctionnant comme un diptyque : *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 20.

⁷²⁸ *Id.*, « Le témoignage : critique de la mémoire et critique des œuvres », *Histoire littéraire : nouveaux objets, nouvelles méthodes*, colloque organisé par Antoine Compagnon au Collège de France (en ligne), 31 mai 2018, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2018-05-31-17h20.htm> (dernière consultation le 20 juillet 2020).

⁷²⁹ Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc, *À quoi servent les politiques de mémoire ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2017, p. 54.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁷³¹ Le concept de néo-libéralisme possède une histoire complexe, remontant au milieu du XIX^e siècle. Je l'entends ici dans son acception la plus courante, c'est-à-dire désignant un mode de fonctionnement économique promouvant l'entrepreneuriat privé, brisant les frontières du commerce international, s'appuyant sur un État *fonctionnant sur et appuyant ce* modèle, et imposant sa « raison » aux sphères publiques (hôpitaux, universités, etc.), conception inspirée des travaux de Milton Friedman et de Friedrich Hayek, lesquels se sont tout particulièrement traduits politiquement sous les mandats de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher dans les années 1980. Pour une réflexion critique sur le sujet, voir Pierre Dardot & Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2010.

⁷³² Edgar Morin, « Le futur perdu », *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1981, en particulier p. 341.

Critique (Morin fut l'un des premiers « adornistes » français dans les années 1950⁷³³), il pouvait déclarer dans un entretien : « De même que nous avons lutté contre le nazisme, nous entendons résister à toute forme de barbarie, et surtout à cette barbarie froide et glacée que les philosophes allemand Theodor Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1895-1973) appelaient la raison instrumentale, c'est-à-dire la rationalité destructrice fondée sur le calcul, où la raison est un moyen et non une fin. »⁷³⁴ Ailleurs, Morin peut préciser encore : « Nous vivons un accroissement de l'hégémonie de l'anonymat, du calcul, etc. Et c'est une barbarie interne à notre civilisation. Et que beaucoup ne voient pas. On voit beaucoup la barbarie bestiale des tueurs mais on ne voit pas cette barbarie glacée et qui pourtant détruit des vies aussi. »⁷³⁵

Dans ces circonstances, le cinéma peut tenir un rôle critique de premier plan. Dans une préface à un recueil de textes paru récemment, l'auteur de *La Pensée complexe* écrit : [...] Le cinéma oblige les spectateurs à se poser des questions fondamentales sur leur vie, leur société, leur monde, voire sur l'homme lui-même [...]. Il s'agit de confronter l'humanité avec son image pour provoquer une secousse, un choc d'où peut naître une réflexion, une prise de conscience, une ouverture à la pensée interrogative, à la pensée chercheuse. »⁷³⁶ « Secousse », « choc » : la terminologie semble très proche de celle d'un Benjamin, que Morin cite par ailleurs : « Walter Benjamin avait compris que tout développement de civilisation comportait son envers ou fondement de barbarie. »⁷³⁷ « Confronter l'humanité avec son image », afin de provoquer un sursaut : n'est-ce pas très précisément ce que propose Leos Carax en ouverture de *Holy Motors* ? Il s'agit bien de provoquer un éveil des consciences, ce à quoi Morin appelait de ses vœux dans le cinquième tome de *La Méthode* : « «Éveillés, ils dorment», disait

⁷³³ Voir Thomas Frank « L'adornisme français des années 1950 », *Cahiers du GRM*, n° 12, 2017, avec une citation de Morin (une lettre adressé à Adorno en 1957) en exergue du texte : « Il faut en général de 50 à 200 ans pour qu'un penseur allemand de génie soit apprécié en France. Nous nous efforcerons, à votre égard, de hâter un peu les choses. »

⁷³⁴ Edgar Morin, « Hessel/Morin : "Résistons à la tentation réactionnaire !" » (2011), *Le Monde*, 28 février 2013, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/02/28/resistons-a-la-tentation-reactionnaire_1840649_3232.html (dernière consultation le 20 décembre 2019).

⁷³⁵ *Id.*, « Edgar Morin, l'urgence et l'essentiel », *Là-bas si j'y suis* (en ligne), 28 septembre 2016, URL : <https://la-bas.org/la-bas-magazine/entretiens/edgar-morin-l-urgence-et-l-essentiel> (dernière consultation le 15 juillet 2020).

⁷³⁶ *Id.*, dans Monique Peyrière et Chiara Simonigh, *Edgar Morin. Le cinéma, un art de la complexité. Articles et inédits – 1952-1962*, Paris, Nouveau Monde, 2018, pp. 7-8.

⁷³⁷ *Id.* *Pour sortir du XX^e siècle, op. cit.*, pp. 339-340. Nulle barbarie « positive » n'apparaît chez Morin. C'est plutôt la « métamorphose » qu'il promet dans ses réflexions critiques, concept qui renvoie à l'idée d'une régénération de l'humanité, délaissant les outrances qui vont en s'intensifiant (individualisme, inégalités, pollution, etc.) pour ouvrir un monde plus solidaire, fraternel et viable. Voir entre autres exemples *id.*, « Éloge de la métamorphose », *Le Monde* (en ligne), 9 janvier 2010, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/09/eloge-de-la-metamorphose-par-edgar-morin_1289625_3232.html (dernière consultation le 30 novembre 2019) et *id.* et Anne-Brigitte Kern, *Terre-Patrie*, Paris, Seuil, 1993.

Héraclite dans une formule admirable qui nous éveille à notre condition de dormeurs. Effectivement, nous sommes somnambules en état de veille. »⁷³⁸

C'est bien le présent qu'il s'agit d'inquiéter, à l'aune de la pensée critique de Benjamin. Voilà une question historiographique importante. Deux siècles de transformations des pratiques historiennes nous ont semble-t-il éloigné du positivisme incarné jadis par Ranke puis Langlois et Seignobos. Toutefois, certains discours, sans les qualifier de « positivistes », témoignent d'une certaine résistance quant à l'idée d'affirmer un point de vue, *au présent*.

Je propose ici un exemple qui touche de près le domaine du cinéma. En 2000, dans un numéro hors-série des *Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque publie quelques remarques de François Furet à propos d'*Histoire(s) du cinéma* (Godard lui a projeté quelques épisodes) enregistrées peu avant la mort de l'historien. S'il dit admirer la vision du cinéaste/vidéaste, lequel « fait œuvre d'historien »⁷³⁹, l'auteur du *Passé d'une illusion* n'en demeure pas moins réservé, apeuré même à propos de « la capacité lyrique des images ». La proposition de Godard l'« effraie un peu », ce qui le mène à indiquer : « J'ai toujours été un historien raisonnable, sinon raisonneur, avec la volonté de *mettre de la distance entre ma vision, mes opinions, et les sujets d'histoire qui m'intéressaient.* »⁷⁴⁰ Un cinéaste qui « fait œuvre d'historien » vient sans nul doute, ici, inquiéter un professionnel de la discipline (ou de la profession, pourrait-on dire à la manière de Godard lui-même). Il ne s'agit pas ici de défendre un militantisme appuyé, où la subjectivité viendrait effriter les fondements méthodologiques d'une discipline dont la « visée véridique », pour le dire une nouvelle fois avec Paul Ricœur, reste déterminante. Il s'agit plutôt d'emprunter un chemin plus aventureux, sur le modèle benjaminien, qui viendrait ouvrir la discipline vers d'autres perspectives, perspectives à la dimension critique affirmée.

Par exemple, à l'opposé d'un François Furet, l'historienne Sophie Wahnich, en compagnie du philosophe Pierre Zaoui, posait en note d'intention du numéro de *Vacarme* cité plus haut un impératif méthodologique permettant de lutter contre ce que les deux coordinateurs du numéro appellent le « présent éternel », lequel caractérise donc notre époque: « De fait, l'affirmation politique d'un présent éternel a relégué ou déplacé trois

⁷³⁸ *Id.*, *La Méthode*, 5. *L'Humanité de l'humanité. L'Identité humaine*, Paris, Seuil, 2001, p. 263. Le thème du sommeil est assez constant dans la pensée critique de Morin. Il revient également avec insistance sur le « somnambulisme » politique, comparant celui des années 1930 à celui d'aujourd'hui, où « le personnel politique fait preuve d'« aveuglement » à force d'être fixé sur « l'immédiat » (voir *id.*, « L'urgence et l'essentiel », entretien. cit.).

⁷³⁹ François Furet, « Lettre(s) à Godard », propos recueillis par Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, hors-série, *Le Siècle du cinéma*, 2000, p. 8.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 7. Je souligne.

termes associés à la pensée orientée vers le futur : programme, projet, utopie. »⁷⁴¹ Plus loin, les deux auteurs ajoutent : « Walter Benjamin disait : “Organiser le pessimisme”, c’est-à-dire, dans la grande nuit du présent où le temps semble sans cesse jouer contre nous, refuser d’admettre que toute résistance est vaine et toute histoire longue abolie. Nous avons voulu entendre ce mot d’ordre benjaminien [...] »⁷⁴² Les auteurs annoncent ensuite quelques thèmes centraux du numéro : l’histoire de l’utopie et de ses empêchements sur un temps long, procéder à l’actualisation, dans le présent du numéro, de « la force inédite des cahiers de doléance pré-révolutionnaires », lutter contre « l’injonction de faire de l’histoire un savoir mort, et chercher vaille que vaille à lui conserver son statut de savoir politique à part entière [...] », etc.⁷⁴³

Ce chapitre sera ainsi consacré à quelques discours historiens affirmant la nécessité de conjointre (et non pas confondre) le passé et le présent avec un regard critique. De cette manière, ils permettent de considérer une passerelle entre les propositions critiques de Benjamin et un domaine, celui de l’histoire, qui peut se montrer hospitalier à l’endroit de réflexions vieilles de près d’un siècle dorénavant. Repartant de *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins, qui m’a servi de guide en prologue de cette étude, il s’agira de mettre en avant l’idée de *rencontre*, que j’emprunte à Gilles Deleuze, laquelle permettra ici d’affirmer qu’une certaine idée de l’histoire rapproche des cinéastes, des *insiders* (historiens et historiennes professionnelles) et un *outsider* comme Walter Benjamin. Ainsi, les noms d’Arlette Farge, de Carlo Ginzburg (*via* Kracauer, auquel je consacrerai quelques pages) et de Pierre Vidal-Naquet seront rencontrés dans ce chapitre.

1. Peter Watkins – Le témoin critique et « la Commune des spécialistes »

1.1 Face au film : l’historien inquiet ?

J’ai proposé d’introduire cette thèse par l’analyse de la séquence d’ouverture de *La Commune (Paris, 1871)*, prenant soin de mettre en lumière l’importance du *Saint Sébastien* d’Aigueperse de Mantegna dans l’économie figurative des premières minutes du long

⁷⁴¹ Sophie Wahnich et Pierre Zaoui, « Avant-propos », *Vacarme*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴³ *Ibid.*

métrage, et plus généralement de l'ensemble du film. Je notais alors, très brièvement, la présence de Peter Watkins au moment où la caméra pénètre l'espace de l'atelier transformé en studio, au cours du mouvement panoramique qui permet au spectateur d'entrer dans l'espace diégétique singulier du long métrage (*Fig. a-p. 1*). Dans une position centrale, le cinéaste apparaît un bref instant dans le même axe que le tableau de Mantegna : voilà qui peut aller dans le sens de ce qu'écrit Antoine de Baecque à propos du « discours identitaire de martyr » du cinéaste britannique, que je relevais alors, et dont je souhaite prolonger le commentaire ici : « La dénonciation virulente de l'autre, politique et médiatique, et le soupçon permanent de complot à son encontre constituent le discours identitaire de martyr de Peter Watkins ; il est partie intégrante de son style et de sa méthode, qu'on peut interpréter comme un système paranoïaque. »⁷⁴⁴

Les mots paraissent assez durs, témoignant certainement d'une position double de l'auteur de *L'Histoire-caméra*, qui insiste par ailleurs sur l'originalité de la *démarche* de Watkins. Pour de Baecque, les sujets et les choix de tournage du cinéaste britannique renvoient à la « figure » de la « citadelle assiégée ».⁷⁴⁵ Réalisateur, acteurs et techniciens sont en lutte constante contre les médias et politiques dominants. Dans cette perspective, de Baecque ne manque pas de rappeler certains enjeux typiquement benjaminien du film de Watkins (l'historien ne l'exprime pas ainsi), en ceci que le réalisateur britannique fait droit aux vaincus de l'histoire en affichant de manière explicite *une méthode* : « Le cinéaste n'a eu de cesse de mobiliser ses équipes et ses acteurs non-professionnels selon *ce mode opératoire précis* [celui de la « citadelle assiégée »] : des partisans en lutte contre les pouvoirs ; des victimes de l'histoire, des faibles, des petits, des méconnus, des méprisés, des occultés face aux puissants ; des francs-tireurs minoritaires et des restaurateurs de vérités cachées. »⁷⁴⁶

C'est pourtant avec une méfiance affichée qu'Antoine de Baecque décrit cette posture de martyr dans laquelle semble se complaire Watkins. Dans son commentaire de *La Commune (Paris, 1871)*, l'historien oppose à la « démarche » ou « méthode » de l'auteur d'*Edvard Munch la bonne et juste mesure historienne*. C'est bien « la logique manichéenne et obsidionale » promue par Watkins, ainsi que la trop grande connexion qu'entretient ce dernier entre 1871 et 1999, que l'historien du cinéma cible alors :

⁷⁴⁴ Voir Antoine de Baecque, *op. cit.* p. 255.

⁷⁴⁵ Le titre de la sous-partie consacrée à ce sujet « Citadelle assiégée et figure martyre » est le titre de la sous-partie consacrée à ce sujet (*ibid.*, p. 254-256).

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, pp. 255-256. Je souligne.

La Commune des spécialistes de la période est évidemment assez différente ; elle insiste sur le caractère archaïque du mouvement, met en cause une pure logique de mobilisation classe contre classe, lit dans sa violence un attachement à une forme ancienne, parfois primitive, de politique et de culture, dont la référence à la république de 1793 et à la Terreur est omniprésente. Ces interprétations historiennes ont une lecture aussi politique que sociale des motivations versaillaises, soulignant que se tournent contre la Commune la plupart de ceux qui seront ensuite les fondateurs de la III^e République. Autrement dit, là où Watkins filmait une fusion, une tragédie et un espoir, les historiens décrivent, *avec plus de distance*, la dernière révolte de l'ancienne France révolutionnaire, qui va disparaître pour que se forge la modernité républicaine démocratique. On comprend que le film de Peter Watkins est plus intéressant par ses partis pris méthodologiques et formels (sa fabrique et sa mise en scène) que par la vision historique – militante et appuyée.⁷⁴⁷

On notera ici tout ce qui distingue une telle approche de celle promue par un Walter Benjamin. Antoine de Baecque, dans ces lignes, semble bien faire de la Commune une affaire pliée, figée, appartenant à un temps qui n'est certainement pas le nôtre. Il y a là, peut-être, comme une forme d'inquiétude dont témoigne ce passage de *L'Histoire-caméra*, qui fait suite à la mise en avant de « la distance universitaire vis-à-vis de ses sources et objets d'études, pourvu de ses hypothèses et de ses interprétations – ce qu'on pourrait appeler "la critique de l'histoire". »⁷⁴⁸ L'histoire officielle, à la logique continue (la III^e République comme une évidence bienvenue : comment être contre la « modernité républicain démocratique » ?) se doit d'être remise en avant, face au militantisme appuyé de Watkins. Ou de son regard critique trop radical, ce qui n'est peut-être pas tout-à-fait la même chose ? Car si le militantisme suppose parfois, en schématisant les choses, une forme de rigidité, un manque d'élasticité, les œillères du militant réduisant sa vision du monde, de la société, de la politique, les pliant au prisme idéologique qui est le sien, la radicalité critique peut quant à elle venir bousculer les cadres épistémologiques d'une discipline et, au contraire, *l'ouvrir* à de toutes nouvelles possibilités. Insistons : l'ouvrir à de toutes nouvelles ressources, ou plutôt *re-sources*, pour conserver et redynamiser une notion attachée à la discipline « histoire ». Il me semble qu'en insistant sur ce militantisme assigné à la démarche de Watkins (militantisme avéré, je n'exclue en aucun cas ce point), de Baecque évacue un peu rapidement la possibilité d'interroger son domaine d'étude au prisme d'une expérience cinématographique telle que celle proposée par le cinéaste britannique.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 253. Je souligne.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

Dans ce cadre, n'est-ce pas la question du témoin qui vient un peu trop bousculer la discipline ? *Les témoins sont des re-sources*, de nouvelles sources pouvant, au moins dans une certaine mesure, ébranler ce domaine du savoir. Ce sont bien les témoins, dont les paroles, les gestes, les motivations viennent actualiser l'événement de 1871 que Watkins, en témoin critique, convoque de manière singulière. En leur donnant une place centrale, le cinéaste met en avant, par des choix de mise en scène spécifiques, une vision de l'histoire sans doute *irritante*. Dans cette optique, il n'est certainement pas question de remettre en cause la « critique de l'histoire », mais bien plutôt d'en redéfinir les contours à mesure qu'un « personnage » comme le témoin, *mobilisé de façon critique*, interroge les discours historiens.

En dissociant, au terme de ce long passage de *L'Histoire-caméra* cité plus haut, « les partis pris méthodologiques et formels » de Watkins (aspect le plus intéressant selon lui) de la « vision historique » du cinéaste britannique, Antoine de Baecque sépare ici ce qui me paraît, précisément, inséparable. J'ai mis en avant l'idée selon laquelle l'écriture de l'histoire, dans la perspective benjaminienne sur laquelle s'appuie mon propos, ne pouvait faire l'économie d'une *méthode*. En trouvant la méthode passionnante mais la vision historique trop « militante et appuyée », il y a, d'une certaine manière, contradiction dans les termes. L'historien s'appuie pourtant longuement dans l'introduction de son ouvrage sur les écrits que Benjamin consacra à l'histoire, en particulier les thèses de 1940. L'historien mobilise la thèse XVII, où il est question de « messianisme » et de « combat pour sauver le passé opprimé. »⁷⁴⁹ Mais il semble bien que de Baecque insiste davantage, *via* Benjamin, sur « une présence toute puissante au cinéma, celle d'historiciser la réalité en la saisissant à même le monde. »⁷⁵⁰ La dimension critique, sans être évacuée de l'introduction, semble bien secondaire. La thèse XVII pourtant, c'est précisément celle où Benjamin fustige l'historicisme et sa méthode consistant à « procéder par addition. »⁷⁵¹ N'est-ce pas ce que font, dans une large mesure, « les spécialistes » de la Commune cités par de Baecque, qui voient dans l'événement parisien « la dernière révolte de l'ancienne France révolutionnaire » ?

Sur ce point, il me semble que l'auteur de *L'Histoire-caméra* tend dans son propos à homogénéiser la communauté historique. Parmi les « spécialistes de la période » se trouve par exemple Jacques Rougerie, que de Baecque cite quelques lignes auparavant. En compagnie de Michel Cordillot, Marcel Cerf et Robert Tombs, Rougerie a participé au projet

⁷⁴⁹ WB, Thèse XVII, *O III*, p. 441, cité ici dans Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵⁰ *Ibid.* L'historien s'appuie alors sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939).

⁷⁵¹ WB, Thèse XVII, p. 441.

de *La Commune (Paris, 1871)*.⁷⁵² Ce dernier, que de Baecque cite pourtant comme « autorité incontestée en la matière [la Commune] dans l'université française »⁷⁵³, considère dans la réédition d'un ouvrage paru une première fois très exactement cent ans après la Semaine sanglante, que la vision proposée par Watkins s'avère « d'une fidélité historique impeccable. »⁷⁵⁴ Critique raisonnée et raison critique peuvent alors s'articuler. Le volet scientifique et la dimension critique sont sans aucun doute en mesure de s'accorder. Ici, deux visions de l'histoire se manifestent, l'une formulée par un cinéaste (adoubé par un historien professionnel – Rougerie), l'autre par un historien qui semble bien n'accorder de crédit qu'aux seuls « spécialistes ».

Je propose ici de poursuivre l'étude de *La Commune (Paris, 1871)* en examinant la place accordée à la voix dans ce long métrage. Cette étape me conduira ensuite vers des discours historiens qui me paraissent plus en accord avec l'idée de l'histoire mise en valeur par Watkins.

1.2 La voix des témoins – passerelle entre passé et présent

S'il la critique et l'oppose à la démarche distanciée des « spécialistes », de Baecque note fort justement que ce que propose Watkins est de l'ordre de la « fusion ». Fusion de dates déjà. Le cinéaste ne fait qu'aimer différentes « données », pour reprendre le terme installé au centre du fragment du pôle Nord magnétique commenté au chapitre précédent. Ce sont les dates précises des trois mois d'insurrection qui sont mises en valeur dans le film, exposées surtout dans les cartons qui structurent le long métrage. Ce sont les dates qui débordent largement le contexte de la Commune qui surgissent à la fin du film dans la bouche des témoins-acteurs : 1944, 1968, etc. Et c'est déjà le titre du film et sa date de réalisation qui traduisent une telle connexion : *La Commune (Paris, 1871)*, sorti en 1999.

À cette fusion des dates correspond la fusion des différents vaincus de l'histoire, ceux d'Autrefois, ceux de Maintenant, ensemble, dans le présent du film. Et ce travail de connexion va jusqu'à intégrer au récit des oubliés de l'histoire qui en 1871 n'étaient pas sur le lieu de l'événement, à Paris. Dans un entretien accordé en amont du tournage, Watkins indique :

⁷⁵² Les quatre historiens sont cités et remerciés au cours du générique final du long métrage.

⁷⁵³ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁵⁴ Jacques Rougerie, *Paris libre 1871* (1971), Paris, Seuil, 2004, p. 282.

Nous voulons introduire dans la narration du film les problèmes sociaux d'aujourd'hui et faire intervenir les populations actuellement exclues et opprimées. La difficulté c'est que ces populations, le plus souvent issues de l'immigration, ont été déplacées vers les banlieues. Comment les intégrer dans le film ? Le prétexte de la vérité historique ne nous fera pas écarter les Maghrébins. Il n'y aura aucune discrimination. Il est important d'entendre la voix de ces nouveaux exclus. Nous leur avons d'ailleurs trouvé depuis une légitimité historique puisque lors de la répression de la Commune, un groupe de Kabyles a été déporté en Nouvelle-Calédonie. Nous voulons donner la parole à ceux qui ne l'ont pas.⁷⁵⁵

Ainsi remarque-t-on la place substantielle accordée dans le film aux hommes et aux femmes originaires d'Afrique du Nord. Leur parole occupe une place de choix, face à la caméra ou lors de discussions avec les insurgés parisiens. En marge de la Commune, c'est donc la Révolte des Mokrani, qui a lieu le 16 mars 1871, soit très exactement deux jours avant le déclenchement de l'insurrection parisienne, qui se trouve actualisée dans le film, ainsi que la déportation des insurgés algériens, suite à la défaite subie face au pouvoir colonisateur français. Un carton indique, vers la fin du film, le croisement des destinées communardes et algériennes à la suite des deux défaites, partageant parfois les mêmes prisons. L'entrelacement des destinées se traduit dans le film par la présence d'hommes et de femmes d'origine nord-africaine, le long du mur, parmi les insurgés parisiens, attendant d'être fusillés. Ils précèdent le générique final durant lequel, une fois de plus, Watkins associe les mémoires de la Commune et des insurgés algériens. Cette fois par la juxtaposition de deux chants : *Le temps des cerises*, composé avant la Commune mais intrinsèquement associé à son imaginaire et *El Menfi*, chant des exilés algériens composé en 1871.

Ainsi, la parole et la voix de tous les exclus, sans restriction, sont au cœur même du projet. Ce travail s'avère d'autant plus nécessaire que les voix éteintes du passé n'ont pas laissé beaucoup de traces dans la documentation de l'événement. Prosper-Olivier Lissagaray, en témoin de l'insurrection, ayant lui-même récolté la parole des acteurs de l'insurrection de 1871, s'était déjà donné la mission de faire droit à la mémoire des révolutionnaires massacrés, mémoire refoulée par l'historiographie de la III^e République. L'épigraphe ajoutée à l'occasion de la réédition du volume en 1896 mettait explicitement en lumière la visée morale tout autant que prospective de son projet : « Pour qu'on sache ».⁷⁵⁶ Peter Watkins, dans un entretien précédemment cité, met en lumière l'absence relative d'écrits de témoins Communards, ou de

⁷⁵⁵ Peter Watkins, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : La Commune de Paris », entretien avec Christiane Passevant, *L'Homme et la société*, n° 142, 2001, p. 111.

⁷⁵⁶ Réédition de l'ouvrage aux éditions Denthu. Pour une réédition plus récente, voir Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de La Commune de 1871* (1876), La Découverte, 2020.

documents rapportant leur parole : « Le manque de témoignages directs sur cette époque est grave. »⁷⁵⁷ Il s'agit bien pour le cinéaste de combler un vide en donnant une voix aux victimes du passé. La méthode ? Utiliser la voix des acteurs témoignant *aussi* de leur situation présente.

Dans un bel article consacré au film, Michael Wayne a mis en avant cette importance accordée aux voix des témoins dans *La Commune (Paris, 1871)* : « *With La Commune, Watkins says that his aim was to show 'that there are other ways to recount historical and current events, to relate to space and time, to show the connection between past and present and to give a voice to the public'.* »⁷⁵⁸ Et quelques pages plus loin, l'auteur ne manque pas de relever la dimension benjaminienne du projet watkinsien: [...] *In a Benjaminian constellation, [the film] returns to and redeems the Paris Commune.* »⁷⁵⁹

La voix, la référence à Benjamin, difficile ici de ne pas songer à la deuxième thèse de *Sur le concept d'histoire*, déjà rencontrée, mais qu'il convient de citer à nouveau à cet instant de l'analyse : « Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? »⁷⁶⁰ Dans cette perspective, il me semble que la dimension critique inhérente à ces rencontres permises par la voix permet de retrouver un article de Mathias Lavin rencontré au début de ce travail. S'intéressant à l'importance des visages dans le cinéma de Watkins, le théoricien écrit :

Une telle primauté accordée au visage n'est pas indépendante des expériences du cinéaste sur la représentation de l'Histoire et la mise en cause du pouvoir des médias qui l'ont rendu célèbre. Le visage est, bien sûr, le lieu où, de manière fantasmatique, la parole se donne à voir. Qui parle? Qui est autorisé à prendre la parole ? sont alors des questions pressantes que le spectateur est invité à se poser devant ces films. Entre les deux figures du témoin et de l'expert, le réalisateur opère des déplacements qui invitent à s'interroger sur chacune de ces positions, comme sur le rôle et le statut de la voix *over* qu'on entend sans visualiser le corps qui est à la source de son émission.⁷⁶¹

C'est bien d'un témoin dont il est question ici, doublé d'un expert. Si ce qu'écrit Mathias Lavin vaut dans une large mesure pour *La Commune (Paris, 1871)*, il convient néanmoins de relever ce qui distingue le dernier film du cinéaste britannique. Plutôt que

⁷⁵⁷ Peter Watkins, entretien cit., p. 114.

⁷⁵⁸ Michael Wayne, art. cit., p. 57.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁶⁰ WB, Thèse II, p. 428.

⁷⁶¹ Mathias Lavin, art. cit., pp. 34-35.

l'usage de la voix *over*, le film fait le choix d'une mobilisation systématique du carton. La présence des deux journalistes apparaît également comme un choix narratif singulier. Mais c'est surtout sur le mot « témoin », dans ses rapports au visage, à la voix et bien sûr au passé qui m'intéresse ici. Car dans son texte, Mathias Lavin met en avant une figure de rhétorique qui entre en parfaite correspondance avec l'idée de l'histoire qui est au travail chez Peter Watkins (et chez Walter Benjamin). Il s'agit de la *prosopopée*. J'en expose la définition de Pierre Fontanier mobilisée par le théoricien dans son texte :

La Prosopopée, qu'il ne faut confondre ni avec la personnification, ni avec l'Apostrophe, ni avec le Dialogisme, qui l'accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. ; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination.⁷⁶²

Il n'est jamais question de *La Commune (Paris, 1871)* dans l'article discuté ici. Mais il me semble que ce sont bien les témoins du passé qui, malgré leur absence, malgré leur exclusion de l'histoire officielle, peuvent s'exprimer. Mathias Lavin cite à cet instant de son texte *Culloden*, *Edvard Munch* et *The War Game*. Notant l'origine du « terme grec *prosôpon*, qui dit à la fois le visage (de l'individu) et le masque (de l'acteur, du personnage), Mathias Lavin écrit que dans ces films de Watkins « les absents sont [...] convoqués » et permettent d'« éprouver la présence du masque et de l'individu qui la supporte. » Ainsi, les victimes apparaissant à l'écran « s'expriment bien comme les porte-voix de morts passés et encore en sursis. » Dans *La Commune (Paris, 1871)*, la « présence du masque » (le Communard) ne refoule jamais « l'individu qui la supporte » (l'acteur-témoin de 1999) et *vice versa*. En dialectisant ainsi masque et individu, Communard et acteur-citoyen actuel, Watkins, en témoin critique, rend justice aux absents en dénonçant la pérennité de la barbarie au présent (sort des sans-papiers, misère – morale, pécuniaire – des travailleurs, place des femmes dans la société) : c'est là toute l'actualité du film et de l'histoire, dans une perspective toute benjaminienne, qui est mise en perspective dans son long métrage. En conclusion de son texte, Mathias Lavin relève très justement « l'impression de polyphonie » qui caractérise « l'œuvre de Watkins, et qui forme un de ses horizons essentiels. » Son dernier film en est, pour l'heure, le dernier témoin. Revenant dans la foulée sur l'importance des visages dans les

⁷⁶² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 404 cité dans *ibid.*, p. 41.

films du cinéaste, l'auteur insiste une dernière fois sur la façon dont la figure de la prosopopée traduit ce qui se joue chez l'auteur de *Punishment Park* : « il s'agit bien de donner corps à une voix, que celle-ci rende justice aux absents ou laisse entendre une parole d'accusation portant sur l'état des sociétés humaines. »⁷⁶³

Sur le banc des accusés se situent aussi bien les « sociétés humaines » du présent que celles du passé. En cela, c'est bien le programme laissé en héritage par l'Ange de la thèse IX de *Sur le concept d'histoire* que semble vouloir accomplir Peter Watkins, sans citer une telle référence.

1.3 L'Ange, l'historien (matérialiste), le témoin critique – rencontres

Watkins travaille au rassemblement de « ce qui a été démembré », pour reprendre ici les mots de l'allégorie benjaminienne, en connectant un événement du passé à l'issue tragique à une situation présente particulièrement critique (condition des sans-papiers, précarité, continuité des inégalités hommes-femmes, etc.). D'emblée, il faut dire que chez lui, l'œuvre d'art (*Saint Sébastien* d'Aigueperse) s'augmente d'un regard répété. Le sort du martyr trouve un correspondant profane dans l'expérience des Communards massacrés lors de la Semaine sanglante. Et j'ai pu dire en ouverture le rôle de liant (entre 1871 et 1999) qui pouvait être attribué à ce tableau de la Renaissance. Davantage que le concept warburgien de *Nachleben*, rencontré au chapitre I, il me semble que celui, benjaminien, d'Origine, si proche soit-il, convient davantage à ce que présente Watkins dans son film. N'est-ce pas le paradis (la Jérusalem céleste) que Sébastien regarde dans le tableau de Mantegna ? En choisissant une telle œuvre, Watkins rend explicite cet horizon politique (ce but) qui correspond cette fois au paradis sur terre : l'avènement d'une « République démocratique et sociale ». Idée indissociable de l'année 1793, elle a connu quelques échos, ici en 1848, là en 1871, puis, plus près de nous cette fois, dans une expérience cinématographique singulière.⁷⁶⁴

C'est bien cet idéal qui traverse le long métrage de Watkins. Pour s'en convaincre, attardons-nous un instant sur le parallèle établi par le réalisateur entre le premier et le dernier plan du film, durant lequel les insurgés sont fusillés par les Versaillais. Il s'agit chaque fois d'un travelling avant qui se prolonge par un léger panoramique. Quelques écarts méritent toutefois d'être relevés. Le premier, qui ouvre le film par un long plan séquence, chemine à

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁶⁴ Sur la république démocratique et sociale, voir Jacques Rougerie, « Entre le réel et l'utopie : république démocratique et sociale, association, commune, Commune », dans Laurent Colantonio *et al.*, *Genre et utopie, op. cit.*, pp. 273-292.

côté de l'équipe technique, passe devant le tableau de Mantegna avant d'atteindre les deux journalistes (*fig. a-p, 1*). Le second reprend de façon assez similaire le procédé. La caméra portée par un opérateur débute son mouvement avant avec le roulement de tambours accompagnant l'exécution des Communards. Un premier panoramique laisse apparaître un sol jonché de cadavres (*fig. 3.6*). Un *cut* connecte les « martyrs » à l'armée d'Adolphe Thiers : des soldats pointent leurs fusils et tirent. Les Communards visés resteront toujours hors champ. Le son des fusils, qui se prolongera jusqu'au terme du film, traduit la mise à mort des citoyens vaincus.

Après un nouveau *cut*, on retrouve l'image des cadavres au sol, que l'on a donc quittée un court instant. L'opérateur prolonge le lent travelling avant qui permet au (télé)spectateur de s'approcher des Communards, alignés dos au mur (renvoyant au mur des Fédérés). Ils plantent leur regard dans celui qui visionne le film (*fig. 3.7*). Non pas habités, tel le Saint romain, par l'idée d'un monde divin, mais dans l'espoir, plus « matérialiste », de l'avènement d'un monde plus juste, sur terre. Le « saut du tigre dans le passé » auquel procède le cinéaste conduit à actualiser, dans le présent d'un film tourné en 1999, la Commune (et la constellation révolutionnaire qui l'entoure, dont les dates sont citées par les acteurs : 1848, 1944, 1968) tout autant que ce tableau qui met en lumière le sort des vaincus et cette idée, utopique, d'une société idéale.



Fig. 3.6 & 3.7, *La Commune (Paris, 1871)* (Watkins, 1999, captures d'écran)

Il convient ici d'appeler un autre argument appuyant le parallèle que je propose ici. Au terme du travelling décrit ici apparaît le portrait photographique d'Eugène Varlin (*fig. 3.8*). Quel est le sens de cette apparition ? Dans un carton qui précède le portrait, on peut lire un extrait de l'ouvrage de Prosper Lissagaray cité plus haut. La citation décrit la torture subie par le jeune homme lors de la Semaine sanglante : « Sous la grêle des coups, sa jeune tête méditative qui n'avait eu que des pensées fraternelles, devint un hachis de chairs, l'œil pendant hors de l'orbite. [Quand il arriva rue des rosiers, à l'état-major, il ne marchait plus ;



**Fig. 3.8 & 3.9, *La Commune (Paris, 1871)* (Watkins, 1999),
capture d'écran & *Saint Sébastien d'Aigueperse*, détail.**

on le portait.] On l'assit pour le fusiller. Les soldats crevèrent son cadavre à coups de crosse. »⁷⁶⁵ Difficile ici de manquer la correspondance avec les flèches transperçant le flan du général romain dans l'œuvre de Mantegna, ainsi que les coups de verges que Sébastien finira par subir. Et Lissagaray, précisément, ne manque pas, dans les lignes qui suivent cette description rappelant au lecteur d'aujourd'hui une autre image crue d'un célèbre calvaire, celui de Damien exposé par Michel Foucault en ouverture de *Surveiller et Punir*, d'en référer au thème du martyr : « Le mont des martyrs n'en a pas de plus glorieux. Qu'il soit, lui aussi, enseveli dans le grand cœur de la classe ouvrière. Toute la vie de Varlin est un exemple. »⁷⁶⁶ Le « grand cœur de la classe ouvrière » : ou comment la conclusion proposée par Karl Marx dans *La Guerre civile en France* résonne de manière explicite dans un livre paru seulement cinq années plus tard.

Le visage de Varlin semble contenir, de façon métonymique, l'ensemble de la tragédie de la Commune, faisant ainsi écho à la fonction d'un visage et d'un corps, ceux du Saint exposé au début du long métrage (fig. 3.9). Le portrait de Varlin fonctionne comme « support sensible de notre réflexion et de notre mémoire politique », pour le dire à la manière de Georges Didi-Huberman analysant la célèbre photographie attribuée à Adolphe-Eugène Disdéri des douze Communards dans leurs cercueils. L'historien de l'art prolonge : « Pour que continue, aussi longtemps que durera l'image en notre souvenir, la protestation, la révolte, le désir que ces corps morts ne restent pas tout à fait, pour l'histoire, lettre morte ou lieu commun. »⁷⁶⁷ Watkins n'a d'ailleurs pas manqué de situer la photographie commentée par

⁷⁶⁵ Prosper Lissagaray, *op. cit.* (version de 1896), p. 389. J'ajoute entre crochets la partie du texte coupée par Watkins dans le carton en question.

⁷⁶⁶ *Ibid.* Sur l'iconographie entourant la mort de Varlin, voir Bertrand Tillier, *La Commune de Paris. Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Paris, Champ Vallon, 2004, p. 475.

⁷⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2012, p. 101.

Didi-Huberman dans la dernière partie de son film, d'abord entière, puis recadrée, par deux fois, de manière à en isoler certaines parties (fig. 3.10).⁷⁶⁸



Fig. 3.10, *La Commune (Paris, 1871)* (Watkins, 1999), captures d'écran

Le portrait de Varlin semble prolonger ce travail de *recadrage*, le jeune Communard, dont on a pourtant appris le calvaire, regardant, *vivant*, vigoureusement, le spectateur droit dans les yeux. Entre deux visages, entre peinture (Sébastien) et photographie (Varlin), entre deux regards (l'un dirigé vers le Ciel, l'autre vers le spectateur), entre religion et matérialisme, un long métrage n'aura donc eu de cesse de confronter des époques, des thèmes, des motifs pour « faire sens », selon la logique benjaminienne. La cohérence politique, historique et esthétique du film de Watkins semble particulièrement évidente, entre aspiration utopique et dénonciation d'une même catastrophe, qui relie les vaincus d'Autrefois et ceux de Maintenant.

« Faire sens » : c'est bien la tâche, me semble-t-il, de l'historien matérialiste aussi bien que du cinéaste critique. Le passé est ainsi un grand réservoir, dans lequel puise celui ou celle qui, dans une actualité donnée, se sent reconnu, visé par un ou plusieurs événement(s) passé(s). La dynamique n'est en rien réactionnaire, passiste. Un *détour* par le passé s'avère nécessaire pour réaliser l'utopie, ou tout du moins en esquisser la voie. Un tel détour a pour horizon possible la transformation du présent : « L'origine, c'est à la fois ce qui est absolument premier et ce qui est radicalement nouveau »⁷⁶⁹, déclare fort justement Stéphane Mosès. Pour ce dernier, il existe chez Benjamin « une affinité élective tout à fait unique entre notre expérience présente et un moment spécifique du passé. »⁷⁷⁰ Poursuivant son propos, le philosophe exprime avec beaucoup de clarté ce qui est en jeu dans la pensée critique de Benjamin : « Lorsque l'historien parvient à mettre deux de ces moments en phase, une

⁷⁶⁸ La photographie, prise par Disdéri ou l'un de ses collaborateurs, est intitulée *Insurgés tués pendant la Semaine sanglante de la Commune*. Elle est conservée à la Bibliothèque nationale de France (Paris), au sein du Département des Estampes et de la Photographie (voir *ibid.*, p. 98).

⁷⁶⁹ Stéphane Mosès, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, op. cit., p. 133.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 168.

nouvelle vérité historique surgit, dans laquelle une constellation passée entre en résonance avec la nôtre. »⁷⁷¹ Là peut se manifester l'idée d'origine selon Benjamin, comme idéal constamment broyé sur la scène de l'histoire.

Sans nécessairement avoir la portée radicale du propos de Watkins, sans nécessairement privilégier le référent religieux, il me semble que cette idée de l'histoire peut être partagée par des historiens professionnels, travaillant à la connexion passé/présent, sauvant le premier tout en assumant un regard politisé sur le second. Il y aurait alors, entre film et histoire, *via* Benjamin, quelque chose comme une *rencontre*.

Au moment de poursuivre, c'est donc en empruntant ce concept de « rencontre » à Gilles Deleuze que je souhaite étudier le possible rapprochement entre cinéaste et historien. Notion typiquement deleuzienne, en ceci qu'elle renvoie manifestement à une philosophie du devenir, de la transformation, des nouveaux agencements, elle me semble ici pertinente pour mesurer la proximité méthodologique de quelques cinéastes et historiens. Si la notion de rencontre traverse nombre d'écrits de l'auteur de *Différence et répétition*, c'est en particulier dans les années 1980, autour de ses travaux consacrés au cinéma, qu'il en explore de façon plus précise les contours théoriques. Le plus célèbre exemple, bien connu dans le champ des Études cinématographiques, est issu de la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? », présentée à la FEMIS en 1987. Deleuze y met en avant son intérêt pour les « très grandes rencontres ». ⁷⁷² Pour préciser son propos, le philosophe rapproche un écrivain russe, Dostoïevski, d'un cinéaste japonais, Kurosawa. La correspondance est à première vue étonnante, à ceci près que, nous dit le philosophe, chez les deux auteurs, une même « idée », explorée ici « *en roman* », là « *en cinéma* », est travaillée. ⁷⁷³ Quelles est cette idée ? Écoutons ce que Deleuze partageait avec les jeunes étudiants d'alors : « Chez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, et en même temps qu'ils sont pris dans ces urgences qui sont des questions de vie ou de mort, ils savent qu'il y a une question encore plus urgente – et ils ne savent pas laquelle. Et c'est cela qui les arrête. » ⁷⁷⁴ Le philosophe mobilise alors l'exemple de *L'Idiot*. Un incendie se propage ? Je dois me rendre sur le lieu du drame ? Non, se dit le personnage de Dostoïevski. Une question plus urgente m'obsède. De même, dans *Les sept Samourais*, un village doit être défendu, l'urgence, c'est de défendre ses habitants. Pourtant, « une question plus profonde » obsède les guerriers :

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence cit., p. 295.

⁷⁷³ *Ibid.* Souligné dans le texte. Sur la définition deleuzienne de l'idée, voir la section « I comme idée » de *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet* (1987), Pierre-André Boutang, DVD, Paris, Montparnasse, 2004. Voir également son dernier ouvrage coécrit avec Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.

⁷⁷⁴ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence cit., pp. 295-296.

« Qu'est-ce qu'un samouraï ? Qu'est-ce qu'un samouraï non pas en général mais à cette époque-là ? »⁷⁷⁵ C'est-à-dire, à une époque durant laquelle leur rôle semble bien diminuer en importance.

Si Kurosawa a adapté *L'Idiot* (en 1951), la seule question de l'adaptation, en tant que telle, est ici assez secondaire : « Si Kurosawa peut adapter Dostoïevski, c'est au moins parce qu'il peut dire : “*J'ai une affaire commune avec lui, un problème commun, celui-là.*” »⁷⁷⁶ La conférence prolonge ce que le philosophe avait déjà exposé dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* en 1983. Gilles Deleuze y partageait ses réflexions quant à l'aspect « secondaire » de l'adaptation de *L'idiot*.⁷⁷⁷ S'il m'importe de mentionner cette référence, c'est que Deleuze y propose une définition peut-être plus précise de la notion de rencontre : « Il y a des rencontres entre le cinéma et les autres arts, ils peuvent arriver à des pensées semblables. Mais ce n'est jamais parce qu'il y aurait une pensée abstraite indifférente à ses moyens d'expression. C'est parce que les images et moyens d'expression peuvent créer une pensée qui se répète ou se reprend d'un art à l'autre. »⁷⁷⁸ Voilà un aspect essentiel pour mon propos. Le rapprochement que je souhaite mettre en valeur n'engage pas une indifférenciation : chaque domaine explore les contours d'une idée particulière en exploitant les outils à sa disposition.

Jusqu'ici, j'ai mobilisé du philosophe des propos qui s'attachent à la seule sphère artistique. Qu'en est-il des possibles rapprochements entre un « art » (le cinéma) et une « science » (l'histoire) ? À l'occasion de la publication du deuxième tome de *Cinéma (L'image-temps)*, Gilles Deleuze ne situera plus l'idée de rencontre au sein de la seule sphère artistique, l'ouvrant à d'autres champs disciplinaires :

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents.⁷⁷⁹

La notion de « secousse » est évidemment bienvenue au moment d'envisager la portée d'une telle conception de la « rencontre » au contact du film et de l'histoire, avec Walter

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁷⁷⁶ *Ibid.* Je souligne.

⁷⁷⁷ *Id.*, « Cinéma-1, première », propos recueillis par Serge Daney, *Libération*, 3 octobre 1983, repris dans *ibid.*, p. 195.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁷⁹ *Id.*, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, repris dans *ibid.*, p. 265.

Benjamin. Le renouvellement critique de l'histoire promu par Walter Benjamin relève sans aucun doute de la secousse. Cette secousse, certains historiens professionnels n'ont pas cherché à la combattre. Au contraire, ils ont accepté de voir leur discipline « secouée », transformée à l'aune des propositions théoriques formulées autrefois par le philosophe allemand. C'est donc une « idée », qui a pour nom, chez Benjamin, d'« historiographie matérialiste », que l'on retrouve chez quelques *insiders*. Cela ne signifie pas que leur prisme idéologique soit identique à celui de leur modèle. Il s'agit plutôt de constater dans leurs activités d'historiens un même souci pour les vaincus de l'histoire et pour la mise en relation du passé avec le présent. En acceptant la leçon benjaminienne, c'est leur actualité qu'ils visent et qu'ils questionnent, jamais satisfaits de la situation historique dans laquelle ils se trouvent.

Et si je souhaite introduire la partie suivante avec une historienne, Arlette Farge, c'est parce que la relation qu'elle entretient avec Benjamin correspond très exactement à ce que formule Gilles Deleuze à propos de la rencontre, en particulier entre artistes. Farge mentionne Walter Benjamin dans ses écrits depuis quinze ou peut-être vingt ans. Mais il me semble que sa pratique historienne recoupe les impératifs benjaminien depuis bien plus longtemps, cherchant tout particulièrement à sauver la mémoire des oubliés du XVIII^e siècle, faisant résonner la voix des témoins d'alors dans le présent de son écriture. En ce sens, ce qu'écrivait Deleuze à propos de Kurosawa et Dostoïevski vaut très largement pour Arlette Farge et Walter Benjamin. S'il y a « rencontre », c'est bien parce qu'il y a « une affaire commune », ou encore « un problème commun » qui les relie. Enfin, si je privilégie dans les pages suivantes l'auteure du *Goût de l'archive*, c'est parce que sa réflexion sur l'histoire se situe bien souvent au contact de la photographie et peut-être surtout du film.

2. La mise en scène de l'histoire

2.1 Vers un « dérangement des habitudes historiennes » : Arlette Farge, Walter Benjamin et le film

En 2004, Arlette Farge participe à un numéro des *Cahiers d'anthropologie sociale* consacré à Walter Benjamin. Son texte s'intitule « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes ». Dès l'ouverture de son petit essai, l'auteure du *Goût de l'archive* cite la version française de *Sur le concept d'histoire* pour se reconnaître dans une méthode qui consiste à accepter l'idée de désorientation : « “Il faudra *déranger* soigneusement les

habitudes les plus chères de nos esprits”, écrit Walter Benjamin dans le chapitre “Sur le concept d’histoire” (1991 : 344). Le verbe “déranger” appartient au vocabulaire de l’absolu, mais aussi au vocabulaire de l’affolement. »⁷⁸⁰ Dans le prolongement de son propos, l’historienne note la très grande proximité qui existe entre cette attitude critique, la sienne propre et celle de Michel Foucault. Avec ce dernier, elle publie en 1982 *Le Désordre des familles*. Mentionnant cet ouvrage, Farge indique que le volume, en première intention, devait s’intituler *Déranger*.

C’est déjà une rencontre entre historienne et philosophe dont témoigne *Le Désordre des familles*. Au tournant des années 1980, en proposant une lecture de lettres disponibles aux Archives de la Bastille, il s’agit de lutter ni plus ni moins contre une conception positiviste des deux disciplines : « L’idée que l’Histoire est vouée à l’"exactitude de l’archive", et la philosophie à l’"architecture des idées", nous paraît une fadaise. Nous ne travaillons pas ainsi. »⁷⁸¹ Question de méthode, faut-il y insister. Et la méthode est inséparable de l’objet de la recherche, qui concerne la vie des plus démunis, des exclus, des gens de peu et de peine : « Au bout de l’histoire, nous ne saurons toujours pas qui sont vraiment ces gens hurlant de peine et demandeurs d’amour. Et c’est tant mieux peut-être : à trop débusquer on simplifie toujours. »⁷⁸² L’enjeu principal consiste alors à déceler dans les archives ce qui traditionnellement se trouve négligé par l’histoire officielle : « Il nous reste le visible, les mots écrits, les enquêtes entreprises, les lettres envoyées. Ils n’éclairent pas tout, mais donnent la mesure de la singularité des événements. »⁷⁸³ Et cette singularité passe par la voix des témoins. On ne l’entend pas bien sûr, mais par le travail de l’écriture, Arlette Farge la fait résonner dans sa propre actualité. Le XVIII^e siècle, époque dont l’historienne est spécialiste, rencontre ainsi la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle.⁷⁸⁴

Mais c’est d’une spécialiste *inquiète* dont il est question : inquiète de ses méthodes, de ses objets et de son présent. Dans son texte consacré à Benjamin, Farge dit bien qu’il s’agit de suivre le philosophe afin de « perdre contact avec le plat pays des habitudes historiennes. »⁷⁸⁵ L’imaginaire du voyage semble déjà réunir, dans une certaine mesure au moins, l’historienne et l’auteur d’*Enfance berlinoise* : avec Benjamin, « On se trouve dans un hors-lieu des savoirs

⁷⁸⁰ Arlette Farge, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », *Cahiers d’anthropologie sociale*, op. cit., p. 27. Souligné dans le texte.

⁷⁸¹ Arlette Farge et Michel Foucault, *Le Désordre des familles* (1982), Paris, Gallimard, 2014, p. 7.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Voir entre autres Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979 ; *id.*, *La vie fragile : Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986 ; *id.*, *Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2009 ; *id.*, *La Déchirure. Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2013.

⁷⁸⁵ *Id.*, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », art. cit.

habituels qui emprunte les chemins de la surprise. »⁷⁸⁶ Voilà ce qui me semble être une « très belle rencontre », pour reprendre les mots de Deleuze : bien avant, semble-t-il, la lecture des textes du philosophe allemand, une « affaire commune » semble bien relier Arlette Farge au philosophe allemand, avec pour enjeu, certainement, l'idée d'une désorientation. Le mot n'est pas très éloigné de celui de dérangement, et Farge met justement en valeur, dans la citation exposée au début de cette partie qui lui est consacrée, le « vocabulaire de l'affolement ». Souvenons-nous des commentateurs du pôle Nord magnétique, craignant de voir leur boussole *affolée*. Souvenons-nous de Benjamin mettant à profit cette idée d'affolement pour dévier des « grandes lignes de la recherche » que suivent « les autres ». Arlette Farge serait-elle armée d'une « boussole critique », selon l'expression de Marc Berdet que je mobilisais alors ? Très certainement. « Dans l'archive, dit-elle, se lit le poids des êtres parlants, ce battement de l'histoire que l'histoire efface sous son récit officiel. »⁷⁸⁷

Toutefois, qui dit affolement ne dit pas manque de rigueur. Si la voix des témoins du passé aimante le regard d'Arlette Farge, conduisant à suivre « un hors lieu des savoirs habituels », les procédures qui fondent la discipline « histoire » sont dans une très large mesure conservées. Et si dans la citation qui suit l'historienne évoque les témoins contemporains de l'historien, ce qu'elle écrit correspond très largement à ceux du passé, les mots qui apparaissent à la fin de son propos renvoyant à ses propres objets de recherche :

Il ne faudrait pas, en réalité, que ces deux types de récits - celui de la discipline historique, celui du témoin encore vivant - s'opposent, mais qu'ils parviennent à s'interpénétrer et à se stimuler l'un l'autre. Le témoignage a besoin de la discipline pour entrer dans un processus rigoureux de véridicité et de cohérence, essentiel pour la mémoire de nos sociétés présentes et à venir. La discipline historique a besoin du témoignage, en sachant que celui-ci est une reconstruction de la mémoire et n'est, pas plus que l'archive du siècle, simple reflet du réel. Une histoire qui ne serait faite qu'avec des témoignages non critiqués et retravaillés serait une histoire perdant de sa cohérence et de sa véridicité. Une histoire qui ne prendrait pas en compte le témoin et l'effraction de la singularité de sa situation serait une histoire qui refuserait l'excès, l'écart, le déplacement, les passions sanglantes, grandioses ou infâmes.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, pp. 207-208.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, pp. 25-26. Sur le recul critique dont fait preuve Arlette Farge vis-à-vis du témoignage, lequel pose de « nouveaux problèmes » à l'historien, tout en indiquant que « l'histoire a besoin d'être parlante pour s'écrire de chair », voir *id.*, entretien avec Philippe Artières et Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique », *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13, p. 201.

Le témoin faisant « effraction ». Le témoin apportant une dimension passionnée à l'histoire. Le témoin source d'« excès », d'« écart », de « déplacement ». De fait, si l'inquiétude caractérise aussi bien Arlette Farge que François Furet et Antoine de Baecque, pour citer trois noms rencontrés au sein de ce chapitre, il semble bien qu'un point de distinction notable les sépare : *accepter ou non cette inquiétude*. Non pas pour dissoudre la discipline, mais pour mieux déployer, à partir de ses fondements (recoupements archivistiques, véridicité, preuves, critique raisonnée), de toutes nouvelles possibilités. Il s'agit bien alors de renouveler l'histoire avec un horizon critique explicitement assumé, Farge se positionnant du côté des vaincus, des faibles, des pauvres, dont l'existence « doit bousculer le récit de l'historien. »⁷⁸⁹

Arlette Farge apparaît bien comme une « voix dissonante », pour reprendre la formule de François Hartog déjà rencontrée pour désigner celles et ceux qui participent à réintégrer la parole testimoniale dans le discours historien. Et dans le prolongement du chapitre précédent, il me semble important de relever la place qu'elle accorde au « Narrateur », version française du « Conteur », dans son texte consacré à Benjamin. Partant du diagnostic formulé jadis par le philosophe (la crise de l'expérience transmissible), l'historienne indique que la réflexion de Benjamin oriente le chercheur vers deux voies, nullement exclusives l'une de l'autre. Premièrement, si les témoins sont revenus muets des champs de bataille, l'enjeu pour l'historien ne consiste pas à « rendre une parole qui ne fut jamais dite, mais de comprendre le lieu obscur et interdit où la parole s'est éteinte. »⁷⁹⁰ Mais « simultanément, dit Arlette Farge dans un second temps, les écrits de Benjamin donnent largement place à la parole vivante et à son statut, aux actions humaines oubliées et négligées des grands comme des savants. »⁷⁹¹ *Allemands de 89* reste sur ce point un exemple éclairant. S'appuyant sur la réflexion benjaminienne concernant le triomphe du roman sur la narration, l'historienne, jamais fataliste, affirme qu'un tel état de fait peut inciter le chercheur à explorer de toutes nouvelles voies, contrariant la confiscation de la parole dans ses liens à la collectivité par le romancier : « Cette assertion ne peut que solliciter et stimuler la pensée : ce sont des indications pour élaborer un travail archivistique où l'homme, son corps et sa parole seraient les premiers acteurs sociaux et politiques. »⁷⁹² Retrouvant alors le nom de Foucault, Farge, dans ses propos, témoigne une nouvelle fois de manière évidente de l'idée de rencontre, ici entre deux

⁷⁸⁹ Arlette Farge, « La vie des plus pauvres doit bousculer le récit de l'historien », Revue *Quart Monde* (en ligne), n° 169, 1999, <https://www.revue-quartmonde.org/2570?lang=fr1999> (dernière consultation le 20 juillet 2020).

⁷⁹⁰ Arlette Farge, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », art. cit., p. 28.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁹² *Ibid.*

philosophes et une historienne : « Dès lors, pour l'historien, le chemin est escarpé mais fascinant à suivre parce que cela *s'agrège* opportunément à la philosophie de Michel Foucault cherchant à retrouver et à donner sens aux silences, aux fragments et aux murmures de voix jamais entendues. »⁷⁹³

Mais le travail est difficile. S'éloigner des « grandes lignes de la recherche » (Benjamin), quitter l'attitude tout en quiétude de « l'oisif promeneur dans le jardin du savoir » (Nietzsche, cité par Benjamin) requiert un effort. Cela, Benjamin lui-même l'avait formulé. Dans une déclaration prolongeant sans aucun doute ses réflexions sur le conteur, articulant de façon serrée l'individu à la collectivité, il pouvait écrire, d'une part, que « Le sujet écrivant l'histoire est de droit cette par même de l'humanité, dont la solidarité embrasse l'ensemble des opprimés »⁷⁹⁴, avant d'ajouter quelques notes plus loin : « Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans noms que celle des gens reconnus »⁷⁹⁵, écrit-il. Dans la foulée, il ajoutait : « À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique. »⁷⁹⁶

Si Farge et Benjamin sont proches, c'est non seulement pour leur attachement à une histoire des vaincus (l'historienne ne le dit pas ainsi) mais également pour la dimension *constructrice* qu'ils promeuvent tout deux, dans des époques, des situations, des défis pourtant distincts. La difficulté, c'est peut-être bien d'assumer cette tâche qui consiste à faire, construire, *mettre en scène* l'histoire. L'idée d'une mise en scène de l'histoire me conduit à explorer, trop brièvement sans doute, les rapports qu'entretient Arlette Farge avec le cinéma.

La réflexion que porte l'historienne sur son domaine tutoie très souvent les sphères du cinéma et de la photographie. Ce que je souhaite pointer ici, c'est la façon dont l'auteure du *Goût de l'archive* exprime des considérations sur le domaine du film qui rejoignent très largement ce qui se joue dans sa discipline. Dans un entretien accordé à Antoine de Baecque à l'occasion de la publication d'un hors-série des *Cahiers du cinéma*, Farge déclare par exemple :

Je comparerais la mécanique enregistreuse à un mauvais historien. Cette réalité enregistrée n'est pas plus réelle ou historique que si je considère un document d'archive en soi, sans récit ni interprétation, sans travail de pensée sur lui. Le document enregistré, pas davantage que l'archive, n'a d'intérêt historique en lui-même. Tout dépend de la manière dont le cinéaste ou l'historien interviennent à partir de lui ou d'elle. *La mise en scène est indispensable*, c'est elle

⁷⁹³ *Ibid.* Je souligne.

⁷⁹⁴ WB, « Paralipomènes », *EF*, p. 446.

⁷⁹⁵ WB, « Paralipomènes », *EF*, pp. 454-455.

⁷⁹⁶ WB, « Paralipomènes », *EF*, p. 455.

qui rend compte et fait sentir une réalité. C'est une intention, ou une morale au bon sens du terme, qui fait surgir l'historicité.⁷⁹⁷

Il est donc question de mise en scène, à la fois en histoire et en cinéma. Sur ce point, ce qu'ajoute l'historienne un peu plus loin vaut d'être remarqué. Loin de l'attitude classique de l'*insider* attentif aux documents peu voire non transformés, elle déclare : « C'est pour cela qu'il y a paradoxalement plus d'histoire dans une fiction cinématographique que dans n'importe quelle bande d'actualités filmées... »⁷⁹⁸ C'est bien la question de l'écriture, ici cinématographique, là historienne, qui intéresse Arlette Farge. Non pas pour les confondre totalement, mais pour montrer leur possible proximité, et la façon dont la seconde peut infléchir la première : « [...] Le cinéma ne sert pas de preuve supplémentaire, dit-elle ailleurs, mais il s'insinue dans la réflexion historique parce qu'il permet par son mode d'écriture de faire réfléchir l'historien sur sa manière particulière de construire un récit. »⁷⁹⁹

L'intérêt pour la construction historique, au croisement du film et de l'histoire, est au moins double chez Arlette Farge. En premier lieu, en lien étroit avec son intérêt pour l'essai consacré au « Conteur » (qu'elle cite, je l'ai dit, dans sa version française) son attention pour le film concerne la question de la *transmission d'une expérience*. Sur ce point, ce qu'elle déclare dans l'entretien accordé à de Baecque a ceci d'intéressant qu'elle compare sa discipline à un personnage et un domaine à propos desquels ses collègues, ceux d'autrefois comme ceux d'aujourd'hui, ont très souvent nourri une méfiance certaine (concernant le personnage, je le supposais plus haut, on songera peut-être à l'historien auquel elle s'adresse à cet instant) : « [...] L'histoire restera toujours un parent pauvre face aux témoins ou face aux films, car elle a un mal fou à transmettre ce qu'elle croit vrai. Si le contenu de son discours est généralement très fondé, porteur de vérité, son mode de transmission est totalement éloigné du public. »⁸⁰⁰

Pourtant, une fois encore, Arlette Farge s'éloigne de tout fatalisme. C'est ici que je souhaite aborder le deuxième point concernant son double intérêt pour le film, en lien étroit avec le premier. Tout se passe comme si le film, dans une certaine mesure au moins, activaient sa démarche d'historienne. Dans l'entretien discuté ici, Farge cite quelques films ayant pu impacter son travail. Elle évoque son intérêt pour *Les glaneurs et la glaneuse* de

⁷⁹⁷ Arlette Farge, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », entretien avec Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, hors-série, novembre 2000, p. 41. Je souligne.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ *Id.*, « Écriture historique, écriture cinématographique », dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma* (1998), Paris, Complexe, 2008, p. 115.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

Varda, qui sera proposé à l'analyse au chapitre suivant, pour les films d'Alain Cavalier ou Jean-Daniel Pollet. À propos de ces derniers, l'historienne partage une remarque qui entre en correspondance avec ce qui a été discuté au chapitre précédent. *La rencontre* (1996), réalisé par le premier, *Dieu sait quoi* (1994), mis en scène par le second, mettent notamment en scène des objets : poisson à demi-emballé, pierre, feuille, entre autres, chez Cavalier, machine à écrire, vieux miroir, hélice, vase, couverts, entre autres également, chez Pollet. Le choix de faire exister cinématographiquement des objets de cet ordre possède une portée politique forte, ce qui a été discuté au chapitre précédent avec Atget. Loin des images célèbres, glorieuses, c'est le petit, le sans importance, ce qui traditionnellement reste in-vu ou servant simplement de décor dans le cinéma traditionnel qui se trouve mis en valeur : « Le rapport à l'objet est un beau thème de cinéma, quand le film n'est pas tourné dans le VI^e arrondissement où l'on voit toujours la même chose, de façon pittoresque », indique Arlette Farge.⁸⁰¹

Loin d'exister comme commentaire un peu marginal dans le cours de l'entretien, ce type de remarque a ceci d'important qu'elle recoupe la démarche d'Arlette Farge, puisque l'historienne s'intéresse de façon très générale à ce que le récit officiel, sorte de pendant du « cinéma », ne regarde pas. Dans une perspective similaire, ce que remarque Arlette Farge, c'est que certains films font exister des corps d'exclus, d'oubliés, de marginalisés. Les vaincus que le film fait exister *aujourd'hui* conduisent alors l'historienne à cheminer, à nouveau, vers ce *dix-huitième siècle* qui l'intéresse tant. C'est en évoquant les films des Frères Dardenne et de Bruno Dumont que l'auteure du *Goût de l'archive* détaille ce point :

Rosetta et *L'Humanité* comptent beaucoup pour moi, et pour le travail que je poursuis en ce moment sur la souffrance des corps dans l'ancienne France. Ce sont des films où les corps portent une très intense empreinte politique et sociale. Je ne réduis pas le peuple à son corps, au contraire, mais ces films montrent comment le corps peut être le seul bien qu'on puisse avoir, un bien politique, qui subit le politique mais y réagit, qui le refuse ou s'y soumet, un corps qui peut être un objet animé aussi bien que pensant. Cela donne des idées à l'historien, et je replonge avec envie dans les archives que j'étudie actuellement, où l'on peut lire le nomadisme des corps errants au XVIII^e siècle.⁸⁰²

Des objets de Cavalier et Pollet, Farge passe à d'autres objets, des corps cette fois. Non pas pour tenir un discours surplombant et rabaissant : bien au contraire, pour en mesurer

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁰² *Ibid.*

la puissance politique. « Cela donne des idées à l'historien », dit-elle. Le va-et-vient entre présent (du film) et passé (*via* les archives) participe de ce bousculement du discours historien. Il me semble alors possible de résumer les choses ainsi : sous l'impulsion du film, une historienne fait exister les témoins de jadis refoulés par l'historiographie officielle.

Si l'histoire éprouve des difficultés à transmettre quelque chose, le film peut ainsi l'y aider. Et certains passages de l'œuvre d'Arlette Farge sont empreints d'une visualité toute cinématographique. Par exemple les descriptions de l'investissement de la « scène politique officielle » par les femmes au XVIII^e siècle dans *Le Goût de l'archive*. Décrivant la « férocité féminine », Farge les peint en combattantes particulièrement offensives, « à l'intérieur de la foule avec bâtons et cannes, et elles opposent leur rudesse à la police ou aux soldats. Les hommes alors ne sont pas étonnés ; certains même les poussent en avant, ou les encouragent à crier du haut des fenêtres [...] »⁸⁰³ Bien avant *Rosetta*, ce sont des corps résistants, batailleurs et agressifs qui sont *mis en scène* par Arlette Farge. Si elle ne mobilise pas ce terme, la mise en scène historienne passe également par un travail de montage : « [...] Il faut de temps à autre se rendre à l'évidence lorsque de nombreux témoignages concordent sur tel ou tel geste féminin sanguinaire ou barbare ; dès lors, il faut analyser, mettre en relation ces gestes avec d'autres, avec ceux des hommes comme avec ceux proposés par la littérature et qui ont peut-être pu servir de modèle. »⁸⁰⁴

Si le film peut apparaître comme un appui, il n'a pas l'exclusivité d'une telle position. Dans un texte paru dans la revue *Intermédialités*, l'historienne évoque son intérêt pour un objet dont la densité temporelle lui apparaît comme évidente. Décrivant des photographies contemporaines, l'historienne écrit : « Elles se sont imposées d'elles-mêmes, parce que faisant surgir à leur vision des traces du passé subsistant en elle comme de longues écharpes, et disant — malgré elles — le “encore là” d'autrefois, toujours persistant dans le présent de l'image. Dans certaines d'entre elles, un souvenir du passé dont je n'ai pas le souvenir charnel me revenait d'un affect, d'un imaginaire, d'une situation, d'un geste ou d'un décor du XVIII^e siècle. »⁸⁰⁵ « Le “encore là” d'autrefois » : la résonance benjaminienne (je précise que son nom n'est jamais cité dans le texte) semble bien manifeste. Et le début de ce petit essai faisait déjà résonner certaines notions rencontrées avec le philosophe allemand, au moment où Farge précisait la portée critique de son propos, au croisement de la photographie et de l'histoire :

⁸⁰³ *Id.*, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, pp. 51-52.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁰⁵ *Id.*, « Le temps logé en la photographie. À partir de Barthes et Kracauer », *Intermédialités*, n° 7, 2006, p. 209.

L'histoire n'est pas si visible qu'on le pense ; en tout cas l'invisible histoire est un des *pôles* majeurs de son socle où les uns se reconnaissent, *les autres* s'ignorent, fabriquant un tissu dont le contenu peut avoir la force des démissions, des soumissions, des intolérances, mais aussi des espoirs et des révolutions. Décrire, aligner, inventorier, compter n'est pas un but en soi, mais bien plutôt déchiffrer, énoncer, transmettre du sens et du vivant là où on croit que la mort se loge, ou que le temps est fini. C'est dans cette perspective qu'il m'est arrivé d'accomplir un parcours d'historienne du XVIII^e siècle s'accompagnant de photographies d'aujourd'hui. Et c'est de cette étrange relation que j'essaie de rendre compte. Ce voyage n'avait rien de très naturel, ni de très évident. Plutôt paradoxal. Une première chose à souligner : ce parcours s'est accompli pour moi sans stratégie particulière, et même sans recherche théorique. À part mon goût pour la photographie, aucune lecture savante n'accompagna ce parcours pour en garder l'évidence, la nécessité, et peut-être même l'utopie.⁸⁰⁶

Citant quelques photographes appréciés (Jouve, Hine, Depardon, Ristelhueber), l'historienne ajoute : « Ainsi, des photographies d'un passé pas forcément lointain m'ont fait regarder puis écrire sur des traces du XVIII^e siècle qui me semblaient enfouies et révélées par les photos que je regardais. »⁸⁰⁷ On peut constater ici qu'une méthode est rendue indissociable d'une position visant explicitement « les autres », comme un écho à Benjamin, syntagme désignant ceux qui ne veulent pas considérer l'« invisible histoire », refoulée par les récits officiels. Autre écho, celle-ci apparaît comme un « pôle » (associé plus loin à la notion de « voyage ») à atteindre pour l'historien se reconnaissant dans une conception critique de sa discipline. La sympathie intellectuelle reliant Farge et Benjamin trouve quelques points de rendez-vous autour de notions privilégiées, qui permettent décidément de considérer, à leur propos, l'idée d'une rencontre. Il vaut de mentionner également l'importance de « l'utopie », qu'il s'agit de conserver dans le présent d'un itinéraire cheminant inlassablement entre passé et présent.

Une fois encore, Arlette Farge prend bien soin de rappeler l'importance du socle classique de la méthodologie historique, fondée sur une connaissance précise des objets étudiés. Seulement, ce socle se trouve ébranlé, touché, vacillant au contact de la sphère esthétique, laquelle permet d'ouvrir le champ de la connaissance : « Il fallait pour cela le concours d'une écriture se plaçant entre rigueur historique (un savoir profond sur le XVIII^e), esthétique et contemplation d'une photographie. »⁸⁰⁸ Ainsi, une nouvelle fois proche en cela

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 205-206. Je souligne.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

de Benjamin, témoin, histoire, film et photographie dialoguent dans les écrits de Farge en vue de politiser une discipline souvent méfiante à l'endroit des connexions temporelles, de la parole testimoniale et de l'art.

Restons dans cette proximité entre l'historienne et le philosophe. En divers endroits, Arlette Farge prend bien soin de préciser que la voie qu'elle suit, entre passé et présent, ne s'accompagne pas d'un discours visant à confondre les époques, niant tout attachement à la singularité des contextes. Si Benjamin, dans la thèse IX consacrée à l'Ange, parle d'« une seule et unique catastrophe », c'est bien pour relier l'ensemble des vaincus de l'humanité, lesquels éprouvent continuellement la barbarie et ses multiples formes, barbarie que les tenants du Progrès recouvrent d'un voile opaque. Mais le fragment du pôle Nord magnétique mentionne bien les « différentielles du temps », renvoyant sans aucun doute aux dates bien distinctes qu'il s'agit de rassembler, connecter pour penser ladite catastrophe continue. Sans dire bien entendu que les démarches se confondent totalement, il y a quelque chose de cet ordre chez l'auteur de *Goût de l'archive*, qui se défend de tout attachement à la notion d'« invariance historique ». Dans un vocabulaire faisant peut être davantage résonner la méthode foucauldienne, Arlette Farge écrit dans son article consacré à la photographie : « Je ne crois pas à l'invariance historique, bien au contraire, mais je crois aux façons *démultipliées* et qui se déclinent à l'infini de l'histoire de l'être insinué en nous sans qu'on en ait la mémoire, et qui nous fait vivre avec elle de façon à la fois très intériorisée et très extérieure à nous. »⁸⁰⁹ Entre Foucault et Benjamin,⁸¹⁰ l'historienne semble bien défendre une idée de l'histoire où, malgré les écarts entre les époques, entre les sujets souffrants, quelque chose peut malgré tout communiquer entre les générations.

Cette communication, que semble bien mettre en valeur Arlette Farge dans ses écrits et ses entretiens, permet notamment de nuire à l'idée de progrès. Dans un ouvrage collectif consacré à la « pauvreté » à travers les âges, l'historienne, en compagnie des sociologues Jean-François Laé et Patrick Cingolani (également philosophe) ainsi que de l'écrivain Franck Magloire disent notamment du « pauvre » qu'il est « celui qui s'est éloigné (ou qui fut éloigné) de la marche sociale, que ce soit au XVIII^e siècle ou au XXI^e siècle, c'est-à-dire le fragile, le malade, celui qui boit par misère ou désespoir, le sans-travail ou l'immigré. »⁸¹¹ Méthodologiquement, c'est la « coulée chronologique »⁸¹² qui est évitée. Pour quelle raison ?

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 212. Souligné dans le texte.

⁸¹⁰ Sur la proximité des archéologies foucauldienne et benjaminienne, voir Édouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », art. cit.

⁸¹¹ Arlette Farge *et al.*, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004, p. 11.

⁸¹² *Ibid.*, pp. 12-13.

Parce que ce modèle, bien souvent, tend à mettre à distance le passé, comme s'il ne nous regardait plus. Un modèle plus cartographique permet de mettre en avant une proximité entre les souffrances d'époques variées. S'ils ne l'expriment pas ainsi, c'est bien la fantasmagorie d'une histoire progressiste qui se trouve retournée :

Le fil chronologique emprunté habituellement dans les ouvrages de ce genre est ici brisé : nous n'allons pas linéairement du XVIII^e au XXI^e siècle pour expliquer la longue histoire des pauvres. Et si le choix de l'exposition s'est fait autour de motifs d'explications, de situations, fussent-elles minimales, ce n'est absolument pas parce que chacun des siècles aurait exercé une même politique visant un monde précaire, lui-même toujours semblable. L'invariant historique ne nous intéresse pas. Par contre, l'abandon dans ce cas de la chronologie dénonce une tendance trop facile, celle d'une présomption savante sur la pauvreté, allant soi-disant de progrès en progrès. L'histoire est discontinuité, ruptures, et il n'est pas de science des pauvres qui se construirait avec un commencement et une fin.⁸¹³

Farge s'intéresse donc aux pauvres, au refoulé, à ce qui échappe à la lumière. L'historienne, proche en cela de la figure du chiffonnier, est attirée par le rebut : rebut de l'histoire et de l'écriture de l'histoire. En effet, dans un ouvrage récent, qu'elle considère « à contre-courant des chemins historiques traditionnels », l'auteure du *Goût de l'archive* a décidé de faire exister ce qu'elle-même avait mis de côté au moment de certaines recherches : « Dans le langage universitaire, on appelle cela les “déchets” du chercheur. »⁸¹⁴ C'est aux « déchets » et autres « reliquats » que l'historienne souhaite faire droit, mue par un « désir [...] de saisir l'inabordable, le toujours tu, l'éclat perdu. »⁸¹⁵ Le geste est fort. Tout se passe comme si Farge, dans cet ouvrage récent, creusait encore davantage son sillon (critique) : elle qui s'est toujours attachée à la parole éteinte et étouffée des plus fragiles, la voilà qui fait exister ce qu'*elle-même*, nécessairement au moment de le décider, a pu rejeter.

La question du rebut s'articule dans cet ouvrage à celle de la connexion des temps de l'histoire. Et c'est bien le présent qui doit se reconnaître visé par ces « vies oubliées », dont l'existence était vouée à rester dans l'obscurité des archives. C'est bien là un geste politique de la part d'une historienne inquiète de son actualité : « À lire ces fragments épars, forts d'une humanité commune survient de la surprise, mais aussi une manière d'articuler, de façon autre, un passé méconnu à un présent qui nous dépasse. »⁸¹⁶ *Geste* d'historienne critique, disais-je,

⁸¹³ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁸¹⁴ *Id.*, *Vies oubliées. Au cœur du XVIII^e siècle*, Paris, La Découverte, 2020, p. 8.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

qui ne manque pas de mettre en avant, au terme de son introduction, l'importance discutée dans les pages précédentes d'un geste peut-être plus attaché au film, puisque son ouvrage, dit-elle, relève de la « mise en scène d'événements fragiles [...] ». »⁸¹⁷

Se reconnaissant une nouvelle fois dans la démarche de Benjamin, Farge ne manque d'ailleurs pas de le citer quelques pages plus loin, le philosophe offrant une sorte de parrainage critique, que l'historienne met en avant au moment où le lecteur s'approche de ces « vies oubliées ou dites insignifiantes » : « “Ne sommes-nous pas effleurés par un souffle d'air qui entourait ceux qui nous ont précédés ?” s'écrie Walter Benjamin, tenté lui aussi par ces “détritus de l'histoire” »⁸¹⁸

Rencontre d'historiens, rencontre de chiffonniers. En forme de prolongement, je propose d'orienter mon propos vers un théoricien de l'histoire que Benjamin caractérisa très précisément comme un chiffonnier : Siegfried Kracauer. Ces quelques pages accordées à un autre *outsider* me permettront de retrouver un historien professionnel qui a pu se reconnaître dans les réflexions et de Benjamin et de Kracauer : Carlo Ginzburg.

2.2 *Témoignages matériels – vers le monde d'en bas*

C'est en dialoguant avec Barthes et Kracauer qu'Arlette Farge expose les quelques considérations sur la photographies commentées précédemment. Ce dernier apparaît au côté de Benjamin comme un exemple à suivre pour l'historienne, qui ajoute, au cours d'un entretien paru en 2012, le nom de Roger Caillois : « Il y a des gens sur mon parcours qui m'ont beaucoup aidée, comme Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, ou encore Roger Caillois. »⁸¹⁹ Mais c'est la position plus distanciée formulée par l'historienne à propos du regard que porte Kracauer sur un cliché qu'il m'importe de relever au moment de discuter quelques propositions kracaueriennes :

Comme l'écrit Siegfried Kracauer dans son long commentaire d'une photographie de grand-mère à crinoline faisant rire ses petits-enfants qui regardent la photo, la photo ici « représente ce qui est absolument passé, mais ce déchet a été un présent ». Je reprends cette proposition, mais à

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸¹⁸ La première citation correspond à thèse II de 1940, dans une traduction parue en 2013 dans un ouvrage préfacé par Patrick Boucheron : Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013, p. 55. Quant à la deuxième citation, il semble qu'il s'agisse d'une erreur. Farge renvoie à la page 464 du *Livre des Passages* édité au Cerf. Nulle mention de « détritrus » à cet endroit. Il me semble que la référence corresponde au fragment [N 1a, 8] (p. 476) rencontré au chapitre précédent.

⁸¹⁹ *Id.*, « “Une véritable historienne” : voir et entendre sous le contrôle du document », entretien avec Camille Bloomfield & B. Boulay, *Littérature*, n° 166, 2012, p. 95.

l'envers : la photographie d'aujourd'hui elle aussi est déjà, au moment où nous la regardons, le témoin d'un passé, d'un déjà fini. *Mais*, dans ce déjà fini, il y a ce qui fut et peut-être ce qui se tiendra encore en mouvement, un futur qui adviendra.⁸²⁰

Si la perspective est différente entre le théoricien et l'historienne, l'attrait pour le refoulé, le méconnu, l'objet pauvre est donc semblable. Si la figure du chiffonnier semble bien correspondre à l'historienne Arlette Farge, il vaut de rappeler que, très tôt, commentant la dimension critique du travail de son ami dans *Les Employés*, Benjamin le décrit très précisément comme « un chiffonnier, au petit matin – dans l'aube du jour de la révolution. »⁸²¹ Si la radicalité politique des Benjamin et Kracauer est sans doute dissemblable, c'est bien sur l'intérêt marqué du second pour un cinéma et une histoire critique que je souhaite insister ici.

Plus de trente années après son petit essai consacré à la photographie, dans *Théorie du film*, Kracauer mettra en perspective la capacité du cinéma à révéler les *puissances du petit*. Privilégiant parmi les motifs relevés dans son ouvrage celui de « David contre Goliath », il met en avant un « procédé » en particulier, celui du gros plan :

Le vénérable motif de David contre Goliath est par nature approprié au cinéma en raison de l'analogie qui s'établit entre « le triomphe de l'apparemment faible sur l'apparemment fort » et le procédé cinématographique courant du gros plan [...] Le gros plan suggère que ce qui est petit, loin d'être négligeable, peut avoir autant de force ou même davantage que les grandes choses et les événements considérables qui captent tous les regards [...] L'histoire [de David et Goliath] démontre qu'il n'y a pas de relation directe entre la taille et la force ; que, bien au contraire, la faiblesse et la petitesse apparentes sont souvent supérieures à une grandeur ostentatoire. D'où la qualité filmique de ce motif. Il est parallèle au gros plan ; ou plutôt, c'est en quelque sorte une extension du gros plan dans le domaine des questions et des valeurs chargées de sens.⁸²²

Et ce n'est pas n'importe qu'elle figure que met ensuite Kracauer en avant : le vagabond. Commentant *The Pilgrim* de Chaplin (1923), connectant le personnage incarné par le cinéaste au David biblique, figure de vagabond, Kracauer dit du premier qu'il est « vu en quelque sorte

⁸²⁰ Arlette Farge, « Le temps logé en la photographie », art. cit., p. 206. Pour la référence, je renvoie à la source mentionnée par Farge en note : Siegfried Kracauer, « La photographie » [1927], dans *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. Sabine Cornille, Philippe Despoix (éd.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 42 sq.

⁸²¹ WB, « Un marginal... », *O II*, p. 188.

⁸²² Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), trad. de l'anglais par D. Blanchard & C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, pp. 399-400. Kracauer cite ici un passage de « Style et matière du septième art » de Panofsky, avec lequel il dialogue, autour du cinéma, au moins depuis *De Caligari à Hitler*.

sous un microscope », ajoutant que « Charlot revêt le gros plan d'une signification humaine. »⁸²³

C'est bien, dans une perspective assez semblable à celle de Benjamin, ce qu'attend Kracauer du film. Sans le dire ainsi, il me semble que le théoricien promet dans son ouvrage une politisation du cinéma : avec ses moyens propres, le cinéaste explore le réel, le révèle sous un nouveau jour tout en affirmant un regard critique. Ce sont des objets (des films) et non le cinéma en général que l'auteur de *Théorie du film* privilégie, parfois même des bouts de films, des scènes ou des séquences qui répondent selon lui à ces impératifs critiques. C'est au moment de cheminer vers l'« Épilogue » de son ouvrage, intitulé « Le film à notre époque », que Kracauer expose ces quelques considérations autour de la dimension critique du gros plan.

C'est là un point essentiel. Pour quelle raison ? Parce que c'est dans la conclusion de son essai que le théoricien approfondit une conception anthropologique du cinéma déjà esquissée au sein du chapitre consacré au « spectateur ». Dans celui-ci, Kracauer expose un point de vue critique qui n'est pas sans rappeler celui du Benjamin d'« Expérience et pauvreté » et du « Conteur » : « [...] Le développement de la société moderne de masse s'est accompagné de la désintégration de croyances et de traditions culturelles qui constituaient un ensemble de normes, d'affinités et de valeurs encadrant l'existence de l'individu. »⁸²⁴ Ce dernier, qui selon Kracauer fait l'expérience malheureuse de l'« isolement », se rend au cinéma afin d'entrer en contact avec la collectivité, moins celle du public présent dans la salle que celle visible sur l'écran, jouissant ainsi de « la vue de tous ces gens qui se mêlent et qui entrent en relation les uns avec les autres sur des modes toujours renouvelés. »⁸²⁵ Sans dire ici que leur idée du cinéma est parfaitement semblable, il y a sans doute quelque chose de commun à Benjamin et Kracauer, autour d'un diagnostic semblable et sur l'importance des pouvoirs révélateurs du cinéma. On sait la proximité des deux hommes, amicale et intellectuelle, et l'importance d'un séjour à Marseille, en 1940, durant lequel, presque quotidiennement, les deux amis échangent autour de la question du film.⁸²⁶

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, au sein d'une sous-partie intitulée « Les ruines des vieilles croyances », Kracauer prolonge : « Depuis le XIX^e siècle, pratiquement tous les

⁸²³ *Ibid.*, p. 400.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁸²⁶ Voir Miriam B. Hansen, « With Skin and Hair. Kracauer *Theory of Film*. Marseille 1940 », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, printemps 1993, en particulier p. 444. Voir également *id.*, *Cinema and Experience*, *op. cit.*, Sur les relations entre Benjamin et Kracauer et leur conception très proche du film (, de la photographie) et de l'histoire, voir, Édouard Arnoldy, *fissures*, *op. cit.*

penseurs importants, qu'elles que fussent leurs démarches et leurs perspectives, ont admis que les croyances d'autrefois largement partagées [...] sont soumises à un déclin inexorable. »⁸²⁷ Et quelques pages plus loin, avec des mots qui entrent en parfaite correspondance avec la figure du vagabond analysée juste auparavant, Kracauer écrit : « Dans nos sociétés, l'homme est idéologiquement sans abri. »⁸²⁸ Dans une société où règne l'abstraction, la statistique, la mathématisation du monde⁸²⁹, le film peut tenir un rôle (critique) permettant à l'homme de se confronter à des situations périlleuses. Dans cette perspective, c'est bien avec les outils mis à sa disposition que le cinéaste explore le réel. Non pas pour capturer le grandiose, le fameux, mais les matériaux les plus quotidiens, afin de faire voir au spectateur ce qui échappe communément à son regard : « Nous n'embrasserons la réalité qu'à condition de pénétrer dans ses strates au plus bas niveau »⁸³⁰, écrit Kracauer, disant plus loin que « Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. »⁸³¹ Articulant la question du détail au diagnostic porté sur la question idéologique, le théoricien ajoute, citant Béla Balázs : « Par suite de l'attention qu'accorde le film aux détails les plus infimes autant que du déclin de l'idéologie, inévitablement, nos esprits, fragmentés comme ils le sont, n'absorbent pas tant des ensembles que de "petits moments de la vie matérielle". »⁸³²

Il existe une proximité manifeste entre le théoricien hongrois et Siegfried Kracauer, qui justifie ici l'ouverture d'une courte parenthèse. L'attachement au gros plan, auquel Balázs consacre un texte dans *L'Homme nouveau et l'esprit du cinéma*, en est un exemple. Ce qu'il y écrit vaut d'être repris et pensé au contact d'une réflexion sur la présence des témoins au cinéma. Dans son texte, Balázs écrit que le film a la capacité de révéler « le visage de la classe » :

Le haut fait du cinéma est d'avoir découvert le visage des classes. Non pas simplement la différence entre l'aristocrate dégénéré et le paysan mal dégrossi, entre le financier replet et le prolo miséreux. Ces différences ont également été schématiquement stylisées au théâtre. Toutefois, la caméra s'est approchée de plus près et a trouvé l'expression secrète de la *mentalité* suprapersonnelle, conditionnée par la classe, derrière ces différences décoratives extérieures.⁸³³

⁸²⁷ *Ibid.*, pp. 407-408.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 409.

⁸²⁹ *Ibid.*, pp. 413-414.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 421.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 423.

⁸³² *Ibid.*, p. 427.

⁸³³ Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1930), Paris, Circé, 2010, p. 140. Souligné dans le texte.

Il ne s'agit évidemment pas de confondre « témoin » et « classe ». Balázs écrit depuis un temps et par le prisme d'une idéologie marquée. Néanmoins, en déplaçant légèrement le propos de l'écrivain, on peut je crois réfléchir à cette dimension révélatrice du film, précisément lorsque la caméra se trouve braquée sur le visage d'un témoin. Non pas pour signifier une classe sociale (ou pas seulement), mais pour signifier la douleur humaine. On l'a déjà constaté avec le film de Peter Watkins, et l'attention qu'a pu porter Mathias Lavin au visage du témoin, autour de la figure de la prosopopée. Dans les films analysés au sein du chapitre suivant, le visage du témoin exprime la souffrance, celle du passé et du présent, ensemble.

Il est question de témoins chez Kracauer, vers lequel je reviens ici. Mais il s'agit moins des êtres humains que des films eux-mêmes, qui peuvent révéler les dimensions cachées de la réalité matérielle. Ouvrant un passage intitulé « témoignage matériel », il écrit : « En nous faisant connaître le monde dans lequel nous vivons, *le cinéma fait surgir des phénomènes dont l'apparition à la barre des témoins est de grande importance*. Il nous met en face des choses que nous redoutons. Il nous met souvent au défi de confronter les événements de la vie réelle avec les idées que nous nous en faisons ordinairement »⁸³⁴ N'y a-t-il pas proximité, voire rencontre, ici, entre Kracauer et Edgar Morin, dont les propos sur le cinéma exposés en introduction de ce chapitre rejoignent très largement ce qui est déclaré ici ?⁸³⁵

L'intérêt que porte Kracauer à la question des liens entre témoignage, histoire et médias photographiques remonte au moins aux années 1920 et son texte sur la photographie. Trente ans avant *Théorie du film*, il s'appuyait sur un passage *Du Côté de Guermantes*, où Proust décrit une expérience troublante. Devant sa grand-mère qu'il n'a pas vue depuis longtemps, il a une réaction mécanique. La longue absence l'a débarrassé de ses affects et c'est avec une (soi-disant) parfaite objectivité qu'il la voit. Viennent les mots « témoin », « photographe », « étranger », soit des notions qui viennent traduire le haut degré de neutralité avec lequel il la perçoit. Elle est devenue, dit Proust, « une vieille femme accablée que je ne connaissais pas. »⁸³⁶ En 1927, Kracauer s'appuie « implicitement »⁸³⁷ sur le passage proustien pour caractériser l'historisme. Plus tard, « en 1960, dans la *Théorie du film*, il formule une critique,

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 429. Je souligne

⁸³⁵ Morin dit lui-même qu'il a très tôt fréquenté les lectures de Kracauer (tout comme celles de Balázs et d'Epstein), indiquant qu'il l'a « peut-être [...] rencontré aux États-Unis » (Voir Edgar Morin, « Postface. Ma vie et le cinéma », dans Monique Peyrière et Chiara Simonigh, op. cit., p. 607).

⁸³⁶ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* (1920-1921), *À la recherche du temps perdu*, t. II, Gallimard, « Pléiade », 1954, p. 141.

⁸³⁷ Voir Nia Perivolaropoulou, « Le travail de la mémoire : dans *Théorie du film* de Siegfried Kracauer », *Protée*, vol. 32, n° 1, 2004, p. 41.

à l'adresse de Proust, qui condense son propre changement de perspective », puisque Kracauer y « objecte qu'un tel miroir n'existe pas [...] ». ⁸³⁸

Car pour Kracauer, dans la perspective théorique qu'il expose dans son ouvrage de 1960, le photographe et le cinéaste obéissent à deux « tendances ». L'une, dite « formatrice », l'autre « réaliste », traduisant un juste équilibre entre subjectivité et objectivité, entre regard singulier sur le monde et respect « de la nature » qu'ils prennent pour objet. Ce que Kracauer écrit à propos du photographe concernera aussi bien le cinéaste et l'historien :

Dès lors qu'ils seront gouvernés par sa détermination d'enregistrer et de révéler la nature, ses choix [au photographe], guidés par sa sensibilité, concernant le motif, le cadrage, l'objectif, le filtre, l'émulsion ou le grain seront parfaitement justifiés. Mieux encore, il devra faire des choix s'il veut transcender la condition minimale. Car il n'y a guère de chances que la nature se donne à lui s'il ne cherche pas à l'absorber de tout son être et de tous ses sens tendus. Dans ces conditions, la tendance formatrice n'a aucune raison de faire obstacle à la tendance réaliste. ⁸³⁹

L'apparition des mots « témoin » et « témoignage » possède alors une portée théorique conséquente. Le film n'est pas un témoin impassible, un observateur impartial de l'environnement matériel. ⁸⁴⁰ Il prend position. Et il est intéressant de noter que les choses se jouent autour du motif du miroir : « En réalité, il ne s'agit pas d'un miroir », dit-il commentant le passage de *La Recherche*. ⁸⁴¹ En fait, de miroir, il en est question au terme de l'ouvrage. Dans la continuité de son propos sur le « témoin » filmique, Kracauer expose une célèbre allégorie, dans un passage qui peut-être reste le plus célèbre du livre. Il y mobilise le mythe de la Gorgone, monstre antique vaincu par Persée grâce au bouclier poli transmis par Athéna. Ne pouvant regarder directement l'ennemie, le héros parvient, en regardant le bouclier/miroir, à la terrasser. Ainsi, bien incapables de « voir les horreurs de la réalité parce que la peur qu'elles suscitent nous aveugle et nous paralyse », nous y parvenons malgré tout

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 42. Voir Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., pp. 43-44. Je résume ici très fortement des enjeux décrits avec précision par Nia Perivolaropoulou (voir dans le texte précédemment cité, pp. 40-43).

⁸³⁹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., pp. 44-45

⁸⁴⁰ C'est notamment le discours qui domine autour de 1900 au moment de l'apparition du Cinématographe, par exemple dans les écrits de Boleslas Matuszewski : « On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infaillible. Elle peut contrôler la tradition orale et, si les témoins humains se contredisent sur un fait, les mettre d'accord en fermant la bouche à celui qu'elle dément » (Boleslas Matuszewski, *Une Nouvelle source de l'histoire*, 1898, p. 9 [fac-similé], dans Magdalena Mazaraki [éd.], *Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques*, Paris, AFRHC/Cinémathèque française, 2006).

⁸⁴¹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 44.

« en regardant des images qui reproduisent leur véritable apparence. »⁸⁴² De fait, dit Kracauer, « L'écran de cinéma est le bouclier poli d'Athéna »⁸⁴³

Convoquant les exemples du *Sang des bêtes* (Franju, 1949) et des images de camp de concentration, c'est dans les termes d'un sauvetage que le théoricien caractérise le pouvoir du film :

Quand nous regardons l'alignement des têtes de veau ou l'amoncellement de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – quand nous en faisons en quelque sorte l'expérience –, nous rédimons l'horreur de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination. Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fut peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet de celle-ci dans le bouclier. Et ne fut-ce pas justement cet exploit qui permit de décapiter le monstre ?⁸⁴⁴

Articulant la situation d'exilé de Kracauer (il écrit son ouvrage aux États-Unis) et la situation générale du monde après la Seconde Guerre mondiale, Nia Perivolaropoulou dit bien que « La *Théorie du film* est [...] une esthétique du cinéma après Auschwitz, élaborée par Kracauer dans l'exil vécu comme condition de non-retour. »⁸⁴⁵ Question de mémoire, de film et d'histoire, « L'approche kracauerienne ouvre ainsi une perspective différente pour envisager les relations entre histoire et mémoire, dans la mesure même où elle esquisse la possibilité d'une mémoire historique *sui generis* constituée par l'intégration de l'expérience du spectateur. »⁸⁴⁶

La réflexion exposée dans *Théorie du film* sera mise à profit dans *L'Histoire : des avant-dernières choses*, dernier de Kracauer, resté inachevé. L'auteur n'est pas loin de songer à la question d'une mise en scène lorsqu'il décrit le travail de l'historien, au moment où il reprend les concepts forgés à propos de la photographie et du film : « L'historien obéit à deux tendances – la tendance réaliste qui le pousse à s'emparer de toute donnée intéressant le réel en même temps qu'une présence de tous les instants, celle d'une instance, et la tendance formatrice qui attend de lui qu'il explique le matériau disponible. Il est à la fois passif et actif, un enregistreur et un créateur. »⁸⁴⁷ Il est bien question d'une articulation entre rigueur et

⁸⁴² *Ibid.*, p. 429.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 430.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁸⁴⁵ Nia Perivolaropoulou, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ Siegfried Kracauer, *L'Histoire : des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 105.

exploration dans cet ouvrage, Kracauer consacrant un chapitre au « Voyage de l'historien ».⁸⁴⁸ Ce dernier, dit Kracauer, « déambule sans domicile fixe ». L'historien, figure de vagabond ? Peut-être pas. Mais dans le prolongement du motif de « David contre Goliath », c'est bien une histoire des vaincus qu'il propose. Dans un commentaire récent, Édouard Arnoldy ne dit pas autre chose, mobilisant le concept de fantasmagorie pour traduire les deux conceptions de l'histoire qui s'opposent, le récit officiel d'une part, et le récit critique d'autre part, dans lequel se reconnaissent et Benjamin et Kracauer : le cinéma et l'histoire « sont deux formes fantasmagoriques qui véhiculent les illusions de l'idéologie dominante et qui, dans le même temps, disposent des moyens pour accéder à la face cachée de la réalité. »⁸⁴⁹

Le sujet écrivant l'histoire (comme le cinéaste faisant face à la réalité) doit affirmer une présence, une subjectivité en vue d'exposer une interprétation des objets qu'il mobilise : « Kracauer précise cette analogie [entre cinéma et histoire] lorsqu'il dit les liens particuliers que le cinéma et l'histoire entretiennent avec ce qu'il appelle "la réalité matérielle", mais aussi l'emprise que le cinéma et l'histoire peuvent avoir sur ce réel en vue de son interprétation. »⁸⁵⁰ Plus loin, l'auteur insistera, dans un chapitre consacré à cette question, à la nécessité d'établir une « interprétation critique ».⁸⁵¹

Et c'est tout particulièrement en privilégiant le gros plan en histoire que Kracauer développe sa pensée. Pensant cinématographiquement l'histoire, il rapproche le « gros plan » du film de celui de la micro histoire.⁸⁵² Selon lui, loin de l'histoire officielle, l'historien doit produire une « interpénétration de la macro et de la micro-histoire. »⁸⁵³ L'idée d'un rapprochement au plus près des objets, souvent oubliés, refoulés, est en lien étroit avec l'activité du chiffonnier. Mobilisant un fragment des passages rencontré au terme du chapitre précédent, Muriel Pic exprime ce qui rapproche Benjamin de Kracauer ainsi : « [...] Il n'est pas d'histoire chez W. Benjamin sans trace, sans un matérialisme qui, comme chez S. Kracauer, donne voix aux opprimés, aux victimes, aux laissés-pour-compte de l'histoire. L'historien chiffonnier ne veut pas s'approprier des "formules spirituelles", mais des documents-rebuts, "les guenilles", afin de "leur rendre justice de la seule façon possible : en

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp. 141-166.

⁸⁴⁹ Édouard Arnoldy, *Fissures, op. cit.*, p. 140.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁸⁵¹ « Fissures et interprétations critiques », *Ibid.*, pp. 137-162.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 169.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 186.

les utilisant”. »⁸⁵⁴ La méthode, fuyant l’universalisme des vainqueurs, consiste bien à se rapprocher de ce qui a été effacé, ou au moins marginalisé par l’histoire officielle.

Si la méthode importe tant (celle consistant à privilégier le gros plan), c’est qu’elle ouvre une voie inexplorée permettant de rédimier la mémoire des vaincus de l’histoire. Cette conception de la discipline est partagée par un historien professionnel, célèbre pour avoir exploré une branche peut-être déjà empruntée par Kracauer : la micro-histoire. Carlo Ginzburg, auteur avec Carlo Poni d’un texte célèbre à propos de cette branche⁸⁵⁵, dit justement le sentiment étrange qui l’a saisi lorsqu’il a lu, « très tardivement » dit-il, *L’Histoire : des avant-dernières choses* : « Même les pages les plus inattendues, comme celles, tout à fait remarquables, qu’il consacre à la micro-histoire, me parlaient dans une langue familière. »⁸⁵⁶

La familiarité évoquée ici recoupe certainement l’idée de rencontre. Une « affaire commune » travaille et Ginzburg, et Kracauer, tout comme Walter Benjamin. En 1976, l’historien publie *Le Fromage et les Vers*, consacré à la vie d’un obscur meunier du XVI^e siècle. Une « vie oubliée », sans aucun doute. Quittant les chemins classiques de l’historiographie officielle, Ginzburg braque son microscope sur l’environnement d’un sujet dont il rédime la mémoire. Et de Kracauer à Benjamin, la passerelle peut être établie au moment de lire ce que l’historien écrit dans la préface de ce livre consacré à Menocchio, le meunier en question. Ginzburg y affirme une méthode, qui passe par une formule, « geste arbitraire », qui indique, me semble-t-il, l’idée selon laquelle l’activité d’historien critique relève du combat :

Mais Menocchio est aussi le fragment isolé, parvenu par hasard jusqu’à nous, d’un monde obscur, opaque, que seul un geste arbitraire nous permet de ramener à notre histoire. Cette culture a été détruite. Respecter ce qui chez elle reste indéchiffrable et résiste à toute analyse ne signifie pas céder à la fascination idiote de l’exotique et de l’incompréhensible. Cela signifie simplement prendre acte d’une mutilation historique dont, en un certain sens, nous sommes nous-mêmes les victimes. « Rien de ce qui s’est vérifié n’est perdu pour l’histoire », rappelait Walter Benjamin. Mais « seule l’humanité rachetée a droit à la totalité de son passé ». Rachetée, c’est-à-dire libérée.⁸⁵⁷

⁸⁵⁴ Muriel Pic, « Leçons d’anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin », p. 169. Voir plus haut WB, *LdP*, [N 1a, 8], p. 476.

⁸⁵⁵ Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire, *Le Débat*, n° 17, 1981, URL : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10page-133.htm> (dernière consultation le 20 juillet 2020)

⁸⁵⁶ *Id.*, « Détails, gros plan, micro-analyse », trad. de l’italien par M. Rueff, dans Philippe Despoix Peter Schöttler, *Siegfried Kracauer, penseur de l’Histoire*, Paris, Maison des Sciences de l’Homme, 2006, p. 64.

⁸⁵⁷ Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les Vers. L’univers d’un meunier du XVI^e siècle* (1976), Paris, Flammarion, 1976, p. 21.

Et c'est bien la question du témoin qui intéresse Ginzburg, « voix dissonante » lui aussi. Témoin oublié du passé, Menocchio existe ainsi dans le présent d'une écriture. Mais cet enjeu, dit Ginzburg dans un entretien publié avec un essai consacré à la question du témoignage, *l'a toujours accompagné*. Rappelant la citation de Benjamin ouvrant son livre de 1976, il déclare : « Je crois que cette volonté de racheter a toujours été présente dans mon travail d'historien. Elle est à l'origine d'un livre comme *Le fromage et les vers* : j'y fais le pari d'écrire la biographie d'un homme dont la vie s'est presque intégralement passée dans l'obscurité [...]. Je voulais montrer qu'il était possible d'élargir vers le bas le concept d'"individu" [...]. »⁸⁵⁸

Cheminer vers le bas. Tel est l'enjeu kracauerien (et benjaminien) du travail de Ginzburg. Dans une préface à l'ouvrage du théoricien allemand sur l'histoire, justement intitulé « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », Jacques Revel écrivait :

Ce que l'appareil photo montre du monde, la *camera-reality* pour reprendre les termes de l'auteur, ce sont des fragments discontinus qui sont affectés d'un double indice de présence et d'incomplétude. Les représentations de la vie portent témoignage du désordre qui est celui de l'expérience commune. Ce sont des traces qui, comme le font les sources de l'historien, attestent matériellement que quelque chose s'est passé dans le cours du monde historique. Au photographe (et au réalisateur de films), elles imposent une contrainte : sauf à renoncer à l'exigence de cette attestation, il lui faut payer son dû à une réalité qui doit rester identifiable *dans le rendu qu'il en donne*.⁸⁵⁹

Partant, Revel constate la très grande proximité qui existe entre le métier d'historien et la pratique de la photographie et du cinéma.⁸⁶⁰ Entre subjectivité et objectivité, la mise en scène des fragments, des déchets, reste indispensable.

C'est la grande leçon de Kracauer, dont le livre peut être considéré comme un « moteur de réflexion »⁸⁶¹ : une exigence à la fois en ce qui concerne la construction et le rendu objectif du réel. Le « geste arbitraire » dont parle Ginzburg n'efface jamais la nécessité de conserver du modèle « classique » de l'histoire cet attachement à l'objectivité. C'est tout le sens de la

⁸⁵⁸ *Id.*, « de près, de loin. Des rapports de force en histoire », entretien avec Philippe Mangeot, *Vacarme*, septembre 2001, repris dans *Un seul témoin*, Paris, Bayard, 2007, p. 72.

⁸⁵⁹ Jacques Revel, « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », dans Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant dernières choses*, *op. cit.*, p. 23. Je souligne.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

discussion qui l'oppose à Hayden White, qu'il développe dans *Un seul témoin*, le petit essai cité plus haut. Selon Ginzburg, l'historien américain, en accordant trop de crédit à l'*efficacité narrative* pour accepter comme vérité un propos tenu sur l'histoire, joue un jeu dangereux dans un contexte marqué par le négationnisme : « [...] Si la narration de Faurisson devait un jour se révéler *efficace*, White n'hésiterait pas à la considérer comme vraie. »⁸⁶²

La mise en scène semble ainsi bienvenue en histoire (Ginzburg ne l'exprime pas ainsi, mais sa démarche témoigne de l'importance d'une instance organisatrice), un garde-fou doit constamment permettre de conserver un équilibre, afin de faire droit à ce que Pierre Vidal-Naquet appelait, dans une formule souvent citée par Ginzburg, « Cette vieillerie, « le réel » ». C'est avec l'historien français que je souhaite terminer ce chapitre. Benjaminien, il le fut explicitement sur le tard. Implicitement, certainement sur une plus longue durée. Une dernière rencontre, en somme.

2.3 « Mon maître en matière historique, aujourd'hui, serait plutôt Walter Benjamin » : Vidal-Naquet, *Shoah* et la « petite madeleine »

François Hartog a consacré nombre de ses écrits à des historiens. Ceux d'un temps très ancien (Hérodote), plus proche de nous (Fustel), et parfois contemporains de son activité de chercheur. C'est ainsi que paraît en 2007 *Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire*⁸⁶³. En s'intéressant aux historiens, Hartog entend bien dépasser le seul cadre de la biographie consacrée à *un individu*, pour mieux *interroger ce que sa trajectoire intellectuelle raconte d'un moment de l'histoire de l'histoire*. Dans ce cadre, je propose ici de revenir sur une (courte) partie de l'itinéraire de Vidal-Naquet, itinéraire qui correspond exemplairement à l'idée de rencontre. Privilégiant la figure de Proust dans les années 1980 pour traduire une conception renouvelée de l'histoire, l'auteur mettra en lumière, plus tardivement, l'importance de Walter Benjamin, considéré comme un « maître ». À vingt années de distance, se trouve affirmée l'importance du présent de l'historien, rendant sensible la nécessité d'affirmer un point de vue critique sur toute actualité.

Si son champ de recherche, surtout au début de sa carrière universitaire, concerne prioritairement l'Antiquité, son parcours témoigne d'un investissement constant dans les

⁸⁶² Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, *op. cit.*, p. 58. Souligné dans le texte.

⁸⁶³ François Hartog, *Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire*, Paris, La Découverte, 2007. L'année précédente, Hartog a codirigé un ouvrage consacré à son ami disparu en 2006 : *id.*, Pauline Schmitt-Pantel & Alain Schnapp (dir.), *Pierre Vidal-Naquet. Un historien dans la cité*, préface de Jean-Pierre Vernant, Paris, La Découverte, 2006.

affaires politiques de son temps, de la Guerre d'Algérie à la critique radicale du négationnisme qui marque les années 1970 et 1980. Et c'est en particulier dans ses travaux sur le négationnisme que l'historien s'est confronté à la question du témoignage. Dans les *Assassins de la mémoire*, Vidal-Naquet, sans jamais se défaire de l'assise épistémologique de sa discipline qui correspond à la critique *et des documents et des témoignages* (la production discursive des témoins médiatisée par le texte ou par l'enregistrement sonore et / ou visuel), accueille la parole des témoins, la discute, lui accorde une attention qui ne fut pas toujours celle des historiens professionnels. Pierre Vidal-Naquet apparaît sans aucun doute comme une « voix dissonante », selon la désignation précédemment rencontrée avec François Hartog. Un exemple parmi beaucoup d'autres : « Quand un homme [...] est séparé du reste de sa famille et qu'il apprend, par les anciens détenus, que la sortie du camp se faisait par la cheminée, quand il existe un nombre immense de témoignages analogues, quand on sait que les intéressés n'ont jamais reparu, ce sont tout de même des témoignages dignes de retenir l'attention. »⁸⁶⁴ C'est en particulier la concordance des témoignages qui intéresse Vidal-Naquet, pour mieux contrer l'entreprise de Faurisson, lequel « déréalise tout ce qu'il touche, la souffrance, la mort, l'instrument de la mort. »⁸⁶⁵

Un historien spécialiste de l'Antiquité se confrontant à un problème de son temps. Quel degré de légitimité l'autorise à entreprendre un tel travail ? En guise de réponse, dès l'ouverture de son texte de 1980, l'historien déclare : « Ayant toujours combattu l'hyperspécialisation des corporations historiennes, ayant toujours lutté pour une histoire désenclavée, j'avais l'occasion nullement nouvelle, de passer à la pratique. »⁸⁶⁶ Un tel désenclavement trouve dans la confrontation de l'historien au cinéma, au cours de la même décennie, un autre champ d'expérimentation. Dans son ouvrage consacré à son collègue, François Hartog rappelle que la vision de *Shoah* fut pour Vidal-Naquet un véritable « choc ».⁸⁶⁷ Il semble que ce choc puisse être doublement défini. C'est l'expérience bouleversante d'un *spectateur* – partagée dans les années 1980 avec une communauté de spectateurs – que traduit un tel mot. Mais c'est également une expérience bouleversante *pour l'historien et sa profession* qu'impose le film de Lanzmann. Éprouvante même.

⁸⁶⁴ Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres textes sur le révisionnisme* (1980 pour la citation, issue du premier essai paru une première fois en septembre 1980 dans la revue *Esprit*), édition revue et augmentée, avec une nouvelle préface de Pierre Vidal-Naquet et une postface de Gisèle Sapiro, Paris, La Découverte, 2005, pp. 40-41.

⁸⁶⁵ *Id.*, « Lettre », dans Luce Giard (dir.) *Michel de Certeau*, Paris, Centre G. Pompidou, 1987, p. 72.

⁸⁶⁶ Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁶⁷ François Hartog, *Vidal-Naquet, historien en personne : l'homme-mémoire et le moment-mémoire*, *op. cit.*, p. 109.

C'est le sens du titre choisi par Vidal-Naquet dans un texte paru une première fois dans *Les Temps Modernes* au soir de la décennie : « L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste ». ⁸⁶⁸ Pour Vidal-Naquet, le documentaire de Claude Lanzmann peut être considéré comme la « seule grande œuvre historique française » sur le « thème » de la Shoah, en ceci qu'il pose à l'historien des questions fondamentales. Sur l'historiographie de l'événement tout d'abord, puisque le point de départ du film, Chelmno, apparaît comme un choix fort de la part du cinéaste, explicitant le caractère « nouveau » de la barbarie, point de rupture dans la longue histoire de l'antisémitisme : si « les membres des *Einsatzgruppen* voyaient ceux qu'ils tuaient, dans le face à face terrible du bourreau et de la victime », l'historien rappelle que « la majorité des habitants allemands d'Auschwitz ne voyaient pas mourir dans les chambres à gaz les Juifs et les Tziganes. » ⁸⁶⁹

Dans la suite de son propos, Vidal-Naquet ajoute : « La seconde question que pose aux historiens le film de Lanzmann est plus fondamentale encore. Sa tentative a ceci de fou : avoir fait œuvre d'histoire là où seule la mémoire, une mémoire d'aujourd'hui, est appelée à témoigner. » ⁸⁷⁰ Et c'est ici que la question de l'art intervient. Vidal-Naquet, en *insider* de l'histoire, fait preuve d'hospitalité et considère avec attention les vertus heuristiques d'un domaine traditionnellement considéré comme étranger à celui de la « science » :

Il m'est arrivé d'écrire, avant *Shoah*, qu'une des questions qui se posaient aux historiens d'aujourd'hui était de faire entrer dans l'histoire l'enseignement, si je puis dire, de Marcel Proust, la recherche du temps perdu comme temps perdu et retrouvé tout à la fois. C'est ce qu'a réussi Lanzmann dans ce film où un seul document nous est présenté mais où tout repose sur les questions qu'il pose aujourd'hui à ses témoins et les réponses qu'ils lui font. ⁸⁷¹

En résumé, un historien professionnel parle d'un film qui fait office de seule grande œuvre historique sur un sujet, dans lequel tout repose sur la relation cinéaste/témoin. En début de citation, l'historien fait référence à sa préface publiée dans un ouvrage de Marek Edelman, survivant du ghetto de Varsovie. Il y esquissait alors l'hypothèse selon laquelle le modèle

⁸⁶⁸ Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste », *Les Temps Modernes*, n° 507, octobre 1988, repris dans Bernard Cuau, Michel Deguy & Claude Lanzmann (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, pp. 198-208.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 207. Voir également François Hartog, *Vidal-Naquet, historien en personne : l'homme-mémoire et le moment-mémoire*, op. cit., p. 80.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 208. Vidal-Naquet ajoute que « derrière chacune de ces questions, il y a toute l'historiographie de la Shoah que Lanzmann connaît aussi bien qu'un historien de métier. »

proustien pouvait nourrir la pratique historique.⁸⁷² Le long métrage de Lanzmann vient confirmer ses intuitions : « Entre le temps perdu et le temps retrouvé il y a l'œuvre d'art, et l'épreuve à laquelle *Shoah* soumet l'historien c'est cette obligation où il se trouve d'être à la fois un savant et un artiste, sans quoi il perd, irrémédiablement, une fraction de cette vérité après laquelle il court. » Certes, ce n'est pas la première fois qu'un historien considère la relation fructueuse qui peut exister entre histoire et art. Songeons à ce que pouvait écrire Henri-Irénée Marrou, qui dans les années 1950 attachait dans un ouvrage célèbre une véritable importance au travail de connexion entre passé et présent, mettant en lumière l'importance de la capacité créatrice de l'historien en vue d'un tel rapprochement : « Tous les grands historiens ont été aussi de grands artistes du verbe. » Quelques lignes auparavant, Marrou dit bien que l'historien se doit d'« être aussi un artiste [...] »⁸⁷³

Si l'on devait entreprendre, dans l'histoire moderne, une généalogie des historiens « artistes », on pourrait sans doute remonter à la figure de Jules Michelet, à propos duquel j'ai relevé l'importance dans l'itinéraire de Walter Benjamin. À ce titre, il vaut de rappeler les mots de Jean-Luc Godard, qui à propos de son grand œuvre *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) pouvait confier à Youssef Ishagpour : « Il me semblait que l'histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet. »⁸⁷⁴ Dans le même entretien, le cinéaste insiste sur l'importance de Benjamin lui-même dans la conception des *Histoire(s)*, affirmant une méthode permettant de proposer un point de vue critique sur l'histoire (du cinéma). Considérant les épisodes de son grand œuvre comme « huit constellations », Godard prolonge, témoignant de l'importance du caché, du refoulé, de l'oublié : « Le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de retrouver, par les traces qui en existent, d'autres constellations..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le passé et le présent entrent en résonance. »⁸⁷⁵

Il ne s'agit pas ici de confondre des démarches bien différentes, ici celle de Lanzmann, là celle de Godard, au centre de débats dont on sait le caractère houleux.

⁸⁷² Pierre Vidal-Naquet, « L'historien, le héros et le choix », dans Marek Edelman (en collaboration avec Hannah Krall), *Mémoires du Ghetto de Varsovie. Un dirigeant de l'insurrection raconte* (1983), trad. du polonais par M. Ochab et P. Li, Paris, L. Levi / Scribe, 1993, pp. 7-20.

⁸⁷³ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, p. 275 et p. 274. On pourra néanmoins se montrer réservé quant à la mention de Leopold von Ranke parmi les exemples cités par l'historien français, même si à cet instant Marrou insiste sur la capacité de l'auteur allemand à écrire avec le plus grand soin, la plus grande exactitude, signe d'un talent de créateur (il loue notamment « la plume heureuse d'un classique de sa langue »).

⁸⁷⁴ Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, entretien avec Youssef Ishagpour, Tours, Farrago, 2000, p. 25.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 9 et pp. 9-10.

Néanmoins, ces questionnements touchent de façon fondamentale l'histoire et son épistémologie, autour de cette tension art / science : l'inquiétude dont a pu témoigner François Furet (relevée en introduction de ce chapitre), déstabilisé par un Godard faisant « œuvre d'historien », en apporte, me semble-t-il, une preuve manifeste. Qu'il s'agisse d'un film où le témoin tient une place centrale (et où l'image d'archive, on l'a vu, se trouve bannie – presque exclusivement du moins) ou d'une œuvre « lyrique » telle que celle de Godard, c'est bien la question de la subjectivité de l'historien, la dimension créatrice de son travail que quelques « cinéastes-historiens » viennent questionner, éprouvant les contours épistémologiques de la discipline. Les « témoins critiques » dont le chapitre suivant offrira quelques exemples me permettront de prolonger cette question par l'analyse de film.

Revenons à Pierre Vidal-Naquet. Ce dernier, en mettant en avant le modèle proustien dont peut bénéficier sa discipline, rejoint l'intention première de Claude Lanzmann. C'est précisément à un travail d'abolition du temps que s'est attelé le cinéaste, ce que relève François Hartog dans son commentaire de la réception de *Shoah* par Vidal-Naquet : « Il ne s'agit plus de la confrontation entre passé et présent, ni du cheminement mémoriel de l'un à l'autre à travers l'écriture, mais de l'abolition du temps, ce que Lanzmann nomme, dans son vocabulaire, l'«immémorial». »⁸⁷⁶ La coupure passé/présent, règle fondamentale de l'histoire officielle, se trouve fondamentalement atteinte. Cela conduit-il à sortir de l'histoire, pour mettre en place une autre discipline, où le mariage histoire / mémoire serait accepté ?

Dans un entretien accordé à la revue *Vacarme* au début des années 2000, Vidal-Naquet affirme tout le contraire. Relatant un échange avec un autre historien professionnel, Charles Malamoud, il déclare : « Quand le livre [de Marek Edelman] est sorti avec ma préface [...], Charles Malamoud m'a demandé si je me rendais compte de ce que je venais d'écrire *contre* l'Histoire. Je le savais, mais je le faisais au nom d'une Histoire plus *histoire* : c'est ce que j'appelle intégrer la petite madeleine de Proust dans le travail de l'historien. »⁸⁷⁷ En insistant sur le mot transcrit avec une minuscule, Vidal-Naquet rend compte de ce que la langue française (contrairement à l'allemand par exemple) permet : le modèle proustien conduit ainsi l'historien à marier majuscule – l'*H*istoire en tant que discipline scientifique – et minuscule – l'*h*istoire romanesque –. Cette dernière désignation, au regard de ce qui a été discuté au chapitre précédent, ne convient pourtant pas. En mobilisant Proust et sa petite madeleine, en

⁸⁷⁶ François Hartog, *Vidal-Naquet, historien en personne : l'homme-mémoire et le moment-mémoire*, op. cit, p. 80. Voir Claude Lanzmann, dans Bernard Cuau, Michel Deguy & Claude Lanzmann (dir.), op. cit, p. 10.

⁸⁷⁷ Pierre Vidal-Naquet, « La vérité de l'indicatif », entretien avec Philippe Mangeot & Isabelle Saint-Saëns, *Vacarme*, n° 17, 2001, p. 8. Souligné dans le texte.

mariant Histoire et *histoire*, Vidal-Naquet ne se reconnaît-il pas ici dans la figure du « conteur » ou du « narrateur » ?

Déjà dans les années 1980, sans mentionner le nom de Benjamin, il semble bien qu'une perspective commune unisse l'historien et le philosophe, témoignant d'une rencontre peut-être permise par un moment singulier, celui qui caractérise une époque située à la charnière des XX^e et XXI^e siècles. Si la mémoire, depuis le tournant des années 1980, se trouve majoritairement associée à ce présentisme mis en avant par Hartog, le « moment-mémoire » qu'incarne, selon le même historien, Pierre Vidal-Naquet, offre une occasion à saisir. Face aux discours dominants domestiquant le passé pour mieux conforter le présent, la place qu'occupe la mémoire depuis le tournant des années 1980 peut servir une historiographie au renouvellement critique assumé : c'est peut-être ces enjeux qu'incarne « l'homme-mémoire » Vidal-Naquet. La mise en relation du passé avec le présent devient un impératif pour une historiographie critique refusant de laisser le passé à distance. Ce dernier, au contraire, se trouve aimanté par l'actualité de celui ou celle qui fait l'histoire (qui l'écrit, la filme, la photographie) pour en ébranler les certitudes, en entamer la quiétude.

L'histoire, bien entendu, reste cette discipline attachée au réel. Ses procédures conduisent à approcher une vérité historique, un « ça a été » que le pôle « artistique » de la pratique historique jamais n'évacue. Dans le cadre de la lutte, par les moyens de l'histoire, contre le négationnisme qui prend une « ampleur inquiétante »⁸⁷⁸ dans les années 1980, Vidal-Naquet défend une position intransigeante : « L'histoire est un manque perpétuel mais ne reste-t-il pas indispensable de se raccrocher à cette vieillerie, “le réel”, “ce qui s'est authentiquement passé”, comme disait Ranke au siècle dernier ? »⁸⁷⁹ Dans le même élan, l'historien ajoute : « *Faute de ce réel, comment distinguer le roman de l'histoire ?* »⁸⁸⁰

Ainsi, ce que François Dosse nomme « l'incomplétude de l'objectivité historique », laquelle « rend nécessaire une implication forte de la subjectivité »⁸⁸¹, permet tout à la fois de prendre la mesure de la place accordée à un sujet posant un regard singulier sur les objets qu'il analyse sans oublier le très haut degré d'importance qui reste attaché au réel : un juste

⁸⁷⁸ Pierre Vidal-Naquet, « Avant-propos » (2005), *Les Assassins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁷⁹ *Id.*, « Lettre », *op. cit.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*, La « Lettre » à Luce Giard intègre un volume consacré à Michel de Certeau. Pour Vidal-Naquet, ce dernier a fait « perdre à l'historien son innocence fondatrice et dominatrice » (*ibid.*, p. 71), affirmant toute la part échue à la subjectivité de celui qui écrit l'histoire. Ce point est indissociable de cette idée selon laquelle « l'histoire est un manque perpétuel », bien loin du positivisme caractérisant nombre de discours historiens depuis le XIX^e siècle.

⁸⁸¹ Dans un article associant lui aussi un intellectuel à la notion de « moment » : François Dosse, « Le moment Ricœur », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 69, janvier-mars 2001, p. 138.

équilibre, en somme, entre « tendance formatrice » et « tendance réaliste », pour le dire à la manière de Kracauer.

Le « plus histoire » de l'Histoire défendu par Vidal-Naquet dans la revue *Vacarme* ne conduit jamais à fondre totalement la discipline dans le modèle littéraire. Tout se passe comme si, dans les vingt dernières années de sa vie, Vidal-Naquet avait essayé de conjuguer Ranke et Proust. Il s'agit bien de conserver certains repères essentiels de la discipline, son assise épistémologique, tout en y adjoignant la possibilité d'en élargir le cadre.

La teneur du propos de Vidal-Naquet a donc certainement quelque chose de benjaminien. À ce propos, François Hartog, dans son essai consacré à son collègue, affirme que le nom de Walter Benjamin était peut-être plus apte à servir une réflexion consacrée aux liens entre histoire et mémoire que celui de Marcel Proust.⁸⁸² Cette distinction entre les deux auteurs peut bien entendu être discutée, tant la proximité du philosophe et de l'écrivain est grande (chapitre II). Hartog rappelle notamment que dans un ouvrage paru en 1991, Vidal-Naquet maintiendra cette référence à Proust. Toujours à propos du film de Lanzmann, l'auteur des *Assassins de la mémoire* dira que « cette histoire-mémoire, œuvre d'enquête et œuvre d'art, nous est donnée à l'état pur. Je ne crois pas qu'un texte écrit aurait pu l'exprimer. » Et c'est bien « l'enseignement » de Proust sur lequel insiste alors Vidal-Naquet : « Il s'agit de mettre en mouvement la mémoire, faire en somme pour l'histoire ce que Proust avait fait pour le roman. C'est difficile, mais *Shoah* a montré que ce n'était pas impossible. »⁸⁸³

Mais le chemin conduisant de Proust à Benjamin apparaîtra de façon manifeste dans l'entretien déjà cité accordé à la revue *Vacarme* en 2001. En effet, dans le prolongement de l'évocation de l'écrivain français, l'historien déclare :

Mon maître en matière historique, aujourd'hui, serait plutôt Walter Benjamin. Il est celui qui a le plus profondément compris cette espèce d'irrationalité de l'Histoire, le fait qu'elle puisse tout le temps tourner à la catastrophe. La grandeur de Benjamin – et le livre récent de Michaël Löwy le confirme – est d'avoir saisi, au cœur du désastre, que ce désastre ne s'explique pas par une rationalité, et qu'il est pourtant possible.⁸⁸⁴

⁸⁸² François Hartog, *Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire*, op. cit., p. 79.

⁸⁸³ Pierre Vidal-Naquet, *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris, La Découverte, 1991, p. 211. Pour le commentaire de François Hartog, voir *Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire*, op. cit. Hartog précise que Lanzmann lui-même aurait refusé « d'être enrôlé du côté de l'histoire, même revivifiée par Proust » (*ibid.*, p. 80), rappelant les réserves du cinéaste quant au « point de vue surplombant » des historiens. Quelques pages plus loin, Hartog ajoute : « Lanzmann n'est pas un historien, et je ne cherche nullement à l'enrôler malgré lui dans cette troupe. Mais s'il est quelqu'un pour qui la mémoire a été et demeure la grande affaire, c'est lui » (*ibid.*, p. 114).

⁸⁸⁴ Pierre Vidal-Naquet, entretien cit., p. 9.

Vidal-Naquet se réfère ici au désormais célèbre ouvrage exégétique de Michaël Löwy *Avertissement d'incendie. Une lecture de « Sur le concept d'histoire »*⁸⁸⁵. Un *insider*, ici, se réfère donc au document connu de Walter Benjamin, celui où l'histoire officielle, celle qui défend la coupure passé/présent, se trouve radicalement pourfendue. Davantage qu'une simple référence, Benjamin devient ici un « maître » pour un historien professionnel. Et c'est précisément dans la continuité du propos de l'historien que les deux auteurs de *Vacarme* conduisant l'entretien mettent en lumière une citation du philosophe allemand, issue de *Sur le concept d'histoire* : « Benjamin [...] parle du “souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril” : non pas l'obsession mémorielle, mais un signal mobilisateur. »⁸⁸⁶

C'est bien face un problème historiographique précis que Vidal-Naquet et Walter Benjamin (*via* Proust, peut-on supposer ici, suivant l'itinéraire de l'historien) peuvent se rejoindre. Face à cette « obsession mémorielle » qui caractérise l'époque (des années 1980 à nos jours), qui traduit bien souvent un *usage dépolitisé de la mémoire*, l'enjeu consiste à articuler passé et présent pour questionner l'actualité, l'inquiéter, la bouleverser peut-être. Vidal-Naquet, qui parle de certains de ses travaux comme des « rideaux de feu » (en référence à un poème de René Char, rapproché dans l'entretien du « signal mobilisateur » d'inspiration benjaminienne), rappelle alors toute l'importance de la subjectivité de celui qui écrit l'histoire dans cette version politisée de son métier : « C'est la *dimension existentielle de l'historien*. Sur ce point, le texte où j'ai mis le plus de moi-même c'est *Flavius Josèphe, ou Du bon usage de la trahison*. Je n'ai écrit aucun de mes textes, sinon peut-être *Un Eichmann de papier*, avec une passion aussi totale : *le sentiment d'engager ma propre existence*. »⁸⁸⁷

Historien en personne : on comprend le sens du titre choisi par François Hartog pour son ouvrage consacré à Vidal-Naquet. Au moment de cheminer vers un quatrième chapitre proposant à l'analyse quelques films travaillant des enjeux qui touchent de près l'histoire et son écriture, je propose d'adjoindre à cette désignation la suivante : « cinéaste en personne ». Car c'est bien de rapprochements entre cinéaste et historien dont il est question ici. Vidal-Naquet loue le travail de Lanzmann, travaillant à l'articulation de l'art et de la science. Dans cette perspective, *Shoah* apparaît chez l'auteur des *Assassins de la mémoire* comme une leçon d'histoire. Mais c'est tout aussi bien d'une leçon de cinéma qu'il s'agit. L'histoire et le cinéma peuvent être rapprochés à la fois par leur capacité à saisir quelque chose du réel et par la dimension artistique qui les caractérise. On l'aura compris, l'enjeu d'une telle conception et

⁸⁸⁵ Michaël Löwy, *Avertissement d'incendie, op. cit.*

⁸⁸⁶ Philippe Mangeot et Isabelle Saint-Saëns, *ibid.* Voir WB, Thèse VI, O III, p. 431.

⁸⁸⁷ Pierre Vidal-Naquet, entretien cit., p. 10. Je souligne.

de l'histoire et du cinéma n'est pas simplement esthétique. Elle répond surtout à une *exigence politique*.

Dans un texte consacré au long métrage de Claude Lanzmann, Georges Didi-Huberman a mis en avant l'importance d'un choix de mise en scène : celui du lieu (et du témoignage) plutôt que de l'archive. De cette façon, le cinéaste insiste sur l'importance du *présent du film*, présent auquel, on le sait, Lanzmann fut particulièrement attaché. Didi-Huberman, de cette façon, considère le film comme répondant à certains impératifs benjaminien : « [...] *Shoah* répond exactement, me semble-t-il, à l'exigence critique que formulait Walter Benjamin vis-à-vis de l'œuvre d'art en général : qu'elle se constitue elle-même en image dialectique, c'est-à-dire qu'elle produise une collision du Maintenant et de l'Autrefois, sans mythifier l'Autrefois ni se rassurer du Maintenant [...]. »⁸⁸⁸ Plus loin, s'appuyant sur les réflexions de Vidal-Naquet consacrées à *Shoah*, le philosophe de l'art ajoute, dans des mots qui insistent sur la proximité méthodologique de Proust et de Benjamin :

Or cette décision proustienne [cette « mise en mouvement de la mémoire » à travers laquelle Vidal-Naquet relie Proust à Lanzmann] tient tout entière dans le déploiement d'une vérité qui permet le temps du retour au lieu ; elle tient tout entière dans la posture de Srebrik, lorsqu'il dit : "C'était ici". Le "c'était" nous interdit d'oublier l'Autrefois terrible des camps, il nous interdit de croire que le présent n'a de compte à rendre qu'au futur. Le "ici" nous interdit de mythifier ou de sacraliser cet Autrefois des camps, ce qui reviendrait à l'éloigner et, d'une certaine façon, à s'en débarrasser. Telle est l'image dialectique, son exigence de Maintenant.⁸⁸⁹

D'une certaine manière, on pourrait presque dire que Vidal-Naquet, dès sa préface à l'ouvrage de Marek Edelman, était benjaminien sans le savoir. La référence, assez tardive, à Benjamin, considéré comme un « maître » seulement cinq ans avant la disparition de l'historien, n'aura pas été davantage exploitée. Reste que sa leçon nous est précieuse. Dans son commentaire, Didi-Huberman insiste très précisément sur cette « exigence de maintenant » promue par une telle historiographie critique. C'est à une telle exigence, me semble-t-il, que répondent les quatre cinéastes que j'ai souhaité privilégier dans cette étude.

⁸⁸⁸ Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 43.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

CHAPITRE IV

PROPOSITIONS DE TÉMOINS CRITIQUES

Varda, Marker, Akerman, Angelini

Note introductive

Les cinéastes discutés au sein de ce chapitre sont toutes et tous associé.e.s à la « catégorie » de l'essai. Les guillemets s'imposent, tant la définition d'une telle notion paraît difficile à fixer. Cette difficulté s'avère, peut-être paradoxalement, une chance : car ce qui entoure le mot « essai » a partie liée avec la figure du témoin critique : liberté, affirmation d'une subjectivité, primauté accordée au montage. Surtout, je souhaite montrer dans ces lignes introductives le lien fort qui peut être établi entre l'essai et la pensée critique de Walter Benjamin.

« Essayer de définir l'essai au cinéma, note par exemple José Moure, semble bien être une entreprise vouée à l'inachèvement voire à l'échec, car la forme de l'essai échappe à toute définition qui l'enfermerait à l'intérieur de limites qu'elle a pour vocation même d'éprouver et de déplacer. »⁸⁹⁰ Agnès Varda, Chris Marker, Chantal Akerman, Claire Angelini : ces cinéastes témoignent de façon exemplaire d'une mise à l'épreuve de la forme filmique. Avec Arlette Farge, recevant les leçons fructueuses des réflexions de Benjamin consacrées à l'histoire, on a vu que l'un des principaux enjeux d'une lecture hospitalière des écrits d'un *outsider* tel que le philosophe allemand consistait à « déranger les habitudes historiennes ». Ces essayistes, sans aucun doute, prolongent par le film un tel geste critique. On pourra ainsi affirmer que les « témoins critiques » rencontrés dans les pages de ce chapitre ont tous pour horizon de *déranger les habitudes cinématographiques*.

C'est notamment en travaillant la porosité de la fiction et du documentaire, aux frontières constamment brouillées, que les créations de ces cinéastes apparaissent comme solidaires d'une idée du cinéma dont le mot essai peut être le nom : « loin d'une conception classique voire restrictive du documentaire, précise Moure, dans le film-essai, le travail filmique se produit non à partir d'une réalité, mais à partir de matériaux sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d'un processus de pensée mais les incorpore à la texture même du film et joue sur leurs tensions. »⁸⁹¹ Non pas que la réalité comme « donnée » soit devenue secondaire, mais un principe d'agencement guide les choix de l'essayiste, lequel fait du montage son outil principal. On sait la portée critique qui peut être attachée à la question de l'essai. Sur ce point, partant de l'étymologie du mot, José Moure l'associe à quelques notions-clefs, telles que « pesée, mise en balance,

⁸⁹⁰ José Moure, « Essai de définition de essai au cinéma », dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai au cinéma*, Paris, Champ Vallon, 2004, p. 37.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

examen, épreuve, expérimentation, tâtonnement, expérience du monde, de vie et de soi. »⁸⁹²
L'essai renvoie ainsi à « des œuvres-limites, qui transgressent la logique de séparation des genres et/ou radicalisent une forme d'écriture et notamment celle du documentaire. »⁸⁹³

Cette radicalisation d'un geste documentaire conduit à mettre en avant un aspect essentiel du film-essai : sa capacité à *révéler* quelque chose de l'existant matériel. Citant les noms de Flaherty, Kramer, Kiarostami, Mograbi, Welles ou encore Marker, François Niney considère que ces auteurs, que l'on peut ici associer à la catégorie de l'essai, inventent de « puissants métissages entre documentaire et fiction qui nous *révèlent* d'autant mieux nos façons de voir et de croire, et le monde où nous évoluons. »⁸⁹⁴ La dimension révélatrice des « médias photographiques » peut être associée à leur capacité à porter un regard *critique* sur les sociétés humaines, enjeu qui se trouve au centre des réflexions de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, chez Ernst Bloch également, de façon un peu moins centrale que chez ses deux amis, chez Arlette Farge enfin, chez qui, on l'a vu, des liens forts se trouvent tissés entre film et histoire. Si l'essai cinématographique ne se plie pas nécessairement aux impératifs critiques relevés ici, il conviendra de parler de « film-essai critique » dès lors qu'apparaîtra de façon manifeste *un point de vue questionnant et remettant en cause un certain ordre du monde*.

Parmi les quelques « caractéristiques du film-essai » exposées par José Moure à la fin de son texte pour en dessiner « malgré tout » les contours, on trouve par exemple « la présence de l'essayiste, d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même, regardant ou montrant ses images ou le monde comme le fait Jean-Luc Godard. »⁸⁹⁵ Mais la présence du ou de la cinéaste n'est qu'une éventualité. Parmi les quatre cinéastes considérés ici, seule Agnès Varda correspond strictement à cette « caractéristique », articulant dans *Les glaneurs et la glaneuse* forme de l'essai et autoportrait (qui bien souvent ne vont pas l'un – ou l'une – sans l'autre – parmi quelques noms, outre Godard, citons ici Vincent Dieutre, Boris Lehman, Harun Farocki ou encore Robert Kramer). L'auteure de *Cléo de 5 à 7* existe vocalement dans *Mur murs*, tout comme Chris Marker dans la version de 1993 du *Fond de l'air est rouge*, ajoutant alors un commentaire à un film qui, en

⁸⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 27. Pour une définition « négative » de l'essai, qui renvoie à des films « aux sujets de non-fiction », voir également Noël Burch (que Moure commente, *ibid.*, p. 28-29), *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 230.

⁸⁹⁴ François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 13. Je souligne. On pourrait ajouter à la liste de cinéastes, laquelle ne peut être exhaustive, les noms de Franju, Varda, Akerman, Godard, Lehman, Van Der Keuken, Imbert, Dieutre, ou encore Pauwels.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

1977, en était dépourvu.⁸⁹⁶ Si Chantal Akerman pose régulièrement sa voix dans ses créations (exemplairement dans *News From Home*, 1977), nul commentaire n'accompagne *Sud* (1999), que je proposerai à l'analyse dans la troisième partie de ce chapitre. Enfin, Claire Angelini n'apparaît jamais, physiquement ou vocalement, dans ses créations.

Mais il faut dire ici que l'affirmation d'une subjectivité au cinéma ne passe pas nécessairement par cette présence d'un corps et / ou d'une voix. Les *choix* de l'essayiste traduisent une personnalité, un point de vue, *une orientation critique*. Les autres « caractéristiques » exposées par Moure sont sur ce point déterminantes, correspondant très exactement à ce qui se joue chez les quatre cinéastes privilégiés ici : « Le film-essai se présente comme un modèle qui exhibe une opération de mise en relation s'effectuant sur des matériaux à référence souvent culturelle. »⁸⁹⁷ Repères picturaux, cinématographiques, littéraires, philosophiques, etc., intègrent les propositions filmiques de Varda, Marker, Akerman et Angelini. Dans le prolongement de son « essai de définition », Moure affirme que « La structuration du film-essai vise à établir de nouveaux rapports signifiants entre ces matériaux » : « croisements », « recoupements », « superpositions », « déplacements », « comparaison » et « mise en résonance » sont au fondement d'une « pensée en acte. »⁸⁹⁸ L'essai apparaît comme « une forme qui pense », pour reprendre la célèbre formule de Godard.⁸⁹⁹ Ici, il faut dire qu'une telle pensée repose sur une méthode, rejoignant là l'un des impératifs issus des réflexions de Benjamin discutées aux chapitres précédents. Méthode ou « manière de faire », selon les mots de Jean-Louis Comolli, qui dit très exactement le lien puissant unissant, en cinéma en particulier, méthode et « formes de pensée : « Comme ailleurs, les formes au cinéma plient et déplient des opérations de sens. *Les manières de faire sont des formes de pensée.* »⁹⁰⁰

Enfin, « Le film-essai relève d'une écriture réflexive qui propose simultanément une expérience et la mise en forme de l'expérience, un discours et une réflexion sur ce discours,

⁸⁹⁶ Je n'insiste pas ici sur l'histoire de l'essai au cinéma, complexe et étendue. Il faut néanmoins rappeler ici que le nom de Marker y tient une place essentielle, puisque l'un des textes repères les plus importants concernant la question de l'essai cinématographique reste l'article de Bazin consacré au cinéaste français en 1958, à propos d'un film, *Lettre de Sibérie*, considéré comme un « essai documenté » (Bazin se référant dans son texte au célèbre « point de vue documenté » défendu par Jean Vigo dans « Vers un cinéma social » en 1931). Voir André Bazin, « Chris Marker. Lettre de Sibérie », *France-Observateur*, 30 octobre 1958, repris dans *id.*, *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, p. 180 et p. 179. Notons que les liens entre film, essai, histoire et politique sont déjà installés chez Bazin, lequel disait de *Lettre de Sibérie* qu'il s'agissait d'un « essai à la fois historique et politique, encore qu'écrit par un poète. » (*Ibid.*).

⁸⁹⁷ José Moure, art. cit.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, épisode 3A, *La Monnaie de l'absolu* (1998), DVD, Paris, Gaumont, 2007.

⁹⁰⁰ Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, pp. 24-25. Je souligne.

une œuvre et son art poétique. »⁹⁰¹ Une fois encore, les cinéastes privilégiés ici témoignent d'un même souci de réflexivité critique : si Varda et Marker, par les commentaires accompagnant *Mur murs*, *Les glaneurs et la glaneuse* et *Le fond de l'air est rouge*, mettent particulièrement bien en évidence la « caractéristique » avancée par Moure, les procédés de mise en scène des quatre cinéastes manifestent toujours une attention marquée pour l'« écriture réflexive ».

Qu'en est-il alors du témoin ? Dans la perspective de cette thèse, le témoin critique accorde une attention particulière à la parole de celles et ceux qui font et / ou ont fait l'expérience d'un présent et / ou d'un passé douloureux. Quel lien peut être établi entre essai et témoin ? Parmi les matériaux *mis en tension*, pour le dire avec José Moure, par l'essayiste, la parole testimoniale peut tenir une place centrale. Sans être nécessairement interdépendants, l'essai et le témoin n'en nourrissent pas moins une relation fructueuse : « S'emparant du film-essai, les artistes ouvrent des espaces de parole, mettent en place des dispositifs : entretiens, témoignages filmés, lieux de langage ou même quête d'une parole perdue. »⁹⁰² Chemin faisant, une autre « parole », celle de l'artiste (le témoin critique, préciserai-je ici), s'expose et s'offre en partage : « Affirmant la singularité de la pratique de la pensée, l'essai est avant tout une prise de parole. Cette pensée, cette parole, l'auteur l'assume et la fait découvrir en passant par le texte ou l'image ».

On constate ici encore le lien fort qui unit les cinéastes et les historiens qui font le choix de recueillir la parole des plus fragiles, travaillant avec leurs outils spécifiques pour questionner le présent. Véronique Terrier Herman tient des propos qui vont manifestement en ce sens, insistant sur l'importance *et de l'histoire, et du temps présent* dans la démarche de l'essayiste : « Parole temporelle voire précaire, si l'essai se tourne vers l'histoire, c'est par articulation avec le présent, mais un présent qui manifeste sa subjectivité. S'énonçant comme il pense, il ne cautionne que lui-même. L'essai est une parole qui se tient devant les choses et devant le temps. »⁹⁰³

Les cinéastes rencontrés dans ce chapitre répondent aux impératifs critiques formulés par Benjamin : proximité du passé et du présent, critique radicale de l'historiographie officielle, dénonciation de toute forme de barbarie, celle du passé *et du présent*, ensemble. Sur ce point, il importe ici de mettre en lumière le rapprochement qui peut être effectué entre la

⁹⁰¹ José Moure, chapitre cit.

⁹⁰² Véronique Terrier Herman, « Cinéma et art contemporain, nouvelles approches de l'essai », *Marges*, n° 10, 2010, p. 97.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 99. Terrier Herman se réfère ici à un texte de Marielle Macé, « L'Essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de narratologie*, n° 14, février 2008 (en ligne), URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=499>. Si le nom de Georges Didi-Huberman n'est pas cité, on songera évidemment ici à son essai *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

pensée critique du philosophe allemand, la « catégorie » de l'essai et la question du témoignage.⁹⁰⁴ Dans un ouvrage consacré aux formes de l'essai, Timothy Corrigan a mis en lumière les liens qui pouvaient exister entre les propositions de certains essayistes, Chris Marker exemplairement, et le concept d'« image dialectique » formulé par Benjamin dans ses notes des *Passages*.⁹⁰⁵ On a vu qu'à la vision progressiste de l'histoire s'opposait, chez l'auteur d'*Enfance berlinoise*, un modèle critique consistant à produire un choc entre « Autrefois » et « Maintenant »⁹⁰⁶, aboutissant à « une constellation saturée de tensions »⁹⁰⁷. On retrouve avec ce dernier mot un terme essentiel exposé par José Moure dans son esquisse de définition de l'essai. L'enjeu est de briser « le continuum du cours de l'histoire »⁹⁰⁸, modèle qui légitime la position des « vainqueurs ». Cette historiographie critique inlassablement travaillée par Benjamin (avec une insistance accrue dans les années 1930) trouve dans la forme de l'essai un prolongement fructueux. Dans cette perspective, le témoin peut tenir une place essentielle. Écoutons ce que nous dit Timothy Corrigan dans son ouvrage:

*Following Benjamin, I would characterize essayistic agency within the current of historical events as the difference between witnessing events and recognizing events where the act of recognition is both a rescue and an expectation that reframes the act of witnessing.*⁹⁰⁹

Corrigan affirme donc que l'essai se fonde sur une distinction : dépassant le cadre du témoignage, l'essayiste propose un acte de « re-connaissance » et de « sauvetage » qui passe par un travail de « recadrage » des témoignages. Qu'entendre par « *expectation* » ? L'idée d'une promesse peut-être, d'un horizon plus harmonieux qui en passe par une démarche explicitement critique. *Recadrage* : le mot est heureux, car il correspond bien évidemment au travail du cinéaste, à ses outils spécifiques, ses choix d'angle et de montage. De tels propos renvoient très exactement aux productions des essayistes dont je proposerai l'analyse de quelques œuvres, témoins critiques de l'histoire qui recourent à la parole des témoins pour produire un travail d'entrelacement de temporalités hétérogènes visant à inquiéter leur actualité. *L'organisation du pessimisme* trouve potentiellement dans *l'organisation des*

⁹⁰⁴ J'insiste dans les lignes qui suivent sur le pan historiographique de la pensée de Benjamin. Il convient de dire ici qu'une grande partie de la réflexion du philosophe dans « L'œuvre d'art... » recoupe très largement la « catégorie » de l'essai : les mots mis en avant par José Moure plus haut rejoignent sans aucun doute certains points exposés par Benjamin, autour de l'exercice, du jeu, des tentatives renouvelées, etc.

⁹⁰⁵ Timothy Corrigan, *The Essay Film, From Montaigne, After Marker*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2011, pp. 174-175.

⁹⁰⁶ WB, *LdP*, [n 2a, 3], pp. 478-479.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, [n 10a, 3], p. 494. Je souligne.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ Timothy Corrigan, *op. cit.*, p. 175.

témoignages un prolongement fructueux, entre film et histoire. Voilà ce qui distingue fondamentalement cette conception du « témoin de témoin » de celle qui domine depuis une quarantaine d'années, le syntagme désignant un phénomène de transmission dont la « sacralité », pour le dire avec Catherine Coquio, conduit bien souvent à l'évacuation de toute charge critique : la théoricienne précise ainsi que « l'esprit critique le plus endormi est obligé d'ouvrir un œil, sinon de se réveiller en sursaut. »⁹¹⁰

Les films de Varda, Marker, Akerman et Angelini apparaissent comme de puissantes machines à ouvrir les yeux *et les oreilles*. En spécifiant l'importance du recueil de la parole des témoins, il va sans dire que la dimension sonore des films choisis ici aura son importance. Mais le son ne concerne pas seulement la voix de celles et ceux qui racontent : c'est surtout avec Akerman et Angelini que la question sonore, plus spécifiquement du bruit, sera mise en valeur pour caractériser leur démarche critique.

Chaque partie de ce chapitre aura ses caractéristiques propres, qui témoignent également de mon itinéraire de doctorant : je commencerai par l'analyse de deux films d'Agnès Varda situés à vingt années de distance : *Mur murs* (1980) et *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Le premier film s'inscrit dans le contexte du *retour du témoin* mis en évidence par François Hartog, et permet d'orienter le regard vers un certain usage de la parole testimoniale, explicitement critique. Le second donne une idée du possible prolongement du geste critique de Varda, sur une temporalité étendue, mettant en lumière le rapport qu'entretient la cinéaste avec les évolutions techniques du cinéma. Les nouvelles caméras numériques poussent Varda à réinterroger sans cesse l'idée qu'elle se fait de son art. Au seuil d'une époque où le numérique va conduire à accentuer l'homogénéisation des images, de l'esthétique, etc. (à la télévision, dans le cinéma dominant, sur internet), c'est en témoin critique que l'auteure de *Sans toit ni loi* met en scène, dans son documentaire, son rapport à ces nouveaux outils. Loin d'être assujettie à la technique, Varda l'accueille mais de façon à poursuivre cette *politisation de l'art* qui l'occupa, il faut le dire, depuis ses débuts.⁹¹¹ En abordant *Le fond de l'air est rouge*, j'insisterai notamment sur les discours entourant le film et son auteur. La démarche critique de Chris Marker me conduira à interroger la distinction proposée il y a quelques années par Georges Didi-Huberman entre « prise de parti » et « prise

⁹¹⁰ Catherine Coquio, « Le "passage de témoin" », *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 150.

⁹¹¹ On pensera par exemple à *L'Opéra-Mouffe*, où la jeune Varda, alors enceinte, filme clochards et ivrognes, la grande pauvreté de la rue Mouffetard, non loin du Panthéon, mais loin des « grands hommes », ou encore à *La Pointe courte* (1956), où la cinéaste brouille les frontières de la fiction et du documentaire pour révéler l'existence de pêcheurs sétois à la vie précaire. Je précise par ailleurs que la cinéaste ne se réfère jamais à une telle conception de l'art (sa « politisation »), son œuvre répondant seulement, de manière évidente, à l'injonction jadis formulée par Benjamin.

de position ». Je montrerai les liens qui existent entre une telle distinction et celle proposée par l'écrivain américain James Baldwin à la fin des années 1970, proche de théoriser la figure du « témoin critique » en distinguant « témoin » et « acteur ». La partie consacrée à Chantal Akerman me permettra de partager quelques documents à partir desquels j'ai pu conduire mon analyse. J'ai pu accéder aux archives de la cinéaste à la Cinematek Royal de Belgique, bien avant le processus de classement puis de mise à disposition auprès du public. Enfin, l'approche de l'œuvre de Claire Angelini est indissociable de la relation privilégiée entretenue par la cinéaste, artiste et photographe avec l'Université de Lille. Je préciserai ce point au début de la quatrième partie de ce chapitre, mais disons dès maintenant que les pages qui lui sont consacrées sont redevables de ses multiples témoignages d'artiste en lien avec les projections de ses films au Kino-Ciné (situé entre les murs de l'Université) et lors de journées d'études organisées par les enseignants et chercheurs en cinéma du département Arts.

Chaque cinéaste, dans les œuvres étudiées au sein du présent chapitre, suivent une voie qui entre en correspondance avec la méthodologie benjaminienne, en particulier sa traduction exposée au chapitre II, autour du « pôle Nord magnétique ». Varda, Marker, Akerman et Angelini témoignent incontestablement d'une « intelligence de la désorientation », pour reprendre la formule de Muriel Pic rencontrée alors. Chacun de ces cinéastes connecte son actualité à des images, des faits, des matériaux du passé, lesquels rencontrent un présent dont la quiétude se trouve bouleversée. Autour de la parole des témoins, c'est bien un itinéraire critique que proposent ces essayistes, fuyant « les grandes lignes de la recherche » pour mieux « organiser le pessimisme. »

Enfin, il convient de préciser un point important au moment d'envisager les travaux de ces différents cinéastes à l'aune des écrits critiques de Benjamin. Si Chris Marker et Claire Angelini affichent explicitement un attachement aux principes et à l'histoire de la gauche radicale, un tel attachement n'est pas aussi évident chez Agnès Varda et Chantal Akerman. Néanmoins, il faut pointer ici une correspondance possible entre une certaine tradition marxiste (son versant hétérodoxe, avec Benjamin) et la démarche d'auteurs dont l'idéologie diffère de celle de ce courant (ou de cette famille) politique. Ou encore : qui échappent à tout marquage idéologique. Il s'agit-là d'une possibilité parfaitement formulée par le philosophe Georg Lukács, dans un texte publié en guise de préface à un numéro d'*Études cinématographiques* consacré aux rapports entre cinéma et marxisme : « Chaplin n'a jamais été marxiste. Il a pourtant montré, sous les formes les plus variées, comment on peut *mettre à profit les nouvelles possibilités techniques du cinéma en vue de brosser une image inoubliable de la vie humaine en péril et de la lutte de l'homme pour sa propre conservation, en vue de*

démasquer l'anti-humanité. »⁹¹² L'anti-humanité est bien l'autre nom de la barbarie. Et c'est la dénonciation de celle-ci, sous toutes ces formes, à laquelle s'attèlent les cinéastes rencontrés dans les pages de ce chapitre.

1. Agnès Varda – Actualité des « oubliés »

La dimension benjaminienne du cinéma, de la photographie et de l'art d'Agnès Varda semble évidente. À ma connaissance, la cinéaste, pourtant généreuse en entretiens, *boni*, classes de maître, etc., n'évoque jamais le philosophe comme possible référence. Son œuvre constitue ainsi un bon exemple de ce que traduit le concept de *rencontre*, que j'ai proposé d'emprunter à Gilles Deleuze afin de relever les possibles (critiques) d'un croisement entre le film et l'histoire. Agnès Varda interroge les témoins, se place du côté des vaincus de l'histoire, établit une relation critique entre le passé et le présent et, enfin, met très souvent en avant, dans ses œuvres, le principe constructif qui règle leur organisation plastique. Avec ses outils spécifiques, la cinéaste défend une certaine idée du cinéma qui est proche de l'idée de l'histoire théorisée par un philosophe critique comme Walter Benjamin.

1.1 *Écouter les murmures, faire face aux témoins*

Un film assez peu commenté de Varda me paraît exemplaire : *Mur murs* (1980). En 1979, la cinéaste se trouve à Los Angeles, ville qu'elle connaît bien, au moins depuis la fin des années 1960 et les tournages de *Black Panthers* (1968) et *Lions Love (... and Lies)* (1969). Elle y tourne au même moment *Documenteur*. Le titre du film joue sur les mots. D'une part, Varda enregistre, en les découvrant, les fresques murales (« *murals* ») que l'on rencontre dans certains secteurs de la ville, tout particulièrement ceux dans lesquels vivent les populations hispaniques (Boyle Heights). Elle interroge les habitants et muralistes dans des espaces singuliers, à la fois colorés, remplis d'images, tout en témoignant de la précarité de la population locale. Gilles Deleuze a parfaitement établi les liens entre histoire et politique à propos de ce film, mobilisant un concept attaché à Brecht pour signifier la façon dont les *murals* permettaient à la communauté hispanique de la ville californienne d'afficher une

⁹¹² Georg Lukács, « Préface », trad. de l'italien par B. Amengual, *Études cinématographiques, Marx, le cinéma et la critique de film*, n° 88-92, 1965, p. 11. Je souligne.

distance critique : *Mur murs* « montr[e], sous les yeux d'une [...] femme en promenade dans [Los Angeles], le gestus historique et politique d'une communauté minoritaire, fresques murales des Chicanos aux formes et couleurs exaspérées. »⁹¹³

D'autre part, tout au long de *Mur Murs* (1980), Varda choisit d'intégrer à son dispositif filmique un élément sonore particulier : des *murmures*, en un mot cette fois, investissent le film, voix basses spectrales qui, en espagnol, *surgissent dans le présent du film*. Tout se passe comme si ces voix étaient celles des personnages qui apparaissent sur ces murs parfois immenses, témoins muets qui, malgré tout, par un choix de mise en scène particulier, parviennent à s'exprimer : « Les murs peints de Los Angeles tiennent un discours, s'expriment, laissent échapper quelque chose de l'histoire, mais aussi quelque chose de l'âme de ceux qui ont pris pinceaux et rouleaux pour les orner. Ces murs palpitent. Les habitants ont projeté un peu de leur existence sur le béton. »⁹¹⁴ Le caractère anonyme d'une grande partie des fresques permet de faciliter ce type de projection. Par conséquent, l'actualité du film, chez Varda, c'est la situation concrète d'une partie de Los Angeles, à quelques kilomètres des grands studios produisant à la chaîne de l'illusion, *et la présence d'un passé* que la cinéaste, par ce choix sonore, *refuse de laisser à distance*. Passé et présent se rencontrent dans ce film pour mettre en lumière une autre histoire des États-Unis, bien souvent refoulée par le discours et la culture qui dominent cette société : témoins d'Autrefois (*via* ces figures murales murmurantes) et témoins de Maintenant se rencontrent cinématographiquement, faisant droit à cette tradition des vaincus jadis défendue par Benjamin.

De fait, *Mur murs* apparaît comme une œuvre traduisant cinématographiquement la deuxième thèse de *Sur le concept d'histoire*. Souvenons-nous des mots choisis par Benjamin en 1940, déjà rencontrés au cours de cette thèse, mais qui trouvent ici une portée renouvelée : « Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? », s'interrogeait le philosophe, avant d'évoquer l'idée d'« un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. »⁹¹⁵ Il semble bien que la cinéaste réponde à la supposition empreinte de poésie formulée par Benjamin au soir de son existence. La place des témoins s'avère alors déterminante, tant leur parole, si rare, permet de mettre en évidence une autre histoire des États-Unis, loin de la fantasmagorie de l'*American Dream*. Dans la bande-annonce réalisée par Varda en 1980, la cinéaste décrit son film aux futurs spectateurs : « Un film où les murs bougent, où la ville danse, où ceux qui parlent rarement

⁹¹³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 256.

⁹¹⁴ Roselyne Quémener, « *Mur murs* et *Documenteur* : impressions recto verso signées Varda », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 2009, p. 114.

⁹¹⁵ WB, Thèse II, *O III*, p. 428.

parlent. »⁹¹⁶ Peu après, Varda déplie toute une série de thèmes, souvent tristes, parfois heureux, que ses murs-témoins partageront avec les futurs spectateurs : « Les murs qui avaient déjà des oreilles ont des yeux et une bouche. Ils disent tout. La Bombe, la drogue, la police, la misère, le crime, la maladie, la violence, le travail et la nourriture. Ils disent le capital et le jeu. La politique et le sexe. L'amour, le mariage. Ils disent aussi la civilisation de l'image. »⁹¹⁷ Murmures du passé voisinent ainsi avec témoignages présents : on retrouve ici ce qu'exprimait jadis un historien à la voix particulièrement dissonante⁹¹⁸ à propos de sa pratique. En effet, Jules Michelet, témoignant de son expérience au sein des Archives, déclarait : « Dans les galeries solitaires des Archives où j'errais vingt années, dans ce profond silence, *des murmures cependant venaient à mon oreille*. Les souffrances lointaines de tant d'âmes étouffées de ces vieux âges se plaignaient à voix basse. »⁹¹⁹ N'y a-t-il pas là une étonnante rencontre, autour de ces voix murmurantes, entre Michelet, Benjamin et Varda ? Les écarts sont notables bien sûr : la ville de Los Angeles, dans le présent du film, n'est pas silencieuse ; des galeries évoquées par Michelet nous passons aux quartiers pauvres de la ville californienne ; les outils et de l'historien et de Varda diffèrent notablement. Pour autant, la cinéaste elle aussi erre, se balade, pour le dire à la façon de Deleuze, au milieu de ces archives que constituent ces fresques murales, et entend bien faire droit à cette mémoire des vaincus de l'histoire des États-Unis. Une histoire politisée de ces voix fragiles passe à n'en pas douter pas des canaux certes distincts mais qui se croisent, se répondent, se font écho : le canal de l'histoire pour le premier, de la philosophie pour le deuxième, du film pour la troisième. Il s'agit bien là de canaliser ces mémoires fragiles, pour mieux aiguïser le regard du spectateur à propos de son actualité.

Par conséquent, le film de Varda constitue un modèle, une leçon critique en ceci que la cinéaste, par des choix singuliers, échappe à certaines apories liées au triomphe de la mémoire depuis une quarantaine d'années. Mobilisant des exemples qui concernent de très près ce qui

⁹¹⁶ Agnès Varda, « Bande annonce de *Mur murs* », Bonus de *Mur murs* (1980), DVD, Coffret *Agnès Varda. L'intégrale*, Paris, Arte France Développement / Ciné-Tamaris, 2019.

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ François Hartog, *Évidence de l'histoire*, op. cit., p. 210.

⁹¹⁹ Jules Michelet, « Préface de 1869 », *Œuvres complètes IV*, Paris, Flammarion, 1974, p. 24. Je souligne. Les lignes qui suivent expriment magnifiquement la dimension politique inhérente à la démarche de l'historien Michelet : « L'austère réalité réclamait contre l'art, et lui disait parfois des choses amères : "À quoi t'amuses-tu ? Es-tu un Walter Scott pour conter longuement le détail pittoresque, les grasses tables de Philippe le Bon, le vain vœu du Faisan ? Sais-tu que nos martyrs depuis quatre cents ans t'attendent ? Sais-tu que les vaillants de Courtray, de Rosebecque, n'ont pas le monument que leur devait l'histoire ? Les chroniqueurs gagés, le chapelain Froissart, le bavard Monstrelet ne leur suffisent pas. C'est dans la ferme foi, l'espoir en la justice qu'ils ont donné leur vie. Ils auraient droit de dire : "Histoire ! compte avec nous. Tes créanciers te somment ! Nous avons accepté la mort pour une ligne de toi." » C'est bien entendu une certaine idée de l'art que vise ici Michelet, ce dernier restant l'un des plus illustres représentants d'une conception de l'histoire où la dimension « artistique » prime, ce que les historiens positivistes de la fin du siècle lui reprochèrent de façon particulièrement vive.

est en jeu dans *Mur murs*, Régine Robin, en ouverture d'un texte particulièrement critique quant aux écueils d'une mémoire omniprésente, non maîtrisée, manquant très souvent de perspective critique, l'exprime ainsi :

Ces discours sur la mémoire produisent une immense cacophonie, pleine de bruit, de fureur, de clameurs, de polémiques et de controverses, d'argumentations systématiques et congruentes, à propos desquelles nul ne reste indifférent. Il en va de même, sur un autre plan et sous d'autres formes, aux États-Unis, où le discours traditionnel sur la fondation des États-Unis et leur développement, leur vocation ou leur destinée (Pères fondateurs, idéologie de la frontière, mythe de l'Ouest) a été mise à mal par la promotion de la mémoire des différents groupes victimes de la société américaine à un moment donné et à des titres divers : mémoires amérindiennes, mémoires des Noirs, mémoires des femmes, etc. »⁹²⁰

On peut facilement supposer, en examinant le film de Varda dont je vais poursuivre le commentaire, que le choix du « murmure » permet de lutter contre toute « cacophonie », tout « bruit », toute « fureur », toute « clameur ». Il existe depuis la fin du XX^e siècle un « nouvel âge de la mémoire », dit Robin à la suite de son propos : « Pour le saisir, prolonge-t-elle, il nous faudra mettre de l'ordre tant il y a de choses sous le terme de “mémoire” ». ⁹²¹ Face au torrent mémoriel qui marque nos sociétés à la charnière des XX^e et XXI^e siècles, certains cinéastes, en témoins critiques, procèdent à une telle mise en ordre. Agnès Varda, qui par les outils dont elle dispose se confronte dans son film aux mémoires mises en avant par Robin dans son texte, tient parmi eux une place de choix.

1.2 Le film au service des « oubliés de l'histoire »

L'un des grands intérêts d'un film comme *Mur Murs* se trouve dans ce qu'exprime, à un endroit du film, Agnès Varda dans son commentaire. La « voix-je »⁹²² de la cinéaste, indissociable de son cinéma, plus précisément de cette « cinécriture » qui lui est spécifique, accompagne l'ensemble du long métrage. Comme souvent, la cinéaste partage avec le spectateur ce qui fonde sa démarche, ce qui motive tel choix, ajoute parfois quelques éléments

⁹²⁰ Régine Robin, *op. cit.*, p. 17.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Voir Michel Chion, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma, 1993, pp. 53-59 et *id.*, *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 438.

didactiques permettant au sujet qui fait l'expérience du film de mieux saisir certains enjeux qui lui sont attachés. Peu après le premier quart du long métrage apparaît une jeune femme. Elle se présente face à la caméra (comme nombre de témoins rencontrés par Varda). Judith Francisca Baca, « peintre, muraliste et éducatrice », évoque une œuvre débutée quatre ans auparavant avec cent trente jeunes de diverses origines, connu sous le nom de *Great Wall of Los Angeles*.⁹²³ L'élaboration de l'immense fresque murale se trouve motivée par un engagement politique manifeste : « Ce *mural* retrace l'histoire de la Californie. Mais l'histoire occultée. *Les oubliés* : les Asiatiques, les Chicanos, les Noirs et les femmes », raconte l'artiste. Cette dernière, par son travail avec une jeunesse à la situation sociale particulièrement difficile, permet, par cette connexion temporelle, d'éveiller la conscience de jeunes gens qui, très tôt, apparaissent souvent désabusés.

Dans son commentaire qui suit le témoignage de Judith Francisca Baca, Agnès Varda prolonge le propos de la jeune femme par la reprise du mot « oubliés », affirmant par là son rôle de cinéaste critique, donnant visibilité et parole à ces témoins appartenant à des époques diverses : « Les oubliés de l'histoire s'étalent déjà sur cinq cent mètres et ce n'est pas fini », dit-elle. Le terme « oubliés » peut parfaitement intégrer le champ lexical benjaminien des vaincus : « dominés », « opprimés », « marginaux », « délaissés », « refoulés », etc. De même, cette fresque murale inachevée (« et ce n'est pas fini ») laisse entendre ce qu'une telle entreprise suppose comme démarche : la constante *actualisation* d'une œuvre qui rencontre finalement le présent de chaque jeune homme et chaque jeune femme ayant choisi, dans une situation donnée, d'y porter le pinceau. Varda opte alors pour un mouvement de caméra panoramique afin de présenter une partie de l'œuvre, avant de s'arrêter sur un détail, un œil, filmé de près (*fig. 5.1*). Manière d'interroger le regard du spectateur, la cinéaste semble inviter ce dernier à considérer une autre vision de l'histoire, celle des malheureux, des impuissants. En effet, Varda, décrivant ce qui apparaît à l'image, précise : « Ce long regard de reproche et cette longue accusation l'exploitation de l'homme par l'homme ». Sur le mur (et à l'écran), un



Fig. 5.1, Mur murs (Varda, 1980), captures d'écran

⁹²³ Judy Baca jouit aujourd'hui d'une certaine reconnaissance dans le monde artistique et militant. Récipiendaire de nombreux prix, elle a enseigné au sein de différentes institutions californiennes. Débuté en 1976, le *Great Wall of Los Angeles* est une œuvre dont la réalisation court sur cinq décennies.

Indien d'Amérique, genou à terre, main droite aux doigts tendus et écartés, défie du regard tout en le pointant du doigt de la main gauche, un religieux à cheval, figure métonymique des *Conquistadores* des XV^e et XVI^e siècles. C'est un cri étouffé qui semble sortir de sa bouche grande ouverte. Le religieux arrive brutalement, dans un nuage de poussière, sorte d'équivalent, pourrait-on supposer, de la tempête mise en récit par Benjamin dans la Thèse IX de *Sur le concept d'histoire*.

Bien sûr, le concept de « progrès » apparaît plus tardivement (si l'on entend se situer à l'époque des « conquêtes espagnoles »), dans la bouche, cette fois, de Condorcet, au lendemain d'une révolution qui a finalement vu triompher la bourgeoisie. C'est ce que met en avant Benjamin dans son essai consacré à Fuchs.⁹²⁴ Néanmoins, on aura à l'esprit que les jeunes peintres s'expriment en 1980, et témoignent peut-être, par certains choix formels, d'un imaginaire forgé par deux siècles de « progrès », lequel est inséparable, si l'on situe une réflexion dans le sillage d'un Benjamin ou d'un Bloch, de la barbarie. L'image relatant la situation du conquis, sur le *mural*, traduit de façon assez nette cette dialectique malheureuse.

Partie de l'image de l'indigène vaincu, Varda donne ensuite à voir plusieurs parties de la fresque murale, mettant en perspective plusieurs siècles de domination, de combats impliquant la vaste communauté d'êtres humains ayant participé à l'essor puis l'hégémonie des États-Unis, souffrant constamment de la brutalité indissociable des évolutions du « Nouveau Monde » : Latinos, Noirs, Chinois, femmes, etc. (*fig. 5.2*). Ce sont des siècles de violence (lynchages, pendaisons, ségrégation, exploitation) que racontent ces images, et que se propose de relater, à son tour, Agnès Varda, en témoin critique. L'année 1980 se trouve connectée à, voire *aimantée par* des époques tantôt lointaines, tantôt récentes : Autrefois comme Maintenant, malgré des contextes et des



Fig. 5.2, Mur murs (Varda, 1980), captures d'écran

⁹²⁴ WB, « Fuchs », *O III*, p. 202.

conditions diverses, c'est le malheur des vaincus qui apparaît.

Varda choisit alors d'insister sur la place des femmes. Il vaut de rappeler qu'au moment du tournage de *Mur murs* Agnès Varda arrive au terme d'une période très importante concernant son attachement à la cause féministe. Bien entendu, il s'agit du combat de toute une vie : Varda en témoignera à son tour, face à sa propre caméra, dans *Les Plages d'Agnès* (2008). Néanmoins, de *Black Panthers* (1968), où l'émancipation des Noirs se conjugue à l'émancipation des femmes, à *Réponse de femmes : notre corps, notre sexe*, ciné-tract (forme importante du cinéma politique d'alors) présentant des femmes de tout âge portant face à la caméra leurs revendications, jusqu'à la fiction (touchant comme souvent chez Varda le registre documentaire) *L'une chante, l'autre pas* (1977), narrant le cheminement de deux jeunes femmes dans une France connaissant de profondes mutations socioculturelles (tout particulièrement autour du procès de Bobigny, moment-clé de l'histoire du combat pour les droits des femmes), la décennie témoigne d'un investissement particulièrement poussé pour cette question politique cruciale. Dans *Mur murs*, Varda, prolongeant son commentaire, décrit la situation des femmes sur les images de la fresque murale. Au sein d'époques variées, c'est tout à la fois les peines, les luttes et les illusions véhiculées par les écrans hollywoodiens que décrit la cinéaste, enveloppant de ses mots quelques images-clefs partagées avec le spectateur : « Quant aux femmes on nous les raconte : au commencement de la guerre, pendant la guerre, après la guerre, à la grève, à la peine et à l'écran » (Fig. 5.3). Ce sont tout particulièrement les « oubliées » auxquelles fait alors droit Varda, qui ne désolidarise pas son engagement, ici féministe, d'une réflexion sur le rôle critique qui peut être celui du film, possible machine à défaire les illusions. Il me semble que le montage proposé par Varda traduit particulièrement bien l'idée de fantasmagorie telle qu'exposée dans la partie précédente. S'il est majoritairement au service des vainqueurs, *le cinéma* peut se retourner contre lui-même, par les caractéristiques *du film*. Ici, *Mur murs*, par les moyens propres au médium cinématographique (le montage qui articule la parole des témoins aux images des *murals*, l'attachement à la dimension sonore, tout particulièrement par la présence de voix du passé dans le présent du film, la présence du commentaire vardien) cible la dimension illusoire du cinéma dominant, tout en réfutant le caractère inébranlable de l'histoire officielle.⁹²⁵ En témoin critique, Varda relie cinéma et histoire pour mieux en interroger les fondements, pour mieux en défaire les évidences.

⁹²⁵ Sur la remise en cause de l'histoire officielle américaine, en particulier de figures de la Conquête telle que Christophe Colomb, dont la barbarie fut longtemps refoulée par les biographies à caractère hagiographique, voir Howard Zinn, « Christophe Colomb, les Indiens et le progrès de l'humanité », *Une Histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*



Fig. 5.3, *Mur murs* (Varda, 1980), capture d'écran

Dans ce film, Varda se pose des questions *de* cinéma et *sur* le cinéma (et son histoire). Reprenant la parole, Judith Francisca Baca décrit la présence, sur un mur, d'un visage immense, celui de Thomas Alva Edison : « Au cours de nos recherches, nous avons découvert qu'Edison, le grand inventeur, était né à Zacatecas, au Mexique. Il s'appelait Thomas Alva Edison et ses parents étaient Mexicains. On l'a représenté avec la déesse Chichimecas. Elle est moitié femme, moitié maïs. Elle lui chuchote le secret de l'ampoule électrique et du Kinéscope qui a transformé l'industrie de L.A et a joué un rôle décisif dans son développement. » Le témoignage de la jeune femme et les choix de cadrage et de montage de Varda, partageant avec le spectateur l'image d'un Edison inspiré par la déesse mexicaine, engagent une déconstruction de l'histoire officielle (du cinéma), intégrant le Mexique et la mythologie qui lui est attachée à un récit où quelques mythes, celui d'Edison en particulier, semblent inébranlables. On pourrait certes se montrer réservé quant à ce passage. Jamais la cinéaste n'indique le caractère *très* hypothétique des déclarations de la jeune éducatrice.⁹²⁶ Toutefois, ce qui est en jeu ici, c'est moins la vérité que recèle le fond du propos (si importante cette vérité soit-elle dans le domaine de l'histoire) qu'*une autre forme de vérité, qui se manifeste par le témoignage de la jeune femme* : l'appropriation (ou la réappropriation) par une communauté marginalisée d'une figure devenue l'un des principaux emblèmes du triomphe américain. Concluant un passage où la présence des femmes s'avère essentielle

(1980), trad. de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Cotton, Paris, Agones, 2002, pp. 5-29. Si la méthode de l'historien américain n'est pas vraiment caractérisée par une réflexion théorique remettant en cause les cadres épistémologiques de la discipline (en témoigne la linéarité à laquelle renvoie le sous-titre de son célèbre ouvrage), Zinn n'en demeure pas moins un historien critique important en ce qu'il a participé avec vigueur à la formulation d'une autre histoire de son pays, celle des « oubliés », justement, entreprise où la *subjectivité de l'historien* a toute sa place : voir *id.*, *Le Pouvoir des oubliés de l'histoire* (2007), entretiens avec Ray Suarez, trad. de l'anglais (États-Unis) par Laure Mistral, Paris, Agones, 2020.

⁹²⁶ La naissance d'Edison reste un mystère, bien qu'officiellement il soit né le 11 février 1847 à Milan, dans l'État de l'Ohio. Encore aujourd'hui, il semblerait que la possibilité d'une origine mexicaine du célèbre inventeur constitue une hypothèse assez partagée au Mexique.

(l'éducatrice-témoin, les femmes représentées sur les fresques, la déesse), une jeune femme, derrière un grillage, surplombe une image présentant une figure cinématographique des plus célèbres, image à laquelle Varda adjoint ce commentaire : « Charlot lui le plus connu des oubliés monte la garde » (fig. 5.4).



Fig. 5.4, Mur murs (Varda, 1980), capture d'écran

Une correspondance figurative est nettement mise en évidence entre un personnage de cinéma et une habitante des quartiers pauvres de Los Angeles. On remarquera notamment un motif partagé par les deux « personnages » : un grillage qui, dans deux situations différant bien sûr notablement, traduit la pérennité de situations tragiques, qu'il s'agisse de la violence de la guerre comme de la violence sociale. Très exactement vingt ans plus tard, dans *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda traduira la misère sociale en articulant une nouvelle fois image picturale et réalité documentaire.

1.3 Vingt ans après : une politique du glanage

La présence de Charlot comme image du passé rencontrant une situation présente me permet ainsi de prolonger mon propos en mobilisant un autre film de la cinéaste française, plus tardif : *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En effet, ce film lui aussi établit une correspondance entre situations passé et présente à travers la mobilisation d'une image iconique. Il faut dire ici que l'attrait de Varda pour les confrontations d'images, plus singulièrement pour la mise en relation de régimes d'images hétérogènes ne se résume pas à ces deux films. Peinture, photographie, cinéma, dessin, gravure, etc., ont très souvent rendez-

vous dans l'œuvre vardinienne.⁹²⁷ Reste qu'un film comme *Les glaneurs et la glaneuse* exprime de façon particulièrement manifeste la dimension politique attachée à de tels rapprochements. Si l'aspect ludique de son œuvre est évidente, il reste bien souvent indissociable d'une *politique du rapprochement*, où la mise en correspondance de gestes, ceux du passé et du présent, définit les contours d'une démarche critique assumée. Car c'est bien d'un geste qu'il s'agit dans ce documentaire tourné en 1999 : celui du glanage, repéré par Varda dans les espaces urbains (dans et autour des marchés par exemple) de la fin du XX^e siècle (fig. 5.6), qui sont l'écho d'un geste qui *semblait* appartenir à des temps plus anciens, celui du milieu du XIX^e siècle par exemple. *Des Glaneuses* (1857), célèbre tableau de Millet (fig. 5.5), se voit dans ce long métrage investi d'une fonction matricielle, Varda établissant son programme critique et esthétique à partir d'une œuvre picturale elle-même chargée politiquement.⁹²⁸



Fig. 5.5, *Des Glaneuses*, Jean François Millet, 1857, Musée d'Orsay, Paris



Fig. 5.6, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), captures d'écran

⁹²⁷ Cristian Borges et Samuel de Jésus, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, op. cit., pp. 63-70. Sur la question de la survivance et ses implications warburgiennes, voir en particulier p. 64.

⁹²⁸ Sur le plan politique, on rappellera ici que le tableau a fait scandale à l'époque de sa présentation, certains critiques y voyant la menace d'un soulèvement populaire qui hériterait de la Révolution de 1848. Voir Rebecca J. DeRoo, *Agnès Varda Between Film, Photography, and Art*, Oakland, UCP, 2018, p. 12.

On y voit trois femmes, le dos courbé, ramassant dans les champs les quelques épis de blé qui n'ont pas été emportés lors de la moisson. Millet fait droit à ces femmes qui, péniblement, glanent pour survivre, corps en peine situés au premier plan du tableau, quand l'arrière-plan laisse au loin percevoir la classe dominante, les vainqueurs, jouir de la récolte abondante. Les premières minutes sont ainsi le lieu d'un d'entrelacement de temporalités et de régimes d'images hétérogènes. Ainsi, dans le présent du documentaire, une paysanne définit le glanage, reproduisant un geste qu'elle effectuait plus jeune (*fig. 5.7*). Varda propose alors, *via* un montage parallèle, d'y associer des images de *La terre* (Dovjenko, 1930) : le raccord dans le mouvement est travaillé de manière subtile, puisqu'une des paysannes du film soviétique prolonge, *dans le passé*, le geste du témoin qui fait face à Varda, *dans le présent* (*fig. 5.8*). Enfin, la cinéaste ajoute dans son montage d'autres images picturales présentant des groupes finissant tout juste leur glanage, au moment où la paysanne, que l'on entend désormais en *voix-over*, affirme que « le soir, on était fourbu » (*fig. 5.9*). Varda conjugue ainsi le sujet de la faim au passé et au présent à travers la répétition d'un geste. « Glaner, c'est l'esprit d'antan, ça », déclare la paysanne au début de son témoignage. Le film de Varda prendra le contrepied d'une telle déclaration, filmant les pauvres de notre époque contraints de se baisser pour s'alimenter (*fig. 5.10*).

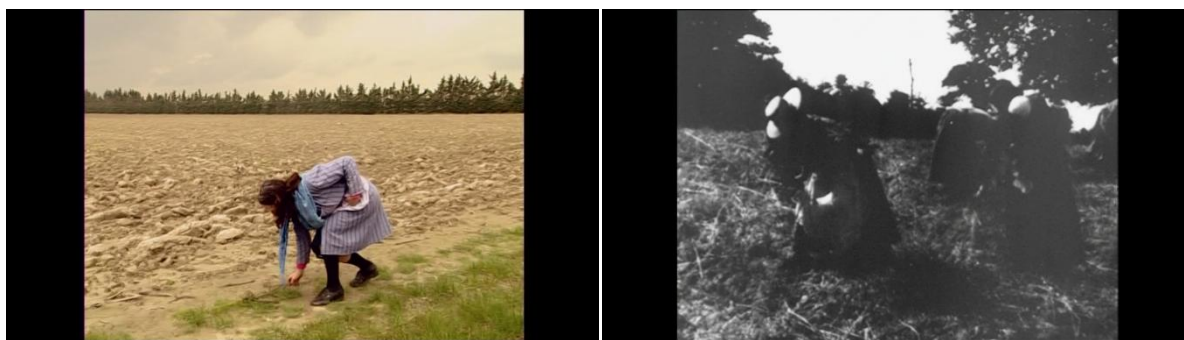


Fig. 5.7 & fig. 5.8., Les glaneurs et la glaneuse (Varda, 2000), capture d'écran



Fig. 5.9 & fig. 5.10., Les glaneurs et la glaneuse (Varda, 2000), capture d'écran

Il semble que l'expérience proustienne de la mémoire involontaire soit à l'origine de la démarche de Varda. En effet, plutôt que de partir de l'œuvre de Millet pour consciencieusement repérer des traces d'un geste tel que celui du glanage dans l'actualité de la fin des années 1990, c'est davantage *l'actualité qui a conduit la cinéaste à l'œuvre du peintre français*. Varda a pu témoigner de cette expérience : assise dans un café, elle assiste à la fin d'un marché. Les commerçants rangent, les employés de la ville nettoient. Surgissent alors des individus qui investissent l'espace encore désordonné, pour ramasser, dos courbé, ce qui a été délaissé. « J'ai eu une phrase qui s'est installée dans ma tête, a pu déclarer Varda : "ils vont ramasser et manger ce que nous jetons" »⁹²⁹ Le regard au présent d'une cinéaste inquiète de l'état de sa société a conduit l'artiste à opérer un détour. En se confrontant à une image passée, elle présente un geste qui n'a pas seulement survécu sur la quantité d'objets, vaisselle, serviette, etc., qui ont pu participer à sa célébrité, tout comme à sa dépolitisation. Varda réinvestit ainsi ce geste d'une charge politique dans une large mesure délaissée. Par ce choix, la cinéaste formule une sorte de paradoxe : c'est moins le passé que le présent que nous oublions. En effet, nous oublions qu'un geste de peine n'appartient pas seulement à un passé révolu, à un passé, parfois, de carte postale, mais qu'il correspond à la situation dramatique d'êtres humains faisant l'expérience concrète, *aujourd'hui*, de la misère. « L'œuvre d'art s'augmente d'un regard répété », disait Walter Benjamin. Force est de constater, une nouvelle fois, l'efficacité critique d'une telle formule lorsqu'elle trouve sa traduction dans une œuvre comme *Les glaneurs et la glaneuse*. En connectant passé (*via* la peinture) et présent (les glaneurs des fins de marché filmés en 1999), Varda montre les limites d'un monde un peu trop confortablement installé dans ses certitudes, monde qui relie progrès et société de consommation.

Au début du film, c'est sous la forme d'une assonance que la cinéaste, en *voix-over*, exprime son point de vue : « Si le glanage est d'un autre âge, le geste est inchangé dans notre société qui mange à satiété ». L'idée de l'histoire qu'un tel propos résume vaut d'être mise en valeur. Elle est très proche de celle d'un Benjamin. En effet, loin de vouloir *confondre totalement* les époques, de nier tout changement, voire bouleversement, l'approche critique de l'histoire telle qu'elle s'établit ici (et ailleurs, chez Benjamin notamment) consiste à mettre en valeur la persistance de certaines formes de barbaries, dans des époques pourtant distinctes. C'est très exactement ce qu'exprime ici Varda, qui en outre s'appuie sur une figure de style

⁹²⁹ Agnès Varda, *Varda par Agnès. Deuxième causerie (1994-2019)*, coffret *Agnès Varda. L'intégrale*, op. cit.

qui, précisément, travaille la *répétition*. Le glanage devient donc, devant la caméra de Varda tout comme dans ses mots, affaire du passé et du présent, *ensemble*.

L'ensemble du film sera marqué par cette polarité, ce caractère indissociable de temporalités pourtant éloignées. L'ensemble des témoins du film auront la charge de détailler des pratiques singulières liées au glanage, le film présentant, pour le dire de façon un peu tranchée, des *témoins-glaneurs-malheureux* et des *témoins-glaneurs-heureux*. Les seconds correspondent par exemple aux individus qui luttent contre le gâchis en orientant la récupération vers une pratique créatrice. Les premiers, dont la présence est plus manifeste dans le film, sont les pauvres, les marginaux qui pratiquent le glanage pour vivre, voire survivre. Face à la caméra, ils racontent la douleur, les itinéraires chaotiques, la débrouille. C'est souvent le hasard d'une rencontre que relate Varda, hasard qui conduit à un échange plus ou moins long. Après avoir filmé quelques ramasseurs de pommes de terre dont le butin s'élève à quelque trois-cent kilos, « toujours ça de pris sur l'ennemi », la cinéaste confie : « un peu plus tard, presque au même endroit, on a vu s'avancer un homme ». Il s'agit de Claude, qui vit en caravane depuis quelques temps. Il a perdu son emploi (les « heures impossibles » d'une existence de camionneur), sa femme l'a quitté, il n'a pas vu ses enfants depuis deux ans : « la dégringolade », résume-t-il. Aux champs, il glane, des patates notamment. À la ville, c'est la manche ou les poubelles qui permettent de mener une existence fragile. Le gâchis, la précarité de sa situation le poussent à ironiser à propos d'une société qui avait pourtant beaucoup promis, à tous : « et on arrive à l'an 2000 ... ».

C'est ainsi que se formule, parfois dans la bouche des témoins eux-mêmes, certaines considérations critiques sur les évolutions de nos sociétés. Vers la fin du film, Varda rencontre Alain, ancien étudiant en biologie (il détient une maîtrise), fin connaisseur des vertus nutritives de certains aliments (le persil, les pommes, le pain). Gagnant peu, il glane sur les marchés, tout en se montrant dépité face à l'immense gâchis. Il distribue des journaux et donne des cours dans un foyer à des primo-arrivants, essentiellement venus d'Afrique subsaharienne. Alain, peut-être l'un des témoins les plus mémorables du film, mène une existence qui correspond, me semble-t-il, à la tonalité générale du film : entre mélancolie et gaieté, amertume et espoir, Varda trouve dans *Les glaneurs et la glaneuse* un équilibre fragile. En définitive, en héritière du surréalisme, c'est bien le pessimisme que Varda entend organiser.⁹³⁰ Le temps est un thème important chez la cinéaste. Vers la fin du film, Varda a

⁹³⁰ Le surréalisme est un repère important dans l'itinéraire artistique de Varda. Parmi les nombreuses références au courant artistique français qui parsèment son œuvre, voir par exemple son commentaire d'une photographie de Juan Fontcuberta (*Autoportrait. Barcelone*, 1972) qui intègre son programme réalisé pour Antenne 2 *Une minute pour une image* (1983).

glané une « pendule sans aiguilles ». « Cela me convient, on ne voit pas le temps qui passe », prend-elle soin d'ajouter. Derrière la pendule glisse, relativement flou, son visage vieillissant (fig. 5.11). Ce plan intègre la série de fragments ou passages du film au cours desquels la réalisatrice affirme de façon prononcée sa présence.



Fig. 5.11, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000),
capture d'écran

1.4 *Autoportrait, réflexivité critique*

Œuvre marquée par le vieillissement de l'artiste, c'est par le choix de l'autoportrait que l'auteure de *Cléo de 5 à 7* insiste sur la place accordée à sa subjectivité. Dévoilant quelques reproductions d'œuvres célèbres de Rembrandt, la cinéaste s'arrête sur l'une de ses mains, les plis qui la marquent, le temps qui les abîme (fig. 5.12). Elle commente : « C'est-à-dire c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. Rentrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire. Je suis une bête que je ne connais pas ». La caméra se meut, lentement, s'arrêtant sur les détails de sa peau⁹³¹, sa main puis son index, qui cache puis dévoile une image célèbre : « puis voilà l'autoportrait de Rembrandt. Mais c'est la même chose en fait. C'est toujours un autoportrait ».

⁹³¹ Dans *Deux ans après*, long bonus prolongeant *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda y retrouve quelques protagonistes de son film), la cinéaste rappelle le caractère bouleversant de ce que ses enfants lui ont affirmé à propos de ces plans. Dix années après *Jacquot de Nantes* (1991), elle filme sa peau comme jadis elle filma celle de son compagnon, alors en fin de vie. Ce qu'écrivit Michel Marie à propos du film réalisé en 1991 vaut sans aucun doute pour *Les glaneurs et la glaneuse* : Demy y est « filmé au plus près du corps par la caméra de la cinéaste qui scrute de manière quasi géologique la texture de sa peau, la pigmentation, l'iris même de l'œil, la matière des sourcils. » (Michel Marie, « La jeunesse d'un cinéaste. Jacques Demy vu par Agnès Varda », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, op. cit., p. 165).



Fig. 5.12, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), capture d'écran

Varda inscrit son projet dans une longue tradition, connectant (ici à nouveau) film et peinture. Elle prolonge surtout un geste qui marque les premières minutes du film. La question de l'autoportrait y est manifeste. Après avoir présenté son projet en connectant les *Glaneuses* de Millet aux glaneurs et glaneuses des marchés urbains (au son du *Rap de la récup*⁹³²), Varda cite *La Glaneuse* de Jules Breton, exposé au musée des beaux-arts d'Arras (fig. 5.13).



Fig. 5.13, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), capture d'écran

Dans l'institution, Varda se filme, mimant la position du personnage, pour mieux révéler le sens de son titre : « l'autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi ». Se reconnaissant dans cette fière glaneuse exposée à Arras, la cinéaste lance alors son entreprise de glanage cinématographique, troquant le blé pour sa petite caméra numérique. La cinéaste insiste alors sur ce que permettent les nouvelles techniques de reproduction

⁹³² Composé et interprété pour le film par Agnès Bredel et Richard Klugman.

mécanique. Légèreté, manipulation facilité de l'image, autant de possibilités lui permettant d'accomplir son entreprise documentaire.⁹³³ Suit une séquence (fig. ?) durant laquelle Varda insiste visuellement sur ces différents effets mis en avant par son commentaire, séquence plus abstraite, plus expérimentale, qui dénote par rapport à l'ensemble du long-métrage, et qui lui permet d'insister sur sa subjectivité, sur son rôle, j'insiste ici, d'*interprète de la réalité (sociale, politique) de son temps* (fig. 5.14).



Fig. 5.14, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), captures d'écran

Les évolutions techniques sont ainsi accueillies favorablement, à la lumière des possibilités indissociablement critiques et esthétiques qu'ils permettent de garantir. C'est là un aspect que Varda partage, par exemple, avec Jean-Luc Godard. La manifestation de la présence de la cinéaste dans ses œuvres apparaît comme un *leitmotiv*. Trente ans avant *Les glaneurs et la glaneuse*, elle apparaît par exemple, en compagnie de son opérateur, dans le miroir de l'appartement des hippies filmés dans *Lions Love (... and lies)* (fig. 5.15).⁹³⁴



Fig. 5.15, *Lions Love (... and Lies)* (Agnès Varda, 1969), capture d'écran

⁹³³ Dans sa *causerie* citée plus haut, la cinéaste a pu détailler l'importance de ces petites caméras pour approcher ses témoins, moins frileux, dans ces conditions, à l'idée de participer à un film : « elles m'ont permis d'approcher des personnes en situation précaire, qui n'auraient certainement pas supporté [la présence d'une équipe technique]. » Voir Agnès Varda, *Deuxième causerie*, *op. cit.*

⁹³⁴ De façon plus explicite, Varda intègre le film dans l'une des séquences les plus marquantes du film, au moment où elle prend la place d'une Shirley Clarke (qui joue son propre rôle) particulièrement réticente à l'idée d'interpréter une scène de suicide.

Mais si le geste est semblable, l'horizon diffère. Loin de la lourdeur du dispositif permettant de filmer les témoins-hippies acceptant un projet qui s'est étalé sur une période assez longue (la cinéaste partage alors leur quotidien), Varda montre en 1999 ce que la technique permet de construire : une réorientation de sa politique du glanage (laquelle parcourt son œuvre) à travers l'approche facilitée de ses témoins (ce dont la cinéaste a pu témoigner dans sa *Deuxième causerie*) et la collecte non moins facilitée des objets, déchets, rebuts glanés ça et là. Nul besoin d'opérateur dans le dispositif filmique des *Glaneurs et la glaneuse*. Dans un article au titre (et à la teneur) éminemment benjaminien(ne), Ruth Cruikshank, commentant la séquence abstraite en question, en a parfaitement résumé les enjeux : « *Varda's mise-en-scène foregrounds her manipulation of technology that allows her to gather and edit images.* »⁹³⁵

« J'aime filmer des pourritures, des restes, des débris, des moisissures et des déchets. Mais je n'oublie pas, pas du tout, qu'après le marché il y en a qui font leur marché dans les déchets », affirme Varda dans son commentaire, approchant le terme de son documentaire. Sylwia D. Chrostowska a montré que la démarche de Varda pouvait être rapprochée de celle du chiffonnier.⁹³⁶ Jouxant ainsi les démarches critiques, ici de Benjamin, là de Farge, et de bien d'autres penseurs et artistes qui entendent politiser leurs activités, Agnès Varda dialectise dans son film la pratique du glanage, serrée entre la question de la survie (les pauvres qui témoignent dans son film) et nécessité d'une politisation de l'art qui passe par la reprise d'un geste au potentiel critique finalement révélé. Et pour conclure sur l'importance d'un tel enjeu politique, je rappellerai que le film de Varda, parmi ses quelques prolongements (*Deux ans après* par exemple) a connu une vie posthume à travers l'arrivée de Varda dans le monde des « artistes visuels » (Varda préfère cette désignation à « plasticiens »⁹³⁷). En collaboration avec Hans Ullrich, fondateur d'un « groupe » appelé « Utopia Station », Varda propose l'installation *Patate utopia*, dans le cadre de la Biennale de Venise, en 2003. Au centre de l'installation, les patates en forme de cœur, tant appréciées dès l'enregistrement de son documentaire en 2000. La question de l'utopie s'avère donc centrale, l'exposition de 2003 permettant d'explicitier véritablement ce qui est en jeu dans *Les glaneurs et la glaneuse*. En cinéaste critique, Varda pointe les injustices sociales de son temps sans jamais désolidariser son propos de l'idée d'un monde plus harmonieux, en passant par l'image, naïve bien sûr

⁹³⁵ Ruth Cruikshank, « The Work of Art in the Age of Global Consumption: Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* », *L'Esprit créateur*, vol. 47, n° 3, 2007, p. 125. Voir également Rebecca J. DeRoo, *op. cit.*, p. 14.

⁹³⁶ Sylwia D. Chrostowska, « Vis-à-vis *The Glaneuse* », *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 12, n° 2, août 2007, pp. 119-133. Ruth Cruikshank, de façon plus succincte, rapproche également la démarche de Varda de celle du chiffonnier (Ruth Cruikshank, art. cit., p. 123).

⁹³⁷ Agnès Varda, *Deuxième causerie*, *op. cit.*

(adjectif qui n'a rien de péjoratif) d'une plante renvoyant, peut-être, à un monde originaire, dont la forme, fruit du hasard, correspond à ce à quoi aspirent les sociétés humaines : amour, solidarité, fraternité, etc. La forme de ces « patates » renvoie à quelques images-clefs du documentaire, en particulier celles où Alain, bénévolement, accompagne les quelques primo-arrivants : « Rencontrer cet homme-là, c'est ce qui m'a le plus impressionnée au cours de ce tournage », indique Varda en voix-over, qui filme alors une situation qui échappe à la barbarie contemporaine, un moment simple, heureux, le témoignage d'une humanité effective, malgré tout (fig. 5.16).



Fig. 5.16, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), capture d'écran

Sans la cibler explicitement, c'est bien l'époque néolibérale que cible le film de Varda. Le néolibéralisme désigne un système économique et idéologique en place depuis une quarantaine d'années. Son triomphe correspond au creusement des inégalités dans les sociétés contemporaines. Ce triomphe est indissociable de l'échec des gauches, en Europe aussi bien que dans le monde. Cet échec fut l'un des sujets d'un film majeur de Chris Marker, témoin critique dont la démarche peut être rapprochée de celle d'Agnès Varda. Il s'agit du *Fond de l'air est rouge*, que je propose d'analyser dans les pages qui suivent.

2. Chris Marker – Actualité d'une couleur

Agnès Varda et Chris Marker semblent partager une même idée et de l'histoire, et du cinéma. Sans se confondre totalement, leurs démarches visent néanmoins à interroger l'histoire officielle par les moyens du film. Une certaine forme d'expérimentation

(documentaire) les rapproche⁹³⁸, allant jusqu'à déterritorialiser leurs pratiques vers des espaces jouxtant le cinéma dans sa définition traditionnelle. *Quand le siècle a pris forme (guerre et révolution)* (Marker, 1978), installation qui prolonge ce qui est en jeu dans les créations filmiques de l'auteur de *La jetée*, témoigne assez tôt de cette attirance pour des espaces nouveaux, à travers lesquels l'idée d'une politisation de l'art se trouve constamment reformulée. En ouverture d'un ouvrage collectif consacré à Marker, André Habib et Viva Paci résument très bien le caractère inextricable, chez lui, de l'histoire, des liens entre passé et présent, ainsi que des techniques auxquelles il se confronte : « En avance sur son temps – et notamment par sa façon de revoir et de réinvestir le passé –, Marker a en même temps le regard profondément braqué, *en témoin*, sur le présent de l'histoire et des techniques. »⁹³⁹ Un témoin, donc. Critique ? Assurément. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, les auteurs, proposant de survoler l'ensemble de l'itinéraire critique, littéraire et artistique de Marker (1948-2008), insistent en considérant ce dernier comme « un témoin, inquiet et rieur, désespéré et enthousiaste, de plus d'un demi-siècle d'histoire, qui l'a traversé et qu'il a traversé, et qu'il a su, comme peu d'artistes, faire résonner (raisonner ?) au fond de lui et par son œuvre, pour tenter de se l'expliquer, d'abord à lui-même. »⁹⁴⁰ Le *témoin inquiet* peut ici être considéré comme l'autre nom du *témoin critique*. André Gide, dans son *Journal*, avait proposé le beau néologisme d'« inquieteur », qu'il enveloppait de ces quelques mots teintés de références chrétiennes : « Belle fonction à assumer : celle d'*inquieteur*. De ce monde si imparfait, et qui pourrait être si beau, honni celui qui se contente ! *L'ainsi soit-il*, dès qu'il favorise une carence, est impie. »⁹⁴¹

Les cinéastes et historiens rencontrés dans la présente étude peuvent très bien se retrouver dans cette figure gidienne. Jamais satisfaits, la constante remise en cause d'un certain ordre du monde domine leurs pratiques, dans toute leur pluralité.

2.1 L'« inquieteur » et les « Poubelles de l'histoire »

Je propose dans les pages qui suivent une courte étude de l'un des films les plus fameux de Chris Marker : *Le fond de l'air est rouge* (sorti une première fois en 1977). La

⁹³⁸ Sur la question de l'expérimentation documentaire, voir Jacques Gerstenkorn, Magali Kabous & Dario Marchiori (dir.), *L'Expérimentation documentaire*, colloque international, Lyon, 17-22 novembre 2015. Publication des actes à venir.

⁹³⁹ André Habib et Viva Paci, « Introduction », dans *id.*, *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13. Je souligne.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹⁴¹ André Gide, « 1935 », *Journal. 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951, p. 1224. Souligné dans le texte.

littérature qui entoure ce long métrage est immense, la richesse du film ne l'est pas moins. Par conséquent, c'est en resserrant mon propos autour de la question du témoignage critique que je souhaite partager avec le lecteur et la lectrice quelques propositions analytiques. Le film fait le bilan *non-définitif* d'une dizaine d'années de mouvements contestataires, de révolutions, de répressions, d'échecs, d'utopies contrariées, façonnant un tableau bigarré qui reflète l'émergence de la Nouvelle Gauche dans les années 1967-1977.⁹⁴² La conception du film permet une nouvelle fois de constater ce qui rapproche Marker de Varda, à travers la figure du chiffonnier. En effet, *Le fond de l'air est rouge* est constitué d'un ensemble d'images qui n'étaient pas destinées à être utilisées puis montrées. Ce sont rebuts et déchets que Marker manipule.⁹⁴³ Le titre un temps imaginé par le réalisateur pour son film témoigne de l'importance de cette méthode critique : « *Les poubelles de l'histoire* ». ⁹⁴⁴ N'est-on pas renvoyé ici, très précisément, à l'activité même de théoriciens critiques tels que Walter Benjamin et Siegfried Kracauer ? On trouve la formule un temps envisagée comme titre par Marker chez Régine Robin, laquelle écrit, au moment de mettre en lumière la dimension critique attachée à une figure qui, on l'a vu, reste indissociable de ces deux auteurs : « Notre chiffonnier fouille dans *les poubelles de l'Histoire*, ramasse des détritiques, des déchets. »⁹⁴⁵ Ici encore, on constate que le choix de certains mots, de certaines formules, traduit quelques enjeux (critiques) qui permettent d'établir des connexions entre les travaux de cinéastes (ici, Marker) et de théoriciens critiques.

Dans son étude consacrée au cinéaste, Catherine Lupton précise que cet attrait pour le déchet est indissociable d'une certaine idée de l'histoire : « *The idea of Le Fond as a film composed of rejected, unused materials, offcuts and outtakes would become central to Marker's conception of its historical purpose.* »⁹⁴⁶ Cette idée de l'histoire, dont la résonance benjaminienne semble évidente, se trouve formulée par Marker lui-même : il s'agit « d'interroger en quelque sorte, autour d'un thème qui me préoccupe (l'évolution de la problématique politique dans le monde autour de 67/70), *notre refoulé en images.* »⁹⁴⁷ Dialectiquement, Marker entend faire un usage critique de ces déchets pour lutter contre une

⁹⁴² Le film a pour sous-titre *Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*.

⁹⁴³ Voir Catherine Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005, p. 138.

⁹⁴⁴ Voir Jeremy Hamers & Geneviève Van Cauwenberge, DE QUELQUES RETOURS DE M. CHAT : Historiographie politique dans *Le fond de l'air est rouge* », *Relief. Revue électronique de littérature française* (en ligne), vol. 6, oct. 2012, URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/131132/1/Lefondde%27airestrouge.pdf> (dernière consultation le 7 juillet 2020).

⁹⁴⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 54. Je souligne.

⁹⁴⁶ Catherine Lupton, *op. cit.* p. 140. Sur le rôle essentiel de Valérie Mayoux, découvrant en 1973 quantité d'archives inutilisées au sein des productions SLON et IKRA, voir *ibid.* et Valérie Mayoux, « Dossier Chris Marker », *Positif*, n° 433, mars 1997, pp. 94-95.

⁹⁴⁷ Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale. 1967-1977. Textes et description d'un film de Chris Marker*, Paris, Maspero, 1978, p. 5. Je souligne.

autre forme de « refoulé », qui correspond à la dépolitisation de la mémoire, dont la télévision est devenue la principale fabrique : « Des images [...] immédiatement absorbées par les sables mouvants sur lesquels s'édifient ces empires [les émissions TV] : balayage de l'événement par un autre, substitution du rêvé au perçu, et chute finale dans l'immémoire collective. »⁹⁴⁸ La critique de la presse, par un Benjamin, par un Kraus, trouve ici d'heureux prolongements.

Passé et présent se rencontrent, s'entrechoquent dans ce film, afin de produire une analyse critique des ces années rouges et, surtout, ne pas conjuguer cette couleur au seul passé : « Marker réexamine les images du passé à partir du présent pour en tirer une relecture forte des enseignements de l'histoire. En les recontextualisant, en les confrontant par le montage à d'autres images contemporaines ou postérieures, en les commentant aussi, Marker en redéfinit la portée et le sens. »⁹⁴⁹ L'enjeu n'est certainement pas d'évaluer « portée » et « sens » pour mieux mettre le passé à distance. Le titre du film, très beau, tant repris et détourné, est sur ce point particulièrement significatif. En 1977, achevant son film, Marker parle au présent : *Le fond de l'air*, selon le cinéaste français, est (non pas « fut » ou « a été ») rouge. L'idée d'une histoire en mouvement, aux logiques et aux cohérences constamment renouvelées au contact d'un regard marqué par son actualité, est à l'œuvre dans le film de Marker. Cette actualité, il faut le dire, est empreinte d'une mélancolie certaine. Mais c'est en affrontant la réalité d'une gauche qui tend à décliner, à échouer, qui trahit aussi (Castro, l'Union soviétique) que Marker parvient, singulièrement, à *organiser le pessimisme*. Dans la perspective d'une telle organisation, qui passe par un montage d'images et de sons d'une grande complexité, les témoins tiennent une place essentielle.

Commençons par la fin. En ouverture du générique final, Marker expose quelques lignes de remerciement, *au sein desquelles politesse et politique se conjuguent* : « Les véritables auteurs de ce film, bien que pour la plupart ils n'aient pas été consultés sur l'usage fait ici de leurs documents, sont les innombrables cameramen, preneurs de son, témoins et militants dont le travail s'oppose sans cesse à celui des Pouvoirs, qui nous voudraient sans mémoire. »⁹⁵⁰ Cette défense d'une mémoire politisée est particulièrement explicite dans le texte que Chris Marker fait paraître aux éditions Maspero en 1978, dans une collection qui correspond très bien aux enjeux liés à la parole testimoniale : « Voix ». Marker y assume son rôle de cinéaste critique ayant recréé cinématographiquement du commun, du collectif, quand

⁹⁴⁸ *Ibid.* Voir Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 140.

⁹⁴⁹ Jeremy Hamers & Geneviève Van Cauwenberge, DE QUELQUES RETOURS DE M. CHAT : Historiographie politique dans *Le fond de l'air est rouge*, art. cit.

⁹⁵⁰ Voir également Chris Marker, *op. cit.*, p. 200.

les années post 1968 (année cristallisant à l'échelle internationale nombre de luttes) ont plutôt révélé le triomphe de l'individualisme :

[...] Il y a ce dialogue enfin possible entre toutes ces voix que seule l'illusion lyrique de 68 avait fait se rencontrer un court moment. Le reflux venu, chacun est rentré dans sa monophonie triomphaliste ou rageuse. Le montage restitué, on l'espère, à l'histoire sa polyphonie. Pas de rapprochements gratuits ici, pas non plus cette courte malice qui consisterait à mettre des hommes en contradiction avec eux-mêmes [...]. Chaque pas de ce dialogue imaginaire vise à créer une troisième voix produite par la rencontre des deux premières et distincte d'elle ... Après tout, c'est peut-être bien ça la dialectique ? Je ne me vante pas d'avoir réussi un film dialectique. Mais j'ai essayé pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, son commentaire, c'est-à-dire son pouvoir.⁹⁵¹

La troisième voix dont parle Marker ici est peut-être bien celle du témoin critique, qui ne sépare jamais sa démarche d'un horizon bien précis, à savoir éveiller la conscience du spectateur : « *The process of re-contextualizing images in Le Fond included for Marker the idea that the work of interpretation would be opened up to the spectator.* »⁹⁵² Le film de Marker renvoie ainsi de façon exemplaire à la définition benjaminienne de l'essai par Timothy Corrigan exposée dans la note introductive de ce chapitre. Le va-et-vient entre passé et présent, la mise en relation critique des témoignages, la cible que constitue le présent du spectateur, voilà autant d'éléments qui semblent fonder la démarche du cinéaste français.

Le fond de l'air est rouge associe images refoulées et images célèbres (*Le Cuirassé Potemkine*, *Scarface*), tout comme elle articule la parole des témoins célèbres (Signoret, Semprun, etc.) aux voix plus anonymes. Dans sa lecture warburgienne du travail de Marker⁹⁵³, Barbara Laborde écrit : « Marker donne indistinctement la parole aux anonymes et aux personnalités, aux intellectuels et aux ouvriers, et ces voix s'ajoutent aux voix off, elles aussi plurielles, féminines ou masculines, s'exprimant en plusieurs langues, aux accents divers, aux intonations reconnaissables – voix de Simone Signoret ou d'Yves Montand – ou pas. Mais le mixage sonore n'est pas le seul témoin de la parole plurielle car c'est aussi dans la

⁹⁵¹ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁹⁵² Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 143.

⁹⁵³ Barbara Laborde, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 3, 2010, en particulier p. 52 : « Chez Warburg comme chez Marker, le montage de fragments hétérogènes désigne l'entre deux, souligne les lieux de divergence de la mémoire, exhibe les dislocations qu'il cherche à cerner, étant lui-même écart, décalage. »

construction même du film qu'elle se met en œuvre »⁹⁵⁴ Si la technique a son rôle à jouer (un rôle de témoin, chez Laborde), son utilisation semble bien, toujours, motivée par un impératif critique. La « polyphonie » mise en avant par Marker plus haut trouve dans les mots de la théoricienne un beau prolongement, qui traduit très bien, sous les espèces d'une chaîne de témoins (le cinéaste, la technique – le mixage sonore), ce qui à la fois relie et distingue témoins et témoin critique. À la sortie du film, quelques textes publiés dans la presse de gauche ont pu mettre en lumière le rôle de témoin de Marker, responsable du sauvetage de ces voix vouées à sombrer dans l'oubli. En écoutant le jeune Régis Debray partageant son expérience du film dans la revue *Rouge*, on aura à l'esprit l'idée de l'histoire défendue par Benjamin, où la dimension constructive inhérente à toute historiographie critique s'appuie sur quelques exigences. Montage, importance des dates, expérience (*Erfahrung*, ici), retournement critique d'une fantasmagorie (ici l'audiovisuel) sont au fondement d'une démarche politisée :

Chris Marker a retourné l'audiovisuel contre lui-même, en traitant l'image instantanée comme un écrivain fait avec ses notes écrites, un archiviste avec ses documents : pour transformer l'événement en expérience, relier les dates, les faits, les gens les uns aux autres de façon à retrouver un sens, c'est-à-dire un ensemble. Chris Marker prend le contre-pied de l'actualité, il la remet sur ses pieds en en faisant une séquence d'histoire, et non l'évanouissement de toute histoire.⁹⁵⁵

C'est à une confrontation entre actualité (télévisuelle principalement) et actualité critique que s'attèle ainsi Marker. Et c'est bien en témoin que le cinéaste français apparaît sous la plume de Debray, témoin critique, ajouterai-je ici : « Il interroge, recoupe, confronte, mais pas en policier : *en témoin*. »⁹⁵⁶ Plus loin, Debray prolonge son propos : « Il y avait jadis le roman d'apprentissage, et il était à la première personne. Voici le "*Bildungsfilm*", le film d'apprentissage de notre génération, écrit à plusieurs voix, avec nos propres mains, et des centaines de visages familiers ou inconnus en filigrane. »⁹⁵⁷ La proximité (mots, repères) avec Benjamin semble évidente. En effet, ne retrouve-t-on pas ici la figure du conteur ? Debray semble bien distinguer ici Marker du romancier, faisant le choix du collectif plutôt que de l'individualisme. La catégorie « roman d'apprentissage » ne peut que renvoyer à un écrivain

⁹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁹⁵⁵ Régis Debray, « "Le fond de l'air est rouge", l'apprentissage de notre génération », *Rouge*, n° 535, 28 décembre 1977, repris dans *Images documentaires*, n° 15, 1993, pp. 39-40.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

jadis ciblé par Benjamin, Gustave Flaubert, dont *L'Éducation sentimentale* est précisément cité par le philosophe dans son essai sur Lesskov.

De son côté, Ignacio Ramonet, dans *Le Monde diplomatique*, a lui aussi considéré Marker comme un « témoin », y ajoutant l'épithète « concerné ». Cette conception de la figure du témoin est indissociable de celle du cinéaste engagé, dont la subjectivité transparaît dans chaque plan de ses documentaires : « [...] Chris Marker nous a habitués à recevoir la réalité documentaire au travers du filtre sensible de ses émotions. Il n'exprime jamais le point de vue d'un appareil ou d'un parti ; l'avancée de l'histoire, il parvient à la saisir dans l'hésitation des hommes, la fragilité des gestes. Il se veut un *témoin concerné* et son œuvre supporte, avec une élégance reconnue, sa solitude de cinéaste de fond. »⁹⁵⁸ Là encore, le journaliste (dont il faut signaler qu'il présidera plus tard l'association *Mémoire des luttes*, nom particulièrement « markerien ») définit l'horizon critique de la démarche de Chris Marker en des termes que n'auraient certainement pas renié Benjamin, dont le marxisme hétérodoxe semble trouver un prolongement dans les lignes qui suivent : « Renonçant au positivisme glacé des analyses marxistes et s'opposant à l'optimisme de gauche dominant, Marker dispose en images douloureuses son écorchure politique et celle de sa génération. »⁹⁵⁹ C'est par des choix de mise en scène précis que Marker affirme un point de vue distancié vis-à-vis de figures parfois iconiques de révolutions aux idéaux bien souvent dévoyés : « En laissant trembler les images de Fidel Castro approuvant l'entrée des tanks dans Prague, Marker indique sans ambiguïté de quand date le début de son désenchantement cubain. »⁹⁶⁰ Marker semble bien pouvoir être intégré à une lignée de marxistes hétérodoxes, privilégiant la *prise de position* à la *prise de parti*.

2.2 « *Prise de parti* » vs « *prise de position* » / « *acteur* » vs « *témoin* »

Marker, dit Ramonet, « n'exprime jamais le point de vue d'un appareil ou d'un parti. » Cet état de fait lui permet, semble-t-il, de témoigner cinématographiquement de sa liberté. Il me semble intéressant de relever la très grande proximité entre les propos du journaliste du *Monde diplomatique* et ce qu'exprime l'écrivain américain James Baldwin *au même moment*. Ce dernier, qui a récemment retrouvé une certaine notoriété (du moins en France) à l'occasion de la sortie de *I am Not Your Negro* (Peck, 2016), s'attèle en 1979 à un projet qui restera

⁹⁵⁸ Ignacio Ramonet, « Le fond de l'air est rouge », *Le Monde diplomatique*, n° 285, décembre 1977, p. 21. Je souligne.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ *Ibid.*

inachevé. Dans *Remember This House*⁹⁶¹, Baldwin entreprend d'écrire l'histoire des luttes pour l'émancipation des Noirs aux États-Unis en se concentrant sur trois figures iconiques, qu'il a connues : Martin Luther King, Malcolm X et Medgar Evers.

On peut dire que, de son côté également, l'écrivain propose un bilan non-définitif de luttes bien souvent sanglantes. S'interrogeant sur sa *position de témoin de l'histoire*, il expose à mon sens dans ses notes préparatoires l'esquisse d'une théorie du témoin critique. De quelle manière ? En distinguant témoin et acteur. Ce faisant, Baldwin travaille une distinction qui peut être importante pour toute pensée critique, celle séparant la *prise de position* de la *prise de parti*. Annonçant son projet à l'éditeur Jay Acton, Baldwin explique : « Je sais comment m'y prendre techniquement. C'est une question de recherches et de voyages ». L'écrivain entend repartir sur les traces des trois *leaders* susnommés en s'arrêtant à Atlanta, Selma ou Birmingham.⁹⁶² Il anticipe déjà la rencontre avec les veuves et les enfants des trois hommes assassinés. Dans cette perspective, c'est bien en tant que témoin que Baldwin souhaite s'exprimer : « Ça signifie, précise-t-il, m'exposer comme l'un des témoins de la vie et de la mort de leurs célèbres pères. » Surtout, de façon plus profonde et politique, l'auteur ajoute que le sujet de son écrit déborde très largement les cas de ces personnages devenus iconiques : « Et ça signifie *bien plus que ça*. Une *nuée de témoins*, selon les mots du vieux saint Paul. »

Baldwin fait ici référence au premier verset du chapitre XII de *L'Épître de Saint Paul aux Hébreux*.⁹⁶³ Au chapitre précédent, Paul a cité quelques noms célèbres de l'*Ancien Testament* (Noé, Abraham, Sara, Moïse, etc.), sans oublier les anonymes, qui « ont souffert les moqueries et les fouets, les chaînes et les prisons » (Ch. XI, verset 36), témoins exemplaires d'une foi indéfectible en Dieu.⁹⁶⁴ Il déclare ensuite : « Puis donc que nous sommes accablés d'une si grande *nuée de témoins*, dégageons-nous de tout ce qui nous appesantit, et des pièges du péché dont nous sommes environnés, et courons par la patience dans cette carrière qui nous est ouverte. » (Je souligne). Comme pour nombre d'intellectuels et artistes de gauche (Benjamin, exemplairement), la religion semble ici servir de référent permettant de figurer l'idée de l'utopie : « cette carrière qui nous est ouverte », c'est peut-être bien celle à laquelle aspirent, *sur terre*, nombre d'Africains-Américains victimes, souvent

⁹⁶¹ Resté à l'état de notes (une trentaine de pages), le manuscrit, *Notes Toward Remember This House*, a été confié à Raoul Peck par l'exécuteur testamentaire de Baldwin. Voir Raoul Peck (éd.), *I am not Your Negro / James Baldwin*, trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Furlan, Paris, Robert Laffont, 2017. Les citations qui suivent sont issues du long métrage et du livre.

⁹⁶² Le film de Peck insiste sur les multiples parallèles entre les années 1960-1970 et les années 2010, les émeutes de Birmingham en 1963 résonant par exemple dans l'actualité de Ferguson ou Baltimore.

⁹⁶³ *La Bible*, trad. de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 1570.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 1568-1570.

quotidiennement, de la barbarie raciste et sociale. Suit, dans le film de Raoul Peck, le titre d'un nouveau chapitre, écrit en très grandes lettres : « TÉMOIN ». « Une nuée de témoins » : la formule paulinienne, très belle, renvoie à la responsabilité dont Baldwin se sent investi. Écrire non pas seulement pour honorer la mémoire de figures célèbres, mais pour faire droit à la multitude de voix, parfois éteintes, du moins oubliées, qui ont participé aux différents mouvements de revendications pour les droits civiques. Au sein du chapitre « Témoin », Baldwin précise son point de vue, déterminé par son expérience : « [...] Peut-être qu'aller sur le terrain nous aidera à définir ce que j'entends par le mot "témoin". J'allais découvrir que la distinction entre témoin et acteur est extrêmement ténue. Cette distinction est néanmoins réelle. » (Fig. 5.17 & 5.18).



Fig. 5. 17 & fig. 5.18, *I am not Your Negro* (Peck, 2016), capture

Suit un long autoportrait en négatif, au cours duquel Baldwin, dans une longue énumération, évoque *tout ce qu'il n'a jamais été* : un *Black Muslim*, un *Black Panther*, un membre de la *NAACP*, etc. Autrement dit, il n'a jamais été encarté, membre d'un parti, soumis à des règles strictes : « C'était parfois difficile moralement, finit-il par ajouter, mais j'ai dû admettre, au fil du temps, qu'une partie de ma responsabilité de témoin, était de me déplacer autant et aussi librement que possible, pour écrire l'histoire et la faire paraître. » La question du témoin et du témoignage traverse les écrits et les réflexions de Baldwin, tout particulièrement dans les années 1970. Dans un entretien publié dans la revue *Essence* en 1970, il déclare par exemple : « *I am a witness. That's my responsibility.* »⁹⁶⁵ L'idée d'une responsabilité semble bien le travailler en ces années. Responsabilité vis-à-vis d'une histoire non pas seulement des figures célèbres mais de tous ces oubliés qui ont gravité autour de personnages au charisme parfois écrasant (Baldwin raconte notamment le trouble ressenti, au

⁹⁶⁵ James Baldwin, « Conversation : Ida Lewis and James Baldwin », *Essence*, n° 16, octobre 1970, repris dans Fred R. Standley et Louis H. Pratt (éd.), *Conversations with James Baldwin*, Jackson & Londres, UPM, 1989, p. 92.

moment de se présenter face au public à l'occasion d'une conférence, lorsqu'il vit dans la salle Malcolm X). Responsabilité concernant la critique plus générale de la société américaine, sa « culture », où cinéma et télévision principalement conduisent à une infantilisation de la société, incapable alors d'affronter ses maux, parmi lesquels le racisme tient, chez l'écrivain américain, une place centrale.⁹⁶⁶ Cette responsabilité semble néanmoins remonter à une époque plus ancienne, dont témoigne la conclusion d'un petit essai paru en 1964, où la question d'un sauvetage, par le témoignage, de toutes les générations, passées, présentes et à venir, n'est pas sans rappeler la conception de l'histoire qui fut celle de Benjamin : « *For nothing is fixed, forever and forever and forever, it is not fixed ; the earth is always shifting, the light is always changing, the sea does not cease to grind down rock. Generations do not cease to be born, and we are responsible to them because we are the only witnesses they have.* »⁹⁶⁷

Être témoin, dans la définition qu'en propose ici Baldwin, c'est donc faire l'expérience d'une liberté refusée à l'acteur, c'est-à-dire celui qui participe de façon plus investie (entendons ici : en adhérent à un parti, une association, etc.). Le regard de ce dernier, peut-être, souffre des œillères idéologiques qui parfois entament le recul, la distance dont jouit, de son côté, le témoin (critique). Cette distinction semble pouvoir recouper celle proposée par Georges Didi-Huberman dans le premier tome de *L'Œil de l'histoire*, où « prise de position » et « prise de parti » s'opposent. Dans un ouvrage largement consacré à la figure de Brecht et à la connaissance (critique) par montage, Didi-Huberman propose une approche critique du parcours du dramaturge allemand, lequel permet de réfléchir à cette polarité : « *Prendre position* équivaut, dans l'heuristique brechtienne de l'exposition historique, à *prendre connaissance* ». ⁹⁶⁸ S'intéressant de près à la question du montage dans la *Kriegsfibel*, Didi-Huberman constate que les images, dans ce travail d'agencement, « *prennent position* », évitant ainsi de bloquer une pensée critique, ce que « *prendre parti* »⁹⁶⁹ induirait

⁹⁶⁶ Le montage du film de Peck mobilise des images de cinéma hollywoodien et de télévision, anciennes et actuelles, pour accompagner les propos critiques de Baldwin retranscrits par la voix de Samuel L. Jackson. Dans le prolongement du recoupement des démarches markerienne et baldwinienne, je rappelle qu'au début du *Fond de l'air est rouge* apparaît une famille bourgeoise américaine qui, dans les années 1960, s'extasie au moment où un deuxième poste de télévision s'installe dans le foyer. Dans son commentaire de 1993, Marker rappelle qu'à ce moment « la révolution de 17 est au musée » et que « d'excellents esprits considèrent que l'humanité a enfin atteint l'âge de raison, que le seul problème est de savoir dans quel ordre et comment les peuples vont accéder à un modèle universel de civilisation ». La « fin de l'histoire » pointait peut-être déjà son nez dans les discours de ces « excellents esprits ».

⁹⁶⁷ *Id.*, « Nothing Personal » (1964), dans Toni Morrison (éd.), *Collected Essays*, New York, Library of America, 1998, P. 706.

⁹⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire, 1. Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 64. Souligné dans le texte.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 118. Didi-Huberman ajoute p. 120 que Brecht produit parfois un travail à « la visée doctrinale d'une *prise de parti* soumise aux idées de Lénine, à ses mots d'ordre, à ses considérations d'appareil et à sa détestation de tout anarchisme. »

nécessairement. Pour autant, l'auteur de *L'Œil de l'histoire* se montre sévère à propos de Brecht, lequel selon lui finit par « prendre parti »⁹⁷⁰, se soumettant notamment à la propagande soviétique. Si Brecht et Benjamin sont très souvent rapprochés dans l'ouvrage, c'est ici qu'ils se quittent, le second, inlassablement, travaillant librement, prenant position plutôt que parti, par le constant ré-agencement, re-montage de temps, d'images, de citations, etc., permettant de conserver une énergie critique que la « prise de parti » semble bien condamner. Lisant Benjamin, Didi-Huberman insiste sur la question de la construction inhérente à toute pensée véritablement critique, construction dont il définit les contours ainsi : « montage, activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains et d'appareils – à produire de la pensée dans le rythme incessant des *différences* et des *relations*. »⁹⁷¹ Ces propos semblent bien correspondre à la démarche proposée par Marker dans *Le fond de l'air est rouge*, aussi bien qu'à celle de Varda dont le travail fut discuté précédemment.⁹⁷² Si les travaux de Baldwin et de Marker ne sont pas parfaitement superposables (l'écrivain américain ne propose pas, du moins explicitement, une pensée du montage, évidente du côté du cinéaste français), la polarité position / parti reste, me semble-t-il, pertinente pour appréhender l'activité du témoin critique.⁹⁷³

Revenons au film de Marker. Bien entendu, opter pour l'idée d'un Marker prenant position plutôt que parti n'est pas sans difficulté. Cinéaste militant, particulièrement investi dans les luttes de son temps, ce dernier nous oblige à dialectiser, peut-être plus finement, la polarité position / parti. D'ailleurs, Baldwin le dit lui-même : la frontière entre témoin (qui renverrait, dans la perspective attachée à la présente étude, à la prise de position) et acteur (qui prendrait parti) est « ténue ». Fragile frontière, donc, qui permet d'orienter la réflexion vers une prise en compte de ce qui, dans la trajectoire d'un intellectuel, d'un artiste, d'un écrivain, etc., relève tendanciellement *tantôt* de la prise de position, *tantôt* de la prise de parti. On trouve dans certains commentaires de la première période de Marker de quoi alimenter une réflexion où les questions du témoignage, de la prise de position, de l'affirmation d'une subjectivité s'articulent. Commentant *Dimanche à Pékin* et *Description d'un combat*,

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 239. Souligné dans le texte.

⁹⁷² On a vu que les mains de Varda tenaient une place substantielle dans *Les glaneurs et la glaneuse*. *Le fond de l'air est rouge* est quant à lui séparé en deux parties : « Les mains fragiles » et « Les mains coupées ».

⁹⁷³ Pour une critique de la thèse de Didi-Huberman, qui s'éloigne dans la distinction qu'il propose de la finesse dialectique caractérisant une bonne partie de l'ouvrage (en présentant un Brecht « tendanciellement doctrinaire », présentation qui semble « faire l'économie d'une prise en compte des *situations* historiques où sont prises telle ou telle position, énoncées telle ou telle parole, et de la place qu'occupe le dramaturge, fort différente de celle de Benjamin », voir François Albera, « Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. *L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p. », 1895. *Revue d'histoire du cinéma* (en ligne), n° 57, 2008, URL : <https://journals.openedition.org/1895/4028> [dernière consultation le 10 juillet 2020]. Souligné dans le texte.

François Porcile écrit par exemple : « La caméra n'a plus ici le rôle discret et effacé qu'elle occupe chez un documentariste chevronné. Ce n'est pas la Chine ou Israël vus par un Français, mais par Chris. Marker. *Le témoignage est en même temps une prise de position* et une prise de possession du réel. Car le sujet choisi n'est pas un hasard [...]. Le choix du sujet est déjà le reflet d'une personnalité ».⁹⁷⁴

L'existence du *Fond de l'air est rouge*, dans sa longue durée, permet sans nul doute d'établir l'idée selon laquelle, avec ce film, *Marker prend position*. Distance, critique et autocritique semblent bien s'articuler dans cette mise au point cinématographique qui a connu différentes versions : en 1988, une version écourtée (trois heures plutôt que quatre) est diffusée à la télévision britannique, incluant des événements qui se sont déroulés entretemps. Le film a par la suite été remanié en 1997 et 2008. Surtout, en 1993, Marker propose une version à laquelle il adjoint un commentaire, le sien. Il s'éloigne ainsi de son intention première, lorsqu'il refusait le « commentaire dirigeant » dont il fit, dit-il, un usage peut-être trop conséquent. Il s'agit donc d'un inlassable travail de re-montage, de re-construction chaque fois déterminé par une actualité obligeant sans cesse à remettre l'ouvrage sur le métier.⁹⁷⁵ La voix de Marker se fait entendre juste après le célèbre montage parallèle qui ouvre son documentaire, sous l'impulsion du témoignage d'une Simone Signoret racontant sa première expérience de spectatrice du *Cuirassé Potemkine*. Le cinéaste y entrechoque images du film d'Eisenstein et images des manifestations, révoltes et révolutions advenues quelques décennies plus tard. Sur une marche composée par Luciano Berio, c'est la lutte et la défaite, la résistance et la répression qui se conjuguent. Marker exprime dès cette ouverture la tonalité générale de son film, serré entre pessimisme et, sinon espoir, du moins mise en défaut de toute idée de résignation. Les images du *Cuirassé* sont sur ce point particulièrement significatives. Dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, Georges-Didi-Huberman a travaillé la dialectique de la défaite et de la victoire, commentant quelques images du film d'Eisenstein, en particulier la scène présentant des femmes éplorées après la mort de Vakoulintchouk.⁹⁷⁶ Une dialectique de l'impuissance et de la puissance est au travail selon

⁹⁷⁴ François Porcile, *Défense du court métrage français*, Paris, Cerf, 1965, p. 115.

⁹⁷⁵ On notera que c'est en 1993 que Marker réalise *Le Tombeau d'Alexandre*, où la question de l'actualité est particulièrement manifeste, dans les propos du cinéaste en particulier, qui exprime notamment sa tristesse et son dégoût sur l'état de la société russe, hier et aujourd'hui, ensemble : « Et comme il ne s'agit surtout pas d'un film archéologique, et que je tiens à *enraciner cette aventure dans l'actualité*, mon ami Andreï Pachkevitch joue pour moi le rôle d'antenne moscovite et me constitue mon petit CNN personnel. J'ai ainsi de lui un tournage inédit du putsch, des manifs également délirantes, également éloignées dans le temps, et dans un sens également pathétiques, tsaristes et staliniennes, le jour de l'anniversaire d'Octobre, et les duretés de la vie quotidienne à Moscou en 1992. C'est donc de ce point d'achèvement que sera embrassée, enroulée comme un drapeau rouge autour de la vie d'Alexandre Ivanovitch, l'aventure de ce siècle. » (Chris Marker, « Extrait du dossier de presse du festival de Locarno, 1993 », *Images documentaires, op. cit.*, p. 48. Je souligne.)

⁹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire, 6. Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016. Je ne m'attarde pas ici sur l'importance des témoins dans la construction du film d'Eisenstein. Ce dernier a eu recours à la parole des survivants de la révolution manquée de 1905, allant jusqu'à proposer un rôle à Constantin Feldman. Sur ce point, voir *ibid.*,

Didi-Huberman, qui discute dans cet ouvrage le point de vue sans nuance de Barthes.⁹⁷⁷ Ce dernier, analysant la scène des femmes en pleurs à partir de quelques images *fixes* issues du film d'Eisenstein, manque selon le philosophe de l'art ce qui est au travail dans la dynamique du montage eisensteinien. Émettant un point de vue réservé sur ce que présente le cinéaste russe dans la scène des femmes se lamentant (entre « décoratisme » – sens obvie – et « déguisement assez pitoyable » – sens obtus, que Barthes fait surgir à partir d'une analyse de quelques signes disponibles sur le visage des femmes, pas loin d'être considérées comme grossièrement grimaçantes), l'auteur de *Mythologies* manque le saut dialectique permettant d'articuler aux pleurs, à la plainte, *l'élan révolutionnaire qui leur est indissociable*. Analysant les multiples références qui nourrissent l'art d'Eisenstein (peinture, christianisme, etc.), Didi-Huberman précise que « le présent historique est toujours tissé de passés multiples »⁹⁷⁸, ajoutant plus loin : « S'il fallait reparler du "montage des attractions" sous un nouvel angle, il faudrait dire que, dans un montage donné, le présent et le passé – ou plutôt les passés, car ils sont hétérogènes et nombreux – s'attirent réciproquement jusqu'à se projeter ensemble dans quelque chose que Léon Moussinac, regardant le *Potemkine*, appelait en 1928 une capacité "prophétique" des images [...]. »⁹⁷⁹

Qu'en est-il du *Fond de l'air est rouge* ? Les différences sont immenses, bien entendu. Le film présente plutôt une actualité post-élans révolutionnaires, quand le long métrage d'Eisenstein s'inscrit dans un contexte où la révolution a été accomplie.⁹⁸⁰ Pour autant, en présentant des fragments d'un film racontant une révolution manquée (1905), film qui lui-même charge son récit d'une puissance révolutionnaire témoignant de l'actualité de sa réalisation, Marker semble bien offrir au spectateur, par un montage des attractions⁹⁸¹ à la portée politique manifeste, un condensé de ce qui sera en jeu, malgré tout (pour reprendre le syntagme systématisé par Didi-Huberman), dans son documentaire de 1977.

pp. 200-201, p. 215 (où apparaissent, outre Feldman, les noms de Nina Agadjanova-Choutko, Sege Trétiakov et Isaac Babel) et pp. 224-226.

⁹⁷⁷ Voir Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », éd. É. Marty, *Œuvres complètes, III*, Paris, Le Seuil, 2002, pp. 485-506. Le texte a connu une première publication dans le n° 222 des *Cahiers du cinéma* (juillet 1970).

⁹⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, 6, *op. cit.*, p. 380.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 381. Pour la citation, voir Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, 1928, p. 13.

⁹⁸⁰ Je ne dis pas « réussie », et « accomplie » reste évidemment, compte tenu de la complexité attachée à un tel sujet, un mot relativement inadéquat.

⁹⁸¹ Un « montage eisensteinien », dit très clairement Sylvain Dreyer dans *Révolutions ! Textes et Film engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 168.

2.3 1993 : actualisation du documentaire et présence des lucioles, malgré tout

En témoin critique toujours inquiet de son actualité, Marker, par son commentaire ajouté en 1993, permet, me semble-t-il, d'insister sur cette tension entre mélancolie un peu résignée et alacrité, pessimisme et espoir, au sortir d'une décennie où le triomphe du néo-libéralisme puis la chute du Mur de Berlin ont signifié la victoire (momentanée ?) d'une idéologie unique, particulièrement barbare. Témoinnant d'une grande cohérence dans la construction du film, les derniers plans du *Fond de l'air est rouge* semblent bien répondre à un passage situé au début du documentaire, particulièrement insoutenable. Après avoir témoigné de la centralité de la guerre du Vietnam dans la revitalisation de l'idée contestataire, au repos au début des années 1960, Marker présente une longue séquence durant laquelle on assiste au massacre, par un pilote américain s'adressant directement à une caméra située dans son avion, des populations du Sud-Vietnam.⁹⁸² Marker offre un bel exemple de lutte confrontant esthétisation de la politique et politisation de l'art, dont on connaît la centralité dans le texte de Benjamin consacré à « L'œuvre d'art ». Le pilote, en effet, précise que trois avions l'accompagnent dans cette expédition morbide, puis s'exclame : « Chaque appareil emporte 3 tonnes de bombes. Remarquable ! Vous allez voir des bombes et du napalm ! » Il n'est pas loin de dire que la guerre est belle, et que l'image en mouvement (« vous allez voir ») permettra au spectateur d'en jouir pleinement. « Ça va être chouette, ajoute-t-il quelques secondes plus tard. Un peu de tir au sol, beaucoup de napalm et même peut-être des Viêt-Cong ! » L'attaque commencée, les images montrent explosions, fumée : « Napalm ! Regardez comme ça flambe ! », entend-on sur un ton enjoué. Le même pilote, enthousiaste en voyant les populations locales fuir sous les tirs et les bombes, dit par deux fois : « fa-bu-leux ». Marker choisit alors de substituer aux images de l'armée américaine des plans présentant des victimes des tirs, tout en conservant, sur la bande sonore, les déclarations du pilote que l'on accompagne maintenant depuis quelques minutes. Leurs visages sont déchirés, brûlés, mutilés : « Il y aura du sport, j'aimerais pouvoir suivre une opération de nettoyage juste après un de nos raids pour reconnaître leur efficacité. On nous congratule pour nos bombes, et spécialement pour le napalm ! », confie le pilote, pendant qu'à l'image un travelling optique permet de s'approcher au plus près d'un jeune homme, peut-être une

⁹⁸² Marker réutilise des images enregistrées par la cinéaste canadienne Beryl Fox pour son documentaire *The Mills of the Gods* (1965).

trentaine d'années, dont une grande partie du visage et du cou (certainement d'autres parties du corps) est recouverte de brûlures causées par le napalm.

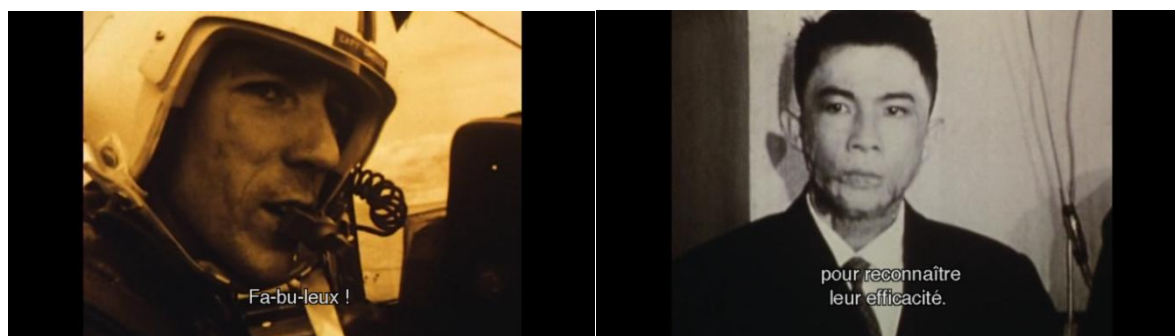


Fig. 5.19 & fig. 5.20, *Le fond de l'air est rouge* (Marker, 1977), captures d'écran.

La confrontation entre esthétisation de la politique et politisation de l'art trouve dans cet exemple une formulation particulièrement concrète. En témoin critique, Marker prend explicitement position contre la barbarie. Il vaut de noter que le cinéaste utilise ici la parole de témoins responsables de ladite barbarie pour la retourner contre eux-mêmes. Au fond, c'est moins la figure du pilote qui semble visée par le montage markerien que le véritable responsable de son activité mortifère. Le pilote possède dans l'organisation générale de ces plans une fonction métonymique : c'est l'impérialisme états-unien, point de cristallisation de nombre de luttes de l'époque, qui est *ciblé*. Sylvain Dreyer a parlé de la « métaphore, courante à l'époque [des années 1960 et du début des années 1970], de la “caméra-fusil” »⁹⁸³, manière de traduire les possibles effets d'un usage critique du médium cinématographique dans la conscience du spectateur, participant à l'éveiller politiquement. On pourrait certainement parler, à propos du *Fond de l'air est rouge*, d'un *montage-fusil*, Marker organisant ses plans de façon à alerter celui ou celle qui fait l'expérience du film, dessillant le regard d'un spectateur bien souvent mis en état de veille par la façon dont les médias « traitent » l'information.

De fusil, il en est donc question à la fin du *Fond de l'air est rouge*. En 1977, en conclusion de son film, Marker partage avec le spectateur une métaphore : les loups supprimés pour limiter leur nombre dans certaines campagnes renvoient à la question du trafic d'armes, dont les conséquences meurtrières ne cessent de s'affirmer dans les années 1970. En

⁹⁸³ Sylvain Dreyer, *op. cit.*, p. 30. Sur la caméra-fusil, et plus généralement le « cinéma de guérilla », je renvoie à la démarche et la réflexion de Fernando Solanas, théoricien du « Troisième cinéma », en particulier à un numéro de la revue *CinémAction* qui lui fut consacré (et dans lequel on trouve le manifeste consacré au « Troisième cinéma », daté de 1968) : *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, *CinémAction*, n° 101, 2001, par exemple p. 68 et p. 108.

1993, sans rejeter complètement la métaphore, une *deuxième couche signifiante* vient se poser sur la première. Dans son commentaire autoréflexif, Marker s'exprime sur un ton un peu étrange, car empreint de mystère, utilisant le registre de la supposition, quand ses mots, loin d'exister virtuellement, agissent sur le matériau filmique tout en impactant le spectateur des années 1990. Le commentaire ne fait qu'affirmer, quelques années après la première version du film, la position de témoin de Marker : « Imaginez maintenant que celui qui a fait ce montage 1977 se voit soudain offrir l'occasion de regarder ces images après un long intervalle. Ce pourrait être par exemple 1993, quinze ans après, l'espace d'une jeunesse. L'âge qu'avaient beaucoup de héros de cette année légendaire, 1968. » À l'écran défilent les images du « *Bloody Sunday* », désignant ce dimanche tragique durant lequel, en Irlande du Nord, l'armée britannique tira sur des manifestants. Affaire d'armes, à nouveau. Marker ajoute alors :

On pourrait méditer sur le temps qui passe, et en mesurer les changements avec un instrument très simple. En énumérant les mots qui n'avaient simplement aucun sens pour les gens des sixties. Des mots comme *boat-people*, sida, thachérisme, ayatollah, territoires occupés, *perestroika*, cohabitation, ou ce sigle qui remplace l'URSS et que personne n'arrive à retenir : CEI. Quand la si puissante et si redoutée union soviétique avait cessé d'exister, le sésame de cette transition avait d'abord été "droits de l'homme", maintenant c'était "économie de marché". Le terrorisme avait remplacé le communisme en tant qu'incarnation du mal absolu.

Le commentaire de Marker se trouve ainsi chargé des événements qui se sont glissés entre 1977 et 1993. On comprend ici que l'une des caractéristiques du témoin critique relève de l'insatisfaction permanente : *Le fond de l'air est rouge* est un film qui peut être constamment repris. Aujourd'hui encore (comment ne pas penser à notre époque lorsque Marker évoque le terrorisme ?). Au moment de conclure, le cinéaste pose un regard régénéré sur la séquence des loups. La deuxième couche signifiante annoncée plus haut concerne la note d'espoir contenue dans le commentaire de Marker :

Ainsi, notre auteur s'émerveillerait des ressources de l'histoire qui a toujours plus d'imagination que nous. Il penserait à la fin du film tel qu'il l'avait conçu en dix neuf cent soixante-dix-sept quand il comparait le trafic d'armes des grandes puissances à ces sélectionneurs volants dont le travail est de limiter les populations de loups à un chiffre acceptable. Devinez qui elles arment aujourd'hui ? *Une pensée consolante cependant : quinze ans après, il y avait toujours des loups.*

La même image se trouve ainsi investie, dans le présent de 1993, d'un sens nouveau. L'historiographie critique, qui passe ici par le film, refuse le caractère figé promu par l'historicisme. L'enjeu d'une telle mise en mouvement de l'histoire est loin d'être mince : Marker, par ces derniers mots, refuse toute résignation, tout fatalisme, quand l'époque semble si obscure. Les loups, non pas ceux qui disparaissent à l'écran, mais ceux qui survivent dans la bouche de Marker, ne sont pas loin, me semble-t-il, de se confondre avec les lucioles tant prisées par Georges Didi-Huberman. Ce dernier, on le sait, se montrait sévère à l'endroit d'un Pasolini absolument défaitiste dans l'Italie des années 1970.⁹⁸⁴ La conclusion du *Fond de l'air est rouge* (dans sa version de 1993) semble bien rejoindre ces petites manifestations d'espoir auxquelles le philosophe de l'art entend, dans ses travaux, faire droit : « *The final image is pessimistic yet defiant* »⁹⁸⁵, résume parfaitement Catherine Lupton. L'organisation du pessimisme n'est donc pas très loin, et l'on retiendra que cette organisation ne peut s'établir sans *une conscience claire et critique de l'actualité* : « Le film est lui-même pris dans la tourmente du temps et devenu une archive que son auteur se rêve à regarder quinze ans plus tard pour le placer dans une distance critique, dans "un Maintenant d'une connaissabilité déterminée" (Walter Benjamin). »⁹⁸⁶

Dans les pages qui suivent, je propose d'étudier un film de Chantal Akerman qui accorde une attention particulière au « Maintenant de la connaissabilité ». Avec *Sud* (1999), la cinéaste propose une mise en relation critique des temps de l'histoire. Surtout, avec cet essai, que j'ai analysé en m'appuyant sur les archives de la cinéaste, je mettrai en évidence le lien qui unit la démarche d'Akerman à celle de Walter Benjamin, puisque la première cite le second pour mieux se reconnaître dans une vision explicitement critique de l'histoire.

3. Chantal Akerman – Actualité de la ségrégation

Tout semble partir d'un film, qui provoqua chez Akerman une réaction l'ayant conduite à réaliser *Sud* (1999): *Gummo* (Harmory Korine, 1997). Les archives du Fonds Akerman, conservées (et actuellement en cours d'inventorisation, de

⁹⁸⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*

⁹⁸⁵ Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 139. Voir également Nora M. Alter, « Wolves : political filmmaking », *Chris Marker*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2006, pp. 53-90.

⁹⁸⁶ Guillaume Morel, « Histoire des images et images de l'histoire », *Critikat* (en ligne), mis en ligne le 29 octobre 2013, URL : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-2/>

traitement et de numérisation) à la Cinémathèque Royale de Belgique permettent de prendre la mesure de l'importance du film de Korine dans la démarche critique de la cinéaste.⁹⁸⁷ Je propose ici de reprendre l'itinéraire de Chantal Akerman, entre *Gummo* et *Sud* : ce qui se joue dans son documentaire sorti en 1999 et ce que l'on trouve dans ses documents préparatoires témoignent d'un intérêt croisé et pour la figure du témoin et pour les réflexions attachées à ladite Théorie Critique.

3.1 *Se positionner contre un film : possible assise d'une démarche critique*

À la fin des années 1990, Akerman enseigne à Harvard. Ses élèves sont alors fascinés par *Gummo*, qui semble provoquer sur cette jeunesse un effet comparable à celui des premiers films de Godard, au tournant des années 1960 : « Certains disaient même que ce film avait changé leur vie comme on le disait de Godard, entre nous, il y a trente ans. »⁹⁸⁸ Le film du cinéaste indépendant américain raconte l'itinéraire d'adolescents du Sud des États-Unis dont le quotidien se résume à quelques activités morbides : tuer des chats, sniffer de la colle, etc. *Gummo* dépeint une Amérique lugubre, sans espoir et, semble-t-il, sans histoire. Akerman se dit touchée par l'hétérogénéité formelle du film, Korine mélangeant plusieurs régimes d'images (film, vidéo, super-8, photographie) visant à interroger et brouiller les frontières du cinéma. Le geste artistique s'avère très puissant, marquant notamment quelques cinéastes de renom (Werner Herzog, Gus Van Sant). Seulement, Chantal Akerman se montre particulièrement perplexe quant au « fond » du film. Un hiatus entre ce qui est raconté dans *Gummo* et sa puissance plastique contrarie la cinéaste, qui va jusqu'à se dire « fâchée [*sic.*]. »⁹⁸⁹

Dans une version plus avancée du scénario de *Sud*, Akerman précise : « Ce film fut le détonateur, et tout est parti de là, de l'envie de répondre. »⁹⁹⁰ Il est possible de relever une

⁹⁸⁷ Je remercie Jean-Paul Dorchain et l'ensemble du personnel de la CINEMATEK m'ayant permis de consulter des documents qui n'étaient pas encore disponibles pour le public.

⁹⁸⁸ Chantal Akerman, « Scénario 1 », Fonds Akerman (en cours de traitement), Cinémathèque Royale de Belgique, FI – 46003IFO – AKERISC1 [consulté le 20 septembre 2019], np. J'ai consulté ces archives durant une journée, je ne préciserai donc plus la date de la consultation. De même, les documents n'étant pas encore classés de façon « rigoureuse », je les désignerai de façon assez simple, et peut-être différemment des choix qui seront ceux du Fonds Akerman, une fois l'inventaire et le classement terminés (par exemple, « scénario 1 », « 2 », « documents préparatoires », etc.). Enfin, lorsque le numéro d'un document issu des archives a déjà été référencé, j'indique à partir de maintenant la provenance de la citation dans le corps du texte.

⁹⁸⁹ *Ibid.* Pour éviter d'alourdir le propos par l'ajout de la mention « sic. » à chaque faute ou erreur grammaticale, je précise ici que je retranscris les écrits de la cinéaste en conservant les maladresses (orthographe, syntaxe) qui parfois apparaissent dans ces archives.

⁹⁹⁰ Chantal Akerman, « Scénario 2 », FI – 46003/FO – PAR/SC2., np.

proximité entre le point de vue critique de la cinéaste et celui proposé par Susan Sontag dans son recueil d'essais consacrés à la photographie. La théoricienne y rapprochait des photographes pourtant diamétralement opposés, à savoir Edward Steichen et Diane Arbus, leur reprochant de nier les déterminismes historiques, sociaux, culturels pourtant inséparables de la vie des hommes et des femmes apparaissant dans leurs œuvres. À dix-sept ans de distance, au même endroit (MoMA, New York), deux expositions, *The Family of Man* (Steichen, 1955) et la rétrospective consacrée à Diane Arbus (1972), dressent des tableaux à la fois parfaitement distincts (tantôt humaniste et optimiste [Steichen], tantôt morbide [Arbus], soit porteur d'un « humanisme sentimental » [« *sentimental humanism* »], soit lié au « message antihumaniste » [« *anti-humanist message* »] qui peut caractériser, dans une certaine mesure, les années 1970), mais qui renvoient de façon cette fois identique à un même régime d'expérience : « *The Steichen show was an up and the Arbus show was a down, but either experience serves equally well to rule out a historical understanding of reality.* »⁹⁹¹ Avec *Sud*, Chantal Akerman entend très précisément lutter contre cette forme d'expérience : par l'articulation de la parole des témoins à des plans révélant un présent chargé d'un passé particulièrement tragique, la cinéaste propose avec son documentaire une expérience plus historicisée, où le présent semble constamment hanté par le passé.

Si *Gummo* agit en « détonateur », il fut suivi par une série de références qui ont fourni à la cinéaste une assise à partir de laquelle son entreprise a pu être conduite. Chantal Akerman a d'abord songé à *Louons maintenant les grands hommes*, le célèbre recueil de textes et de photographies publié par James Agee et Walker Evans en 1941, se montrant à la fois admirative et réservée à propos de cette œuvre dressant le portrait d'une Amérique durement frappée par la Grande Dépression.⁹⁹² Certes, les auteurs, en révélant par la photographie et le texte la très grande misère des familles de métayers du Sud des États-Unis, sauvent selon la cinéaste l'humanité et la dignité d'hommes et de femmes au visage et au corps marqués par la misère : « [...] Ces gens photographiés étaient *malgré tout* restés des êtres humains. » (« Scénario 2 », souligné dans le texte). Ainsi, *Gummo* apparaît selon Akerman comme une réponse à *Louons maintenant les grands hommes*, la dignité, l'humanité ayant disparu dans le film de Korine. Pourtant, rien dans les « belles photos de Walker Evans » (« scénario 1 ») ne témoigne d'une autre violence, laquelle correspond à la « brutalité qui avait pu être perpétrée dans le sud par des êtres humains, des blancs sur d'autres êtres humains, des noirs »

⁹⁹¹ Susan Sontag, *On Photography* [1973], New York, Rosetta Books, 2005, pp. 25-26.

⁹⁹² James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes : Alabama, trois familles de métayers en 1936* (1941), trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean Quéval, Paris, Plon, 1972.

(« Scénario 2 »). C'est ainsi que, chemin faisant, la question du « Sud » appelle un autre ouvrage, qui marqua profondément la cinéaste belge, *Harlem Quartet*, écrit par James Baldwin, que l'on retrouve donc ici. Dans ce livre, Baldwin décrit tout le poids du passé (esclavage, lynchages) qui hante le présent d'un voyage d'un groupe de musiciens noirs dans le sud du pays, autour de la ville de Birmingham notamment.⁹⁹³ Chantal Akerman note alors la très grande proximité, dans les mots, les situations, les affects, entre ce qu'exprime l'écrivain américain et sa propre expérience : les mots de Baldwin sont les mêmes que ceux entendus dans le cercle familial, à Bruxelles. La barbarie subie par les Noirs aux États-Unis croise, dans la démarche d'Akerman, la barbarie subie par les Juifs d'Europe, à travers l'héritage qu'en ont deux artistes : Akerman elle-même et James Baldwin. (« Scénario 1 », *fig. 5.21*). On sent, dans cette première version du scénario, un certain trouble qui passe par cette écriture heurtée, hachée, annonçant la structure qui sera celle du documentaire.

qu'ils faisaient. Combien de sentiments, combien de phrases de ce
livre, m'étaient familiers, je les avais déjà entendues chez moi
à la maison à Bruxelles, prononcées par mon père ou ma mère
dont
l'histoire a bien des égards différerait de celle de Baldwin
et de
ses protagonistes.
Et pourtant ces phrases qui m'obsédaient depuis toujours
leurs étaient communes, toutes ces phrases liées à la peur, ces
maigres phrases échappées et bien sûr plus marquantes qu'un flot
de paroles ou plutôt ces maigres phrases se glissant parfois mal-
gré elles au milieu de logorhées racontant le bonheur d'une
journée
t je cite Baldwin
Le silence est total.
Le silence du Sud.
Un silence lourd, tendu.
Un silence de plomb
Un silence qui devrait être paisible mais ne l'est pas.
On guette le cri qui va briser ce silence.
On redoute le jour qui vient.
Chez moi, à la maison, ce n'est pas du silence du Sud qu'on
parlait quand on parlait enfin de quelque chose, mais du silence
du camp et là c'était la même peur du jour qui vient parce
qu'avec le jour qui vient, il n'y avait que le pire qui pouvait

Fig. 5.21., scénario 1

⁹⁹³ James Baldwin, *Harlem Quartet (Just Above my Head, 1979)*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Christiane Besse, Paris, Stock, 1998. Mathias Lavin parle à propos de *Sud* et de quelques autres films d'une « impulsion » donnée par des textes, celui de Baldwin, par exemple, pour le film présentement commenté : « Écrire à côté de ses lacets », *Vertigo*, 2007, n° 130, p. 82.

On sait l'importance de l'héritage maternel (la mère de la cinéaste, Natalia Akerman, fut une rescapée d'Auschwitz) dans la trajectoire personnelle et artistique de Chantal Akerman. On peut très certainement parler d'une rencontre entre vaincus de l'histoire à propos de *Sud* et ce qui l'entoure. Les documents préparatoires que j'ai pu consulter à la Cinematek témoignent de cette rencontre. Mais avant de les mobiliser et d'analyser plus directement le film, il faut dire ici qu'un dernier événement, particulièrement tragique, a déterminé le sujet du film : le lynchage d'un homme noir par trois Blancs à Jasper, Texas. Le 7 juin 1998, James Byrd Jr est attaché derrière un camion et traîné sur plusieurs kilomètres. Des morceaux de son corps sont arrachés et parsèment la route, puis sa tête heurte un petit mur avant de se détacher. Les trois assassins (des suprématistes blancs) poursuivent leur trajet macabre et jettent le corps devant un cimetière afro-américain de *Huff Creek*. Akerman prend connaissance du crime juste après avoir lu *100 ans de lynchage* de Ralph Ginzburg. Elle y lit la description du meurtre de Sam Holt en 1899 (« scénario 2 », fig. 5.22). *Sud* révèle ainsi ce qui se joue, dans la démarche de Chantal Akerman, autour d'un certain rapport aux dates. Celles-ci s'aimantent : 1899 résonne dans 1998. Davantage encore, ce sont tous les lynchages qui ont suivi celui de Sam Holt, toutes les barbaries subies par les Noirs aux États-Unis que Chantal Akerman retient dans sa démarche, et qui vont finalement hanter la plupart des plans de *Sud*. C'est bien l'actualité qui détermine la démarche artistique d'Akerman. Dans une formule marquée par une inquiétude certaine, cette dernière mobilise un mot que l'on croirait, peut-être un peu trop hâtivement, attaché au seul passé, pour caractériser le lynchage de James Byrd Jr : « A notre époque et plus que jamais il y a de la purification dans l'air. » (*Ibid.*) Akerman change donc de trajectoire, mue par ladite actualité. Elle avait projeté de suivre un

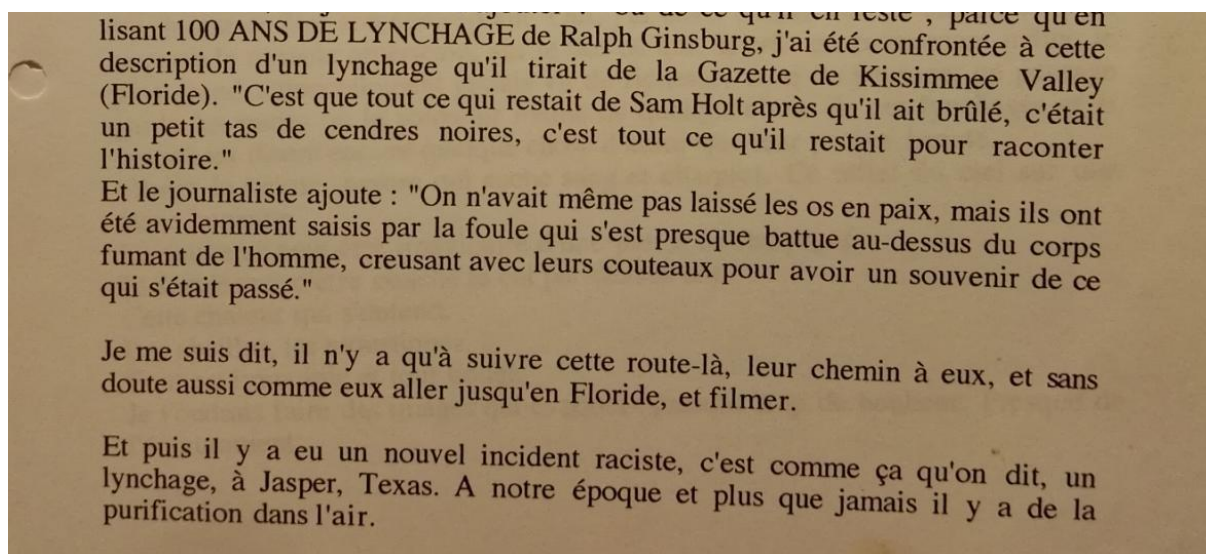


Fig. 5.22., scénario 2

parcours plus long la menant jusqu'à la Floride. Elle a fini par ausculter Jasper, ses maisons, ses parcs, son environnement naturel, ses habitants.

Ces recherches, ces références, tout comme l'actualité tragique de Jasper confirment le sentiment de Chantal Akerman à propos de *Gummo*. Quelques temps après la sortie de *Sud*, dans un entretien accordé à *Chronic'art*, la cinéaste insiste sur ce rapport au film de Korine. Au « constat qu'il n'y a plus rien » qu'elle associe à ce long métrage, Akerman déclare que « Sud montre "pire que rien". » Qu'entend-elle par « pire que rien » ?, lui demande le journaliste de la revue. « *Le "pire que rien" c'est la permanence de la ségrégation* »⁹⁹⁴, affirme-t-elle alors. Se souvenant de Faulkner et de Baldwin, la cinéaste décide d'entamer un voyage dans le Sud.

La formule « pire que rien » est d'une très grande portée. La notion de permanence, qui lui est associée, peut me semble-t-il renvoyer à celle d'« *interminable*, tout à tour force d'épanouissement et force de stagnation et de recul », préférée par Fernand Braudel, au soir de sa vie, au syntagme « longue durée », dont il avait fait, selon ses dires, « un tel usage et un tel mésusage. »⁹⁹⁵ Parlant de la crise autour du pétrole « amorcée » au tournant des années 1970, l'historien la qualifie d'« énorme force, monstre, géant de l'histoire », qui persistera sans aucun doute jusqu'en 2000. Bien entendu, cette notion d'« interminable », proche de « longue durée », est peut-être plus opérationnelle pour considérer les évolutions de sociétés qui ont une histoire plus étendue (l'Europe, typiquement). Néanmoins, ladite notion devient un outil précieux pour rendre compte d'une certaine constance dans la « courte » histoire des États-Unis. Annonçant son projet de documentaire à la frontière mexicaine, qui aboutira deux ans plus tard à la réalisation de *De l'autre côté* (2002), Akerman prolonge l'idée d'une persistance de la violence (verbale, physique) en considérant une histoire qui fait « du surplace » : « Sur cette Amérique immobile, j'aimerais faire quelque chose – c'est encore à l'état de projet – sur tous ces gens qui se sont rassemblés le long de la frontière de l'Arizona pour empêcher les Mexicains d'entrer dans le pays. Les phrases qu'on entend sont incroyables : "ils font trop de saletés", "ils menacent la propriété privée", "il faut les liquider" ... *L'histoire fait du surplace* avec ces mots-là : "propreté, saleté, propriété" »⁹⁹⁶. Les archives du Fonds Akerman semblent bien confirmer cette idée d'une histoire *moins tranchée*, ce qui ne signifie pas, on l'a vu avec Arlette Farge, qu'elle soit faite d'invariants, sans ruptures

⁹⁹⁴ Chantal Akerman, « Chantal Akerman : l'existence de l'autre », entretien avec Frédéric Bas, *Chronic'art* (en ligne), 1^{er} septembre 2000, URL : <https://www.chronicart.com/digital/chantal-akerman-l-existence-de-l-autre/> [dernière consultation le 1^{er} juin 2020]. Je souligne.

⁹⁹⁵ Fernand Braudel, *Écrits sur le présent* (1982-1983), dans *Écrits sur l'histoire*, 2, Paris, Arthaud, 1990, p. 259. Souligné dans le texte.

⁹⁹⁶ *Ibid.* Je souligne.

et changements notables. Cela signifie que la connexion passé / présent révèle (ici par les outils de l'historienne, là par ceux de la cinéaste) la continuité de la catastrophe, pour le dire avec des mots benjaminien, la barbarie ne pouvant être conjuguée au seul passé.

Akerman, en témoin de son expérience de cinéaste, raconte par exemple : « Le long de ces routes ou autoroutes, j'ai aussi vu des prisonniers, tous noirs qui travaillaient en vêtements blancs, ou rayés, gardés par des hommes blancs et à cheval et on ne pouvait s'empêcher de penser aux esclaves, les mêmes gestes, les mêmes costumes presque et les mêmes gardes *comme si rien n'avait changé depuis le temps de l'esclavage*, même s'il n'y a plus personne dans les champs de coton, seulement le bruit du vent. » (« Scénario 2 ». Je souligne). Il y a bien, ici, variation : les Noirs ne sont plus esclaves mais prisonniers. Mais il y a permanence, surplace, ou inchangé. *Les Noirs sont dans des situations différentes, mais ils restent les vaincus de l'histoire : c'est ça, l'interminable.* (Fig. 5.23). Pour mieux appuyer sa position, Akerman insiste sur la dimension sonore de sa mise en scène, accompagnant ces images de prisonniers de sons de véhicules motorisés, parfois enregistrés sur le vif (on voit les véhicules passer dans le champ de la caméra au même moment), parfois, semble-t-il, ajoutés en postproduction (un son de moteur particulièrement brutal survient sans qu'aucune voiture ou aucun camion ne passe au même instant) : manière de rappeler la tragédie qui marque l'actualité de Jasper, en confrontant ces images d'esclaves/prisonniers à un son renvoyant à un lynchage survenu en 1998. Ici, Akerman aime l'esclavage (passé), prison et crime raciste (présent).⁹⁹⁷



Fig. 5.23, *Sud* (Akerman, 1999), capture d'écran

⁹⁹⁷ On trouve dans les documents préparatoires de la cinéaste une coupure du *Monde diplomatique* avec un article de Loïc Wacquant (ancien élève de Pierre Bourdieu, spécialiste des liens entre misère, exclusion et prison) intitulé « L'emprisonnement des "classes dangereuses" aux États-Unis » (*Le Monde diplomatique*, 20 juillet 1998). L'image accompagnant l'article présente des prisonniers, tous noirs et vêtus de blanc, pointés du doigt par une main ajoutée via un montage photographique.

3.2 *Confrontation des témoignages et remise en cause des discours optimistes*

L'un des enjeux de *Sud* consiste à se confronter au déni qui a fini par s'installer dans les discours de certains afro-américains :

J'ai fait un long entretien avec le pasteur, très édifiant où il m'expliquait : « Maintenant, ça va. » Il y a une dénégration de cette question. Bien sûr, la situation a changé depuis les années 1960 ; mais fondamentalement, les choses ont peu évolué. Il n'y a plus d'esclaves, mais quand je vais filmer les écoles qui, officiellement, ne sont pas « ségréguées », les enfants qui jouent dans la cour de récréation se répartissent en deux groupes : d'un côté les enfants noirs, de l'autre, les enfants blancs. Dans les églises, c'est la même chose.⁹⁹⁸

Ces propos viennent confirmer le sentiment de la cinéaste que l'on peut lire dans ses archives : « Le pasteur a même été jusqu'à dire que si les noirs avaient des difficultés, c'était surtout de leur faute et parce qu'ils ne croyaient plus assez au rêve américain. » (« Scénario 3 »).

Dans *I am not Your Negro*, rencontré précédemment, on assiste à une discussion, elle-même édifiante, entre Baldwin et un universitaire blanc, Paul Weiss (professeur de philosophie à Yale). Ce dernier reproche la fixation de Baldwin sur les questions raciales : « J'ai plus en commun avec un professeur noir qu'avec un Blanc opposé aux études », lui dit-il. Baldwin, dans une sorte de colère maîtrisée, propose une réponse en forme de leçon critique. On ne peut pas, selon l'écrivain, couper l'activité de l'écriture de la violence raciste qui l'entoure systématiquement aux États-Unis :

Vous parlez de devenir par auteur par soi-même, mais alors, il faut couper toutes ses antennes, car si vous tournez le dos, vous risquez de mourir [Baldwin insiste, se tournant vers son interlocuteur, sur le mot « *die* »], vous risquez de mourir. Il est difficile de se concentrer [il mime l'activité de taper sur une machine à écrire] quand on a peur du monde qui nous entoure. Mes années à Paris m'ont servi à une chose. À me libérer de cette terreur, qui n'est pas le fruit de mon imagination, mais un vrai danger inscrit sur le visage de chaque flic, chaque patron, tout le monde. Je ne suis pas dans la tête des Blancs, je ne me fonde que sur l'état de leurs institutions. J'ignore si les chrétiens blancs haïssent les Noirs, mais nous avons une Église

⁹⁹⁸ *Ibid.*

blanche et une Église noire. Comme Malcolm X l'a dit, la ségrégation est à son paroxysme le dimanche à midi. Cela en dit long. Je ne peux pas faire confiance aux chrétiens blancs et encore moins à l'église chrétienne. J'ignore si les syndicats me détestent, mais je sais que je n'en fais pas partie. J'ignore si le *lobby* immobilier est raciste, mais je sais qu'il me maintient dans le ghetto. J'ignore si l'Éducation hait les Noirs, mais j'ai vu les manuels de mes enfants et les écoles où on les met. Ce sont des faits.⁹⁹⁹

Les propos et le film de Chantal Akerman semblent traduire au mot près ce que James Baldwin, en témoin critique, déclare ici. Ce dernier conclut en pointant les effets néfastes de cet « idéalisme qui selon [son interlocuteur] existe en Amérique mais que [Baldwin] n'a jamais vu. » La dimension critique d'une démarche, qu'il s'agisse des écrits et des interventions (conférences, entretiens dans les médias) de Baldwin tout comme l'art de Chantal Akerman, consiste à *fêler cet idéalisme*. Le racisme n'existe pas en tant que vernis déplaisant, et à combattre comme tel, recouvrant une société où, globalement, les choses évoluent positivement. Il est inscrit au plus profond des mécanismes (institutions) régissant la société américaine. Et l'on constate en découvrant *Sud* que le film est tout entier construit sous forme de réponses. En amont, la réponse à *Gummo* et, dans une moindre mesure, à *Louons maintenant les grands hommes*. Dans le film, il s'agit de répondre audio-visuellement à certains discours et témoignages. Lors de l'hommage religieux rendu à James Byrd Jr, un homme prend la parole et, tout en insistant sur les persistance du racisme en cette fin du XX^e siècle, déclare de manière un peu contradictoire :

Non que Jasper ne soit pas touchée par le racisme, ou ne connaisse pas des problèmes raciaux. Toutefois, le climat racial qui prévaut à Jasper ne conduit pas aux actes brutaux perpétrés par les assassins de la famille Byrd. Nous savons que ce meurtre ne reflète pas la population de Jasper. En dépit de sa nature barbare et maléfique, je crois que la mort de James Byrd Jr apportera plus que ce qu'il aurait pu faire de son vivant. À savoir, une meilleure harmonie raciale à Jasper.

Prolongeant son propos, l'intervenant insiste : « Grâce à Mr Byrd, pour la première fois à Jasper, toutes les races se sont rassemblées pour le bien commun de la ville. » Il poursuit en évoquant le groupe de travail ayant la charge d'étudier les problèmes que peut rencontrer la petite ville. À l'image, l'homme se présente devant une assemblée *exclusivement* composée de Noirs (*fig. 5.24*). Ainsi, le film traduit de façon exemplaire le propos de Baldwin

⁹⁹⁹ James Baldwin, *I am not Your Negro*, *op. cit.*

cité plus haut. Les tensions raciales que connaissent les  tats-Unis sont structurelles, soutenues par des institutions (ici, l' glise) pérennisant la question de la ségrégation. Bien sûr, il conviendra de nuancer ici le propos : l'intervention est sans doute marquée par une volonté d'apaisement, et la composition de l'assemblée témoigne peut-être d'un désir de rassemblement entre citoyens d'une même communauté, au moment où l'un de leurs membres a subi un acte d'une telle barbarie. Cependant, avec à l'esprit les propos de la cinéaste ainsi que ceux de Baldwin, l'image ne manque pas d'interpeller. Elle entre d'ailleurs en correspondance avec plusieurs autres passages du film, devant l' glise, dans les quartiers populaires, etc., témoignant de la continuité de la ségrégation aux  tats-Unis.



Fig. 5.24, *Sud* (Akerman, 1999), capture d'écran

Sud apparaît également comme une réponse au premier témoin du film, qui a particulièrement marqué la cinéaste. Plus précisément, sur les soixante-dix minutes du documentaire de Chantal Akerman, soixante minutes semblent répondre à ce premier témoignage, relativement long, qui intervient entre les septième et onzième minutes du film. Soixante minutes durant lesquelles « l'arpentage » de Jasper, pour le dire avec Mathias Lavin, sera l'un des éléments du processus créatif de la cinéaste : « L'arpentage, quant à lui, n'est pas une promenade désinvolte, ou un abandon à l'illusion de la spontanéité au gré des rencontres, il s'appuie sur des partis pris rigoureux et sur une esthétique lacunaire. »¹⁰⁰⁰ Premier témoin, donc : face à la caméra, une femme noire, Cora Jones, grand-mère accompagnée de ses quatre petits-enfants, raconte l'évolution positive de la condition des Noirs dans la société américaine. Dans ses propos, Cora Jones se montre particulièrement positive, comparant la

¹⁰⁰⁰ Mathias Lavin, «  crire à côté de ses lacets », art. cit. Le théoricien commente alors, entre autres œuvres de Chantal Akerman, la « trilogie : *D'Est* (1993), *Sud* (1999) et *De l'autre côté* (2002). »

situation présente à celle des années 1960, heureuse de ne plus avoir à travailler gratuitement pour les Blancs, enfin propriétaire d'une maison et libre.¹⁰⁰¹ On retrouve plusieurs fois, dans les différentes versions du scénario, l'expression d'une distance critique de la part de Chantal Akerman à propos de ce premier témoignage, considérant que de tels propos traduisent un déni quant une réalité (et une actualité) à bien des égards moins favorable(s) : celle de la fin des années 1990, où le lynchage d'un homme est encore possible. Le témoignage intervient à la septième minute du film. Il importe de revenir sur ce qui les précède, car les premières scènes de *Sud* reflètent parfaitement la façon dont procède Akerman dans ce film.

Je parlais dans la partie précédente de l'importance de la prise de position du témoin critique : *Sud* est l'affaire d'une prise de position constante, non seulement une prise de position à partir d'œuvres préexistantes (Korine, Agee, Evans), mais également une *prise de position par rapport à ce qu'expriment les témoins dans le film*. Le générique, très sobre visuellement (lettres blanches sur fond noir, comme pour marquer, d'emblée, l'importance des tensions raciales au cœur du film), permet au spectateur de saisir l'importance de la dimension sonore du long métrage. Le bruit de la nature (bourdonnements, chants d'oiseaux, stridulation des sauterelles) impose sans délai une expérience troublante, presque éprouvante¹⁰⁰², expérience sur laquelle insiste Akerman, puisqu'elle filme un employé municipal déclenchant le moteur de sa débroussailleuse, achevant un travail conséquent (on devine ce travail en découvrant un grand espace vert fraîchement tondu, devant une église de Jasper), alors que des camions ou tracteurs circulent sur une route que l'on devine située derrière la caméra (il s'agit d'un plan fixe assez long). Quelques plans, toujours fixes, suivent. Ils sont caractéristiques du cinéma de Chantal Akerman, qui prend le temps de découvrir un espace, une ville (songeons à *News From Home*, 1977) par la multiplication de plans fixes au sein desquels corps, véhicules, objets se meuvent. Akerman filme quelques habitants de la population noire de Jasper. Un homme est assis, comme désœuvré, versant de sa bouteille un peu d'eau au sol. Deux autres hommes, manifestement employés municipaux, vêtus d'habits rayés, ramassent des déchets (la caméra cette fois bouge légèrement pour suivre leurs mouvements). Une femme, assise sur le devant d'une maison, prépare de quoi cuisiner, séparant mécaniquement la partie comestible d'un végétal, dans une sorte d'écho à la scène d'épluchage des pommes de terre de *Jeanne Dielman*. Un homme enfin remonte péniblement une petite route, un train de marchandise circulant derrière lui.

¹⁰⁰¹ Je renvoie ici à une version plus aboutie du scénario, paginée : Chantal Akerman, *Sud*, « Scénario », p. 10. FI – 46003 / FO-PAR/SC4.

¹⁰⁰² Sur la dimension critique du bruit au cinéma, voir le petit essai d'Édouard Arnoldy, *Le Bruit éprouvant (au cinéma)*, Bruxelles, La Lettre volée, 2017.

Ces plans sont importants. Tout est affaire de mémoire dans *Sud*. On apprendra par exemple que James Byrd Jr était un grand marcheur, qu'il se rendait partout à pieds, et que c'est lors de l'un de ses parcours que les trois criminels l'on embarqué dans leur véhicule. Nombre de plans et de témoignages du film sont chargés d'une image, d'une parole entendue précédemment. Témoins et images s'articulent de façon constructive dans le documentaire d'Akerman. Vient ensuite un long travelling, réalisé en voiture (moyen de locomotion privilégié pour l'enregistrement des images du film¹⁰⁰³), permet d'observer nombres d'habitations pauvres, qui « ressemblent à des cases dévorées par la végétation » (« Scénario 2 »). Arrive alors le témoignage de Cora Jones. Succède à ce dernier un plan fixe d'une église d'où sortent exclusivement des habitants noirs, témoignant de la persistance de la ségrégation. On le constate, la cinéaste enveloppe le témoignage de Cora Jones (au discours plutôt satisfait) de plans contredisant dans une large mesure ce qu'elle y exprime : désœuvrement, précarité, logements hantés par un passé violent, ségrégation marquent encore l'actualité de Jasper. Dans *Sud*, un autre rapport au témoignage se trouve travaillé par Akerman, celui consistant non plus à infirmer mais à renforcer certains témoignages par des choix de mise en scène précis.

3.3 Prolonger, appuyer, figurer les témoignages

Au témoin que l'on pourrait qualifier de « contredit » répond, dans l'économie générale du film, le témoin dont la parole permet à Chantal Akerman d'affirmer, dans la continuité ou en lien avec leurs propos, sa position quant à l'actualité critique de Jasper. Dans une petite chambre tamisée, un jeune homme fait face à la caméra et affirme à propos des suprématistes blancs : « Ces salauds veulent finir leur boulot : supprimer et faire taire les Noirs. » (*Fig. 5.25*) Suivent quelques plans, particulièrement troublants, d'arbres dans une nature très belle.

La densité temporelle qui leur est attachée provient d'un travail méticuleux à partir des témoignages, de l'image et du son. Les arbres renvoient aux pendus de temps plus anciens (le « boulot » évoqué par le témoin que je viens de citer). Akerman a été marquée, on le lit à plusieurs endroits dans ses documents, par une formule de Baldwin à propos de l'un des personnages de *Harlem Quartet*. Traversant des espaces urbains pauvres, austères du Sud, il

¹⁰⁰³ Pour saisir l'atmosphère du Sud, il faut beaucoup rouler et marcher, dit Akerman. Le regard critique, à propos de la ségrégation, de la grande pauvreté, etc., procède de ce regard répété : « Et c'est seulement parce que ce qu'on voit se répète que tout d'un coup cela prend sens [...] » (« Scénario 2 »)

remarque des arbres : « il sent la corde lui scier la pomme d'Adam » (fig. 5.26, « Scénario 1 »). C'est tout le poids du passé qui intègre le présent d'une situation : « Il est pendu à chacun d'eux [les arbres], tournant de temps à autre sur lui-même dans l'air lent, lourd et lugubre », écrit Baldwin juste auparavant. « Ses pieds tirent de tout leur poids sur son coup brisé », ajoute-t-il ensuite. Le personnage de Baldwin vit une expérience profondément singulière, *vivant au présent une situation appartenant au passé.*



Fig. 5.25, *Sud* (Akerman, 1999), captures d'écran

Les arbres abondent.
 Il n'a jamais vu autant d'arbres.
 Autant d'arbres qui évoquent pour Baldwin autant de pendus
 " dans l'air lent, lourd, lugubre. Il sent la corde lui scier
 la pomme d'Adam.
 La chaleur palpable de l'été fait frissonner le paysage qui
 s'égoutte comme de l'eau."
 "Je ne suis pas le seul nègre qui revant de Birmingham, se
 réveille avec des sueurs froides, en étouffant un cri"
 écrit-il encore et cela aussi m'est terriblement familier.

Fig. 5.26, scénario 1

Dans ses notes préparatoires, Akerman prolonge le propos de l'écrivain américain en mettant en correspondance mémoire de Birmingham et mémoire d'Auschwitz, les cauchemars de Baldwin trouvant leur correspondant dans ceux du cercle familial bruxellois. Le son accompagnant le plan du deuxième arbre est celui d'un véhicule, hors champ, mais que l'on devine être un camion, lourdement motorisé, une sorte de cliquetis laissant supposer qu'il traîne un objet. On le constate, le son de véhicules motorisés, dont on devine parfois qu'il s'agit de camions, traverse *Sud*, comme *pour mieux rappeler la tragédie qui marque l'actualité de 1998*. Un complexe de témoignages, de sons et d'images, *lesquels ne cessent d'interférer*, permet à la documentariste d'articuler de façon critique le passé et le présent : le témoin parle d'un « boulot » à finir, les arbres sont hantés par ledit « boulot » inachevé, le son indique la barbarie du lynchage qui marque l'actualité. De même, juste après ces plans d'arbres, Akerman propose un long travelling à travers lequel apparaissent d'autres arbres, aux branches indissociables, alors, des pendus de jadis, devant des habitations pauvres où habite une partie de la population noire de Jasper. Comme souvent dans le film, le travelling permet d'aller à la rencontre d'un nouveau témoin.

Akerman se trouve ensuite chez une dame assez âgée. Le générique final nous apprend qu'il s'agit de « Mrs Callins ». Celle-ci raconte les lynchages du passé, évoque les arbres : « On disait que les branches poussaient différemment à l'endroit des pendaisons », déclare-t-elle à Akerman. Elle témoigne d'un événement survenu autrefois, lorsqu'un homme qui affirme avoir tué deux Noirs se trouve chez elle (elle loge alors avec son père) pour se munir de cartouches et prend conscience de son « erreur », pensant qu'il avait tué le frère de Mrs Callins et le fils de ce dernier, alors présents au domicile familial. Il finit par quitter le lieu. La vieille femme est filmée selon un dispositif qui domine *Sud*, dispositif que Chantal Akerman reprendra pour nombre d'entretiens dans *De l'autre côté*, trois ans plus tard. Le témoin, souvent assis, est filmé frontalement, en plan fixe (*fig. 5.27*). Choix éthique et critique, qui renvoie chez la cinéaste à une conception lévinassienne de l'humanité, où le visage tient un rôle essentiel : « Tous ces "témoins" sont filmés de face parce que, précise Akerman, citant Levinas, "quand on voit le visage de l'Autre, on entend déjà le mot 'tu ne tueras point' ... Et j'ai toujours fait ça, sans connaître ... Ce rapport à la frontalité renvoie à l'autre, au spectateur. Donc il existe d'autant plus en tant que spectateur qu'il est en face." (*Désaxés*, 6). »¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰⁴ Marie Liénard, « Sud de Chantal Akerman ou une histoire de territoire et de terre : le Sud comme espace de mémoire », *Caliban, French Journal of English Studies*, n° 19, 2006, p. 134. *Les Désaxés* (référence de la citation de la cinéaste) renvoient à une émission de Laurent Devanne diffusée sur *Radio Libertaire*, à laquelle Akerman a participé (8 juin 2003).

La mise en scène akermanienne des témoins semble ainsi déterminée par le choix de la frontalité. Pourquoi importe-t-il de relever à cet instant l'importance de ce procédé ? Parce qu'au terme de son témoignage, un *cut* permet de découvrir un nouveau visage, celui de son fils, Jonathan Callins. Seulement, le cadrage, à cet instant du film, dénote. Akerman fait cette fois le choix du gros plan, accompagné d'une légère contreplongée (*fig. 5.28*). Son témoignage repose sur une anaphore ponctuée de « Je me souviens ... ». L'homme raconte les multiples événements violents dont il fut le témoin, dès son enfance : un homme châtré à Birmingham, l'agression lors d'un concert de Nat King Cole en 1956, quatre fillettes tuées lors de l'explosion d'une bombe posée dans une église. Le moment est particulièrement émouvant : le regard triste, la voix légèrement rocailleuse, le témoin exprime toute la souffrance ressentie au présent, au moment de son témoignage, souffrance qui trouve dans l'actualité de James Byrd Jr une résonance particulière. En filmant l'un après l'autre les témoignages de deux membres d'une famille appartenant à des générations distinctes, à la suite de cette attention marquée pour les arbres devenus en quelque sorte les témoins silencieux d'atrocités subies par les Noirs du sud des États-Unis, Akerman semble bien honorer, dans son film, la tradition des vaincus. Les trois derniers témoins répondent parfaitement à ce qu'a pu écrire Marie Liénard dans un texte consacré à *Sud* : dans ce documentaire, « le présent et le passé se mélangent, non seulement par le biais du montage, mais aussi des témoignages qui lisent le présent en fonction du passé. »¹⁰⁰⁵



Fig. 5.27 et 5.28, *Sud* (Akerman, 1999), captures d'écran

Les arbres renvoient donc à un passé qui n'est pas si ancien (celui des lynchages plus systématiques, des pendaisons publiques), tout en révélant une nature resplendissante. Dans ses notes préparatoires, Akerman parle de cet « éblouissement de la beauté » des paysages, beauté qui cache la barbarie de certaines activités humaines : « Filmer la nature, nature qui

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 135.

cache sang et charnier, ce reflet du ciel dans une mare boueuse » (« Scénario 3 »). Dans la deuxième version du scénario, évoquant la ville d'Atlanta et ses alentours, la cinéaste a pris soin d'ajouter à la main quelques mots qui disent son intérêt pour ces rapports entre nature et « atrocités » (fig. 5.29). La cinéaste n'est pas loin de dialectiser nature et barbarie. Son film et ses documents préparatoires témoignent d'une affinité certaine avec certaines conceptions attachées à la première Théorie Critique.

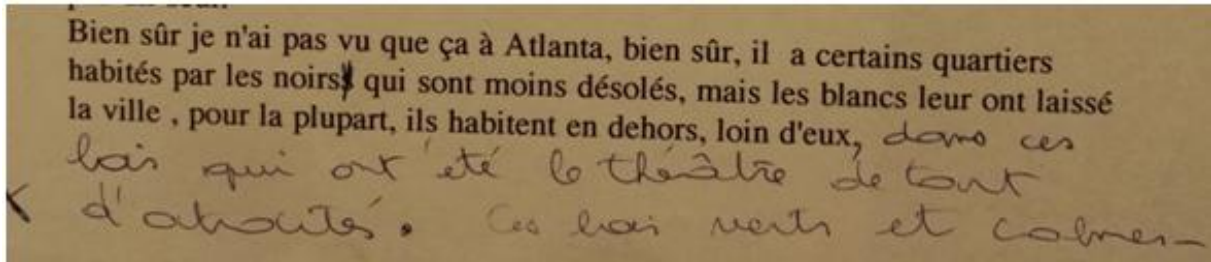


Fig. 5.29, scénario 2.

3.4 Chantal Akerman et la première Théorie Critique : affinités

On retrouve ici un thème discuté au chapitre 2. L'histoire comme champ de ruines, n'est-ce pas l'un des grands enjeux de la philosophie benjaminienne, ce dès *Origine du drame baroque allemand* ? Dans ses réflexions sur l'allégorie, Benjamin envisage bien la nature comme un espace sur lequel se joue une histoire humaine faite de désastres, de violences. J'ai indiqué, à l'appui de Jacques-Olivier Bégot, que ce qui était en jeu dans la thèse d'habilitation de Benjamin avait été d'une grande importance pour un jeune philosophe comme Adorno. Sur ce point, il importe de relever le fait que ces théoriciens critiques apparaissent dans les documents préparatoires de Chantal Akerman. L'ouvrage de Paul Gilroy *Black Atlantic* semble avoir marqué la cinéaste belge. Dans ce livre, l'auteur précise que les rapprochements trop hâtifs entre Juifs et Noirs doivent être évités. Néanmoins, en s'appuyant sur un Frédéric Jameson qui lui-même se réfère aux célèbres thèses d'Adorno et Horkheimer, les rapprochements peuvent être opérés à partir de la critique de la rationalité héritée des Lumières, où *domination de la nature et domination de l'homme vont de pair*. (Fig. 5.30)¹⁰⁰⁶

On remarque le crochet placé par Akerman en marge de la citation du philosophe de la

¹⁰⁰⁶ Document de pré-production, FA. Voir Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres & New York, Verso, 1993, p. 206. Pour la traduction française, réalisée une première fois en 2003 aux éditions Kargo, voir Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2010, 333 p. Pour la citation, voir Frederic Jameson, « *History and Class Consciousness as Unfinished Project* », *Rethinking Marxism*, vol. 1, n° 1, printemps 1988, p. 70.

postmodernité. Un tel document donne une portée encore plus singulière aux plans de nature, arbre, forêts, prairies, lacs et étangs que l'on peut observer dans le documentaire : « Je veux faire des images qui évoquent presque trop de bonheur, dit-elle dans une deuxième version du scénario. Presque de l'écoeurement. Et puis ce paysage va se mettre à bourdonner. Et par le ressassement, toujours le ressassement, j'espère vous faire valser du plaisir – que peut procurer la nature, le paysage, la partie de campagne – le plaisir et son frémissement, jusqu'au doute même de ce plaisir, jusqu'au sentiment de l'horreur et peut-être même du tragique dans un silence de plomb. » (« Scénario 2 »).

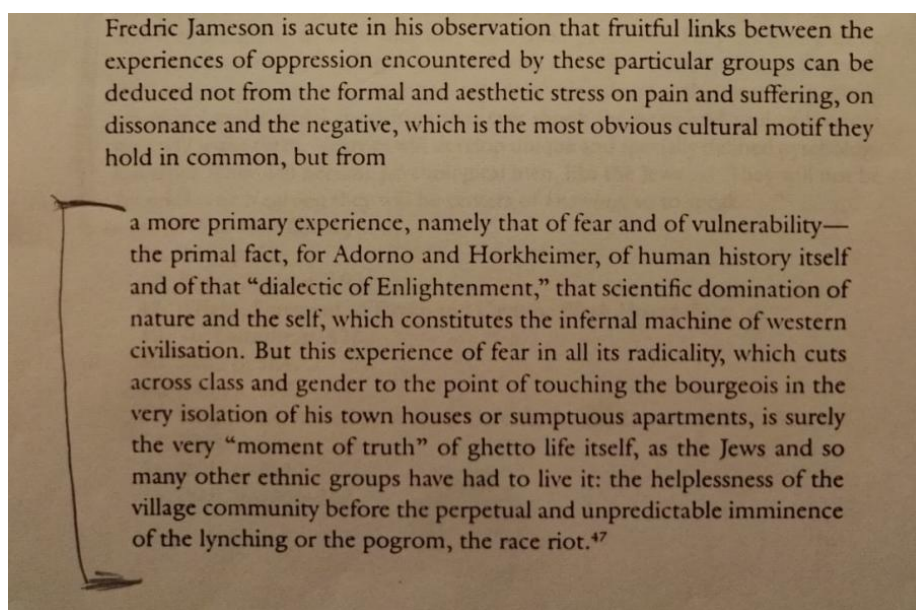


Fig. 5.30, photocopie d'un extrait de *Black Atlantic*

L'attention portée aux paysages est indissociable d'une démarche visant à articuler passé et présent. Nul document d'archives, nul entrelacs d'images appartenant à des temporalités hétérogènes chez la cinéaste (comme c'est le cas, exemplairement, chez Marker), mais une mise en relation critique d'époques distinctes par l'articulation des témoignages et des plans des hommes, de la ville et de la nature : « Je n'ai pas l'intention de faire l'autopsie d'un meurtre mais plutôt de l'inscrire à la fois dans le paysage mental et physique de ce Sud avec d'autres éléments, dans une sorte de va et vient entre ce qui évoque parfois fortuitement le passé inscrit dans le paysage des villes, des villages ou des espaces presque vides et le quotidien, dans les gestes aussi bien des noirs que des blancs. » (« Scénario 2 »).

Au début du chapitre « “Not a Story to Pass on” : Living Memory and the Slave Sublime », au sein duquel apparaissent Jameson, Adorno et Horkheimer, se trouvent deux

citations placées en exergue. Dans les documents préparatoires disponibles à la Cinematek, on trouve une reproduction de ces deux citations, qui ont manifestement marqué la cinéaste. Aussi surprenant cela puisse-t-il paraître, les deux auteurs associés par Gilroy en amont du

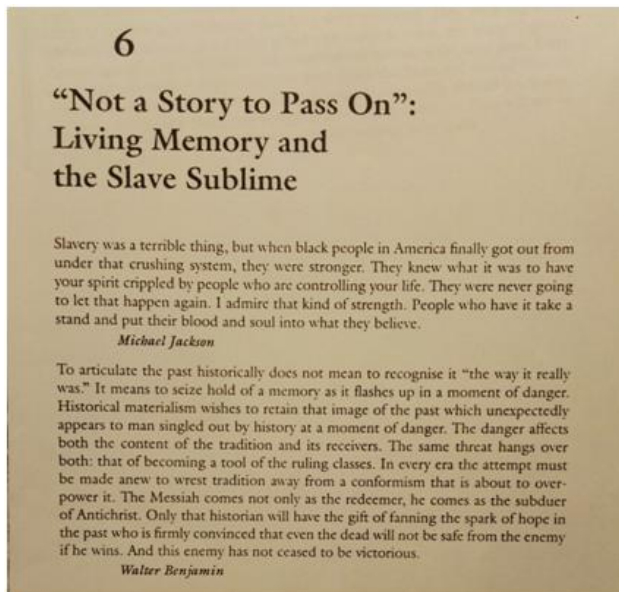


Fig. 5.31, photocopie d'un extrait de *Black Atlantic*

chapitre sont Michael Jackson et Walter Benjamin (*fig. 5.31*).¹⁰⁰⁷ Le rapprochement de ces deux citations me semble parfaitement traduire ce qui sera en jeu dans *Sud* : une confrontation entre discours, l'un plein d'illusions, l'autre plus critique et sensible à ce que l'actualité porte en elle de périlleux. Dans un fragment issu de son autobiographie¹⁰⁰⁸, le chanteur et danseur américain considère l'esclavage comme « une chose terrible » tout en prenant soin d'ajouter un « mais » particulièrement violent pour mieux

affirmer que la fin de cette forme d'asservissement a permis aux Noirs d'être « plus forts », qu'« ils ne permettraient jamais que cela se reproduise ». Le témoignage de Jackson est caractéristique de l'époque néolibérale, entre sentimentalisme et virilité (« j'admire cette force singulière »), véhicule d'illusions que détermine sa position de vainqueur. La citation de Benjamin prend alors une valeur déterminante. Il s'agit de la thèse VI de *Sur le concept d'histoire*. Benjamin y réfute vigoureusement l'historicisme, dont l'objectif est de « “savoir comment les choses se sont réellement passées”. » Bien au contraire, l'enjeu critique pour l'historien matérialiste consiste à « retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger. »¹⁰⁰⁹ Pour Jackson, l'esclavage est une affaire passée, à ranger « dans les greniers du présent », pour reprendre les mots de Benjamin dans son essai sur Fuchs. Les Noirs ne se laisseront plus faire. Pour Akerman, cinéaste ici explicitement benjaminienne, c'est tout le contraire, il s'agit de se positionner du côté des vaincus de l'histoire, ceux du passé et du présent, ensemble. Le lynchage de James Byrd Jr est une tragédie qui ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le passé des États-Unis. Si je dis « explicitement benjaminienne », c'est que la cinéaste mentionne le philosophe allemand dans

¹⁰⁰⁷ Paul Gilroy, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁰⁸ Michael Jackson, *Moonwalk: a Memoir*, New York, Doubleday, 1988. Une traduction française, publiée la même année, est disponible chez Michel Lafon (trad. Françoise Hayward).

¹⁰⁰⁹ WB, Thèse VI, p. 431.

son *Autoportrait en cinéaste*, pour se reconnaître dans ses remarques consacrées aux liens entre passé et présent. Marquée par l'ouvrage de Didi-Huberman *Devant le temps*, la cinéaste indique apprécier la formule choisie par le philosophe de l'art pour intituler son livre.¹⁰¹⁰ Attentive aux deux citations que ce dernier place en exergue de son texte, l'une de Bataille, l'autre de Benjamin, Akerman les retranscrit dans son *Autoportrait* : « Tout problème en un certain sens en est un d'emploi du temps », déclare le premier.¹⁰¹¹ Quant au second, mobilisé plus longuement, sa pensée de l'histoire entre selon l'auteure de *Jeanne Dielman* en correspondance avec l'idée qu'elle se fait et de l'histoire, et du cinéma, connectant les propos du philosophe à *Sud*, tout particulièrement à travers la séquence des arbres discutée plus haut : « Walter Benjamin écrivait, lui, dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, "La manière dont le passé reçoit une empreinte d'une actualité plus haute est donnée par l'image en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été." »¹⁰¹² Tout particulièrement attentive à la dernière phrase, la cinéaste indique que « cela répond à la question du documentaire et de la fiction. » Manière d'indiquer que les frontières entre ces deux registres cinématographiques tendent à être brouillées, les mots de Benjamin repris ici permettant d'associer un pôle documentaire (« ce qui a été ») à un pôle fictionnel (la cinéaste essayiste affirmant un « je », des choix, une organisation conduisant à « allumer la mèche »).¹⁰¹³ « [...] J'espère bien a posteriori, poursuit Akerman, quand je montre un arbre dans le sud des États-Unis allumer la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été, mais seulement dans la mémoire. Pas dans un devoir de mémoire dont on n'arrête pas de nous étouffer depuis quelques années. Ce n'est pas une question de devoir et à peine une question de mémoire. Comment se remémorer quelque chose qu'on n'a pas vécu. »¹⁰¹⁴ Sans doute s'agit-il là plutôt d'une *question politique*.

En portant son attention sur ces deux citations placées en exergue du chapitre de Paul Gilroy, Akerman s'attache donc à confronter les discours, pour mieux désamorcer le caractère illusoire de certains d'entre eux. N'est-ce pas ce que Benjamin propose lui-même dans *Le Livre des Passages* ? Souvenons-nous par exemple de la confrontation Eugène Mouton

¹⁰¹⁰ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, pp. 42-44. Voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 44. Voir Georges Bataille, *Méthode de méditations* (1947), *Œuvres complètes*, t. 5, *La Somme athéologique I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 201. Dans le texte original, « *emploi du temps* » est souligné.

¹⁰¹² Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, *op. cit.*

¹⁰¹³ Plus loin dans son *Autoportrait*, la cinéaste précise qu'un documentaire, « s'il n'ouvre pas une brèche dans l'imaginaire, s'il ne s'y glisse pas de la fiction, alors pour moi, ce n'est pas un documentaire. Quant à la fiction, s'il ne s'y glisse pas du documentaire alors, j'ai du mal à penser que c'est un film de fiction. » (*Ibid.*, p. 98).

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

(Montroué, chez Benjamin) / Bertolt Brecht disponible dans la liasse consacrée à la mode, discutée au chapitre I. C'est très exactement à ce genre de confrontation que semble s'intéresser Akerman en portant son attention sur les deux citations placées en exergue par Gilroy. Le film *Sud* sera lui-même le lieu de confrontation de discours. À la fin du documentaire, Akerman oppose deux témoins. Le premier est le shérif de Jasper, un homme blanc, aimable, qui ressemble à Paul Newman, dit la cinéaste dans ses notes. Pour lui, c'est moins le racisme qui est au fondement du lynchage de James Byrd que la grande précarité de la ville et du comté. Pour Akerman, le shérif ne voit pas que le racisme est plus profondément implanté, que la pauvreté ne peut pas tout expliquer. Par un procédé de mise en scène caractéristique de son cinéma, à savoir un long travelling lui permettant de parcourir une partie de la ville, la cinéaste relie ce premier témoignage à un autre, celui de Paul Craig, précédé d'un bref plan d'un cimetière de la ville. Le travelling est un outil privilégié par la cinéaste afin de relier certains témoignages, notamment pour les confronter. Paul Craig, dans le film, répond ainsi indirectement au shérif. Celui « qui a passé deux ans de sa vie à infiltrer les groupes d'extrême droite » rappelle ce que le shérif « semble complètement ignorer » (« Scénario 2 ») : que les suprématistes se renforcent depuis les années 1960, tout particulièrement depuis les années 1980, et que l'objectif de ces derniers consiste à établir une nation aryenne aux États-Unis en repoussant ou supprimant toute personne de couleur. Pour eux, la nation est la race et la race est la nation », affirme-t-il face à la caméra de Chantal Akerman. L'antisémitisme est au cœur de leurs activités, puisque les tenants de la « nation aryenne » considèrent « l'homme blanc [comme] le légataire de l'Ancien Testament, poursuit-il. Ils sont l'Israël blanc, en réalité. » Pour les suprématistes, « le juif est la semence de Satan et l'ennemi juré de la race blanche. » L'horizon est d'aboutir à une race blanche et chrétienne, « sous l'autorité de Dieu », dit encore Paul Craig.

Mais il faut dire que les questions de pauvreté ne sont pas marginalisées dans la démarche d'Akerman. En amont de la réalisation de son film, la cinéaste révèle la proximité de son documentaire avec *D'Est*, réalisé en 1993. Parmi les multiples « échos » ou « contrepoints » entre les deux films (froideur de l'hiver moscovite / chaleur du Sud, immensité des paysages des deux contrées), elle affirme par exemple ceci : « Écho ou contrepoint aussi à *D'Est* parce que si le démantèlement de l'URSS mène toute cette partie de l'Europe de l'Est à un appauvrissement terrible de la majorité de sa population, plus rien ni personne n'empêche depuis lors les États-Unis de s'enrichir comme jamais auparavant, n'ayant plus de véritable ennemi [...] » (« Scénario 2 »). Ailleurs, la cinéaste précise pourtant ce qui distinguera formellement les deux films : « Je ne voudrais pas faire un film comme

D'Est qui serait comme une élégie, mais un film heurté, hétérogène, et pourtant bien que l'idée m'en soit venue à cause de Gummo, j'ai aussi senti que ce film pourrait être le vrai écho à D'Est sans forcément en être son contrepoint. Oui, j'avais envie d'aller voir là-bas à quel prix se passe le miracle américain, sur le dos de qui se crée le plus grand amoncellement jamais vu de richesses et si ce paysage, ce paysage garde les traces ou le souvenir même de quelque chose de ces lynchages et si ces arbres disent quelque chose d'autre que leur propre beauté. » (« Scénario 3 »). Akerman, dans la première version de son projet, affirme le caractère obsessionnel de sa démarche : « Alors j'irai à Jasper, Texas, je verrai mieux peut-être, je comprendrai mieux ce qui m'obsède encore et toujours » (« Scénario 1 »).

Sud et ce qui l'entoure est caractérisé par la multiplicité de vaincus qui s'y croisent, à l'intérieur et en dehors du film. Encore une fois, les arbres renvoyant aux pendus, commentés précédemment, tiennent sur ce point un rôle crucial. Dans un entretien déjà cité, Akerman déclare : « On voit un arbre, au bout d'un moment — et je le laisse assez longtemps — on pense que des gens ont été pendus à ces arbres. Et de nouveau on voit l'arbre et on entend le son et le son évoque autre chose. La même chose pour le champ de coton. On le voit vide, on entend les abeilles, le bruit du vent dans le coton et puis après, il n'y a rien à faire, on pense aux esclaves et quand on pense aux esclaves, on pense à tous les esclaves de l'humanité (*Désaxés*, 4). »¹⁰¹⁵ Parmi les documents glanés par Akerman se trouvent des articles non seulement consacrés aux crimes racistes aux États-Unis mais également à une exposition organisée dans un musée de Dixie, consacrée à l'immigration juive aux États-Unis. Surtout, plusieurs coupures de presse permettent de prendre la mesure de l'importance du crime



Fig. 5.32, coupure de journal, documents préparatoires

homophobe subi par Matthew Shepard en cette même année 1998 (fig. 5.32). D'autres coupures rendent compte de manifestations homophobes, qui au nom de la religion condamnent les pratiques homosexuelles. Il est intéressant de rappeler que, quelques années plus tard, en 2009, l'administration Obama promulguera une loi étendant aux crimes homophobes la loi de 1968 punissant les crimes racistes et religieux : *The Matthew Shepard and James Byrd, jr, Hate*

¹⁰¹⁵ Chantal Akerman, citée dans Marie Liénard, art. cit., p. 133.

Crimes Prevention Act.¹⁰¹⁶ La même année, le Président des États-Unis, lors du centième anniversaire de la *National Association for the Advancement of colored people* (discours tenu le 16 juillet 2009), sans nier la persistance des discriminations, des inégalités, demande aux Noirs, aux États-Unis, de « se prendre en main », affirmant qu'ils n'ont « aucune excuse. » Entre logique néolibérale de l'ambition personnelle (ne pas seulement aspirer à « être des LeBron ou des Lil Wayne », dit encore Obama, mais « viser un poste à la cour suprême » voire « le poste de Président des États-Unis ») et réflexe punitif (promulgation d'une loi, si importante soit-elle au demeurant), il n'y a là aucune remise en cause précise et radicale des structures de la société américaine.

Le cinéma, modestement, avec ses outils propres, peut proposer au spectateur une expérience différente de celle offerte par un environnement médiatique et politique de plus en plus limité en termes de pensée, de réflexion critique. Dans l'entretien accordé à *Chronic'art* cité plus haut, Akerman, dont le journaliste affirme que l'on remarque plus souvent la beauté plastique de ses œuvres que sa charge politique, déclare : « *Sud* est mon film le plus explicitement politique, d'autres font passer de l'engagement par des voies plus secrètes. »¹⁰¹⁷ La forme du film, dans cette perspective, importe tout particulièrement. La « manière » de filmer, indique la cinéaste, permet d'entretenir une relation avec un spectateur qui doit rester conscient. Dans des mots qui ne sont pas sans rappeler la critique acerbe formulée par Adorno et Horkheimer, pour qui le spectateur ne peut être qu'« absorbé par l'univers du film », incapable d'« imagination », de « spontanéité », qualités « atrophiées » au sein de l'industrie culturelle,¹⁰¹⁸ Chantal Akerman ne désolidarise pas pensée politique et pensée du spectateur : « Souvent les spectateurs disent : “Ah, j'ai vu un beau film, j'ai pas vu le temps passer.” Comme s'ils avaient été avalés par le film. Je ne veux surtout pas avaler le spectateur. Je veux que l'Autre reste en face et reste l'autre. Ça, c'est déjà un peu ... politique. » Une fois de plus, si la critique adornienne reste dans une très large mesure valable, on n'oubliera pas de penser avec et contre elle. Un film comme *Sud* permet d'appuyer une telle pensée. « Le film » (qu'Adorno et Horkheimer tendent certainement un peu vite à confondre avec le cinéma) peut proposer autre chose que ce que « le cinéma », renvoyant ici à l'écrasante majorité de films, en particulier à Hollywood, peut produire quotidiennement. Si les films d'Akerman sont d'une grande beauté, nul doute que le spectateur, jamais, ne s'oublie, perdu dans les images.

¹⁰¹⁶ Jennifer Murphy & Elisabeth Rae Pierson, « Obama, Barack (Administration of). Hate Crimes Prevention Act », dans Wilbur R. Miller (ed.), *The Social History of Crime and Punishment: an Encyclopedia*, Los Angeles / Londres / New Delhi / Singapore / Washington, Sage, 2012, p. 1272.

¹⁰¹⁷ Chantal Akerman, Entretien cité.

¹⁰¹⁸ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op. cit.*, pp. 188-189.

Ce dernier se trouve toujours confronté à des questions sociales, politiques, raciales, etc., qui le suivront, prolongeant l'expérience du film dans son expérience plus générale de citoyen. *Sud* est sans conteste une œuvre qui répond de manière exemplaire à l'injonction benjaminienne d'une politisation de l'art.

L'essai de Chantal Akerman rend explicite l'idée de continuité de la Catastrophe, diagnostic central de la philosophie critique de Walter Benjamin. L'actualité (du film, de l'histoire), lorsqu'elle est regardée avec un œil critique, reste le lieu de déploiement de la barbarie, qui n'appartient décidément pas au seul passé. Surtout, la cinéaste montre bien que ladite barbarie présente n'est pas nouvelle, ne s'écarte jamais d'une histoire plus étendue, celle de la situation des Noirs aux États-Unis. Braudel et Akerman, ici par le film, là par l'histoire, se rejoignent ainsi autour de l'idée d'une histoire « interminable ».

D'« interminable », il en sera à nouveau question dans la partie suivante, qui offrira l'occasion de développer à travers un dernier exemple cet enjeu benjaminien de la continuité de la catastrophe. Travaillant inlassablement la rencontre entre vaincus d'Autrefois et vaincus de Maintenant, Claire Angelini n'a de cesse, par ses essais, d'œuvrer au sauvetage de leur mémoire. Chez l'artiste, ce n'est pas d'une actualité dont il est question, toujours de plusieurs : « Actualités ! »

4. Claire Angelini – « Actualités ! »

J'emprunte le titre de cette partie à Claire Angelini elle-même, qui l'a soumis à l'occasion d'une journée d'études organisée à l'Université de Lille le 19 octobre 2016.¹⁰¹⁹ En résidence d'artiste au sein de l'institution (18 octobre – 24 novembre 2016), la cinéaste a présenté durant plusieurs semaines des films et des projets¹⁰²⁰, participé à des séminaires de Master (Études cinématographiques, Arts plastiques, Psychologie) et a conduit un atelier au Fresnoy dont le titre indique la place centrale qu'occupe la figure du témoin dans son œuvre : « Territoires du témoin » (22-24 novembre 2016). Les pages qui suivent sont redevables des multiples échanges avec l'artiste, laquelle a eu la gentillesse d'accepter mon invitation à

¹⁰¹⁹ Claire Angelini, « Actualités ! », *Théories critiques et nouveaux médias*, journée d'études organisée par Édouard Arnoldy, Laurent Guido & Sonny Walbrou, Université de Lille, 19 octobre 2016. Pour un compte rendu très complet de cette journée, voir Arnaud Widendaële, « Journée d'étude "Théories critiques et médias photographiques" », 22 octobre 2015, Université de Lille, sciences humaines et sociales », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 78, printemps 2016, pp. 195-202.

¹⁰²⁰ En sa présence, deux films de l'artiste ont été projetés au Kino-Ciné, salle d'art et d'essai situé dans les murs de l'Université de Lille : *La guerre est proche* (2011) le 18 octobre 2016 et *Et tu es dehors* (2012) le 24 novembre 2016.

l'occasion d'une journée d'études que j'ai organisée en novembre 2018.¹⁰²¹ Je tiens ici à la remercier très chaleureusement pour ses réponses, ses conseils, ses précisions quant à l'idée de l'art *et* l'idée de la politique, ensemble, qu'elle défend.

Si l'on devait marquer la spécificité des créations de Claire Angelini en termes deleuziens, on pourrait sans aucun doute affirmer que le « problème » de l'artiste consiste à confronter le témoin à trois motifs privilégiés : le lieu, la ruine, le paysage. C'est ainsi que l'artiste, qui travaille entre Paris et Munich, mène depuis le début des années 2000 une réflexion sur les imbrications de l'art, de l'histoire et de la mémoire, en situant la parole testimoniale dans des lieux aux multiples couches temporelles. Reprenant le terme à José Moure, on pourra alors dire que les essais de Claire Angelini sont bien le lieu d'une « tension » entre « matériaux visuels et sonores », entre parole du témoin et mise en image de ces trois motifs. Je propose dans les pages qui suivent une brève étude de quelques-unes de ses œuvres, en me concentrant dans une première partie sur deux films : *Et tu es dehors* (2012) et *Ce gigantesque retournement de la terre* (2015). La seconde partie sera consacrée à *La guerre est proche* (2011).

Claire Angelini est cinéaste, photographe et artiste. Elle explore les contours d'un art radicalement critique en investissant des supports médiatiques divers : le film, la photographie, l'installation, la vidéo, le dessin, le livre. Au centre de son travail se trouve le témoin, dont le corps et, peut-être davantage encore, la voix, permettent d'articuler le passé et le présent. Mais la parole testimoniale intègre chez Angelini un complexe de références particulièrement varié : citations de philosophes, de témoins, d'historiens, d'écrivains, de films, de chansons et de musiques intègrent ses créations. Si le terme peut être attaché à l'ensemble des cinéastes discutés au sein de ce chapitre, on peut dire que *l'intermédialité* est constitutive de l'œuvre de Claire Angelini. Pour trois raisons au moins.

La première, je l'ai dit, concerne l'investissement de médias divers. Il s'agit notamment pour Claire Angelini de prolonger un film par une installation, un dessin, un livre.¹⁰²² L'autre voie conduisant à penser l'intermédialité chez l'artiste correspond à la façon dont cette dernière travaille, à *l'intérieur* de nombre de ses films, les rapprochements entre différents supports médiatiques. S'appuyant sur un texte de Jürgen Müller, Rémy Besson

¹⁰²¹ « Intervention de Claire Angelini, qui exposera son travail d'artiste et cinéaste critique », *L'Hypothèse du témoignage critique, entre cinéma et histoire*, journée d'études organisée par Matthieu Péchenet, université de Lille, 21 novembre 2018.

¹⁰²² Sur ce travail de prolongement, je renvoie au site web de l'artiste, pensé sur le mode de l'interactivité, ce qui permet de facilement suivre son cheminement critique et artistique, au croisement de multiples médias.

définit cette « acception » de l'intermédialité en tant que phénomène de « coprésence ».¹⁰²³ Les films de Claire font très souvent voisiner vidéo, théâtre, musique, littérature. Enfin, le phénomène de « coprésence » médiatique peut être envisagé d'une autre manière encore, laquelle sera privilégiée en ces pages.

Dans un texte paru en 2000, François Albera proposait, en ouverture d'une « archéologie de l'intermédialité », de considérer comme « cinéma d'exposition » des œuvres témoignant d'une « greffe » du modèle de l'installation. Ce qu'il écrivait alors correspond dans une large mesure à ce qui est en jeu dans les films de Claire Angelini : « Aussi parlerons-nous d'un “cinéma d'exposition”, par analogie avec la situation spatio-temporelle de l'exposition artistique [...] et avec l'activité qu'elle induit de la part du spectateur-visiteur : déplacement plus ou moins aléatoire, temporalité variable, faisceaux de récits saisissables par “tous les bouts” »¹⁰²⁴. De tels propos permettent une fois de plus de relier essai et témoignage, *via* cette fois l'intermédialité. Ce sont bien souvent des discours de témoins que Claire Angelini soumet au spectateur, les articulant à des citations littéraires et artistiques, ainsi qu'à des images de lieux, de paysages, de ruines. On pourra parler d'un *effet-installation* pour caractériser de tels films, les trois en particulier proposés ici à l'analyse, à commencer par *Et tu es dehors*.

4.1 *Et tu es dehors* : « l'actualité crue d'aujourd'hui »

Dans *Et tu es dehors* (2011), film-essai qui marie de façon particulièrement approfondie le documentaire et la fiction, Claire Angelini met en scène Helmut Proessler, qui prête sa voix (et son visage) au narrateur du film, témoin du XX^e siècle, figure de l'Indésirable, de l'Autre (il a connu l'exil, fut tour à tour le Fou, le Migrant, l'Étranger, etc.),

¹⁰²³ Rémy Besson, « Prologomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et intermédialité* (en ligne), 29 avril 2014, URL : <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855> (dernière consultation le 25 août 2020). Voir Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n. 16, 2006, p. 100. Cet enjeu a été abordé par Éric Méchoulan, lequel indique que l'« On peut ainsi parfaitement imaginer traiter de problèmes intermédiaires dans un seul média, voire dans un seul “et même” objet. » Voir Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula* (en ligne), colloques en ligne, *Création, intermédialité, dispositif*, 5 mars 2017, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (dernière consultation le 25 août 2020).

¹⁰²⁴ François Albera, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2010, p. 28. J'ajoute que François Albera fut peut-être l'un des tout premiers à porter un intérêt marqué pour le travail de Claire Angelini, en proposant une analyse comparative de l'une de ses photographies (*Homme qui saute*, 2003) avec trois épreuves de Johan van der Keuken, connectant alors peut-être déjà deux témoins critiques appartenant à des générations différentes. Voir François Albera, « Sur trois photographies de Johan van der Keuken », *Cinémas*, vol. 17, n° 1, automne 2006, pp. 99-103.

dont la mémoire, fragile et fragmentaire, actualise des événements et des pratiques particulièrement barbares. Le centre de mise à mort du Château de Hartheim, où s'est accompli le programme *Aktion T4* (renvoyant à l'extermination des handicapés physiques et mentaux, par les nazis, entre 1939 et 1941), matérialise dans le long métrage l'aboutissement le plus tragique des discours et pratiques d'élimination des « indésirables », dont la généalogie remonte aux théories médicales et psychiatriques du XIX^e siècle.¹⁰²⁵ Dans ce film-essai, Claire Angelini procède à un travail de montage permettant de relier les trajectoires d'une multiplicité de vaincus, au sein d'époques variées, *jusqu'à aujourd'hui*. La cinéaste y définit le personnage de M, incarné par Peter Lorre dans *M le Maudit* (Lang, 1931), comme l'incarnation-même, dans l'histoire du cinéma, de l'exclu.

Tout au long du film, le narrateur-témoin partage quelques réflexions au sujet de la mémoire : ses liens à l'histoire et au cinéma, la difficulté de se souvenir quand la douleur imprègne chaque étape d'une existence précaire. Au début du long métrage, il évoque les images de films qui parfois appellent des souvenirs, notamment de sa jeunesse. Il déclare alors: « Ce qui a été fixé sur pellicule ce sont des instants de vie. Ils ont l'évidence d'une apparition. Les films comme les hommes traversent leur époque. *Ils sont les témoins de quelque chose.* »¹⁰²⁶ Il faut dire ici, trop brièvement, que Claire Angelini attache une attention toute particulière, dans ses œuvres, aux films du passé, les mobilisant pour en actualiser la charge critique. Dans le court-métrage *Toi qui !* (2018), présenté au Jeu de Paume en avril 2019, Angelini mobilise des fragments de l'œuvre de Dziga Vertov pour faire droit à ce qui a peut-être été oublié ou sous-estimé dans les discours consacrés au cinéaste soviétique, à savoir la très grande importance accordée aux femmes dans la promotion vertovienne d'une société émancipée. Dans *Rire, mourir, jouer* (2019), Claire Angelini rédime par la citation d'extraits de films la mémoire de l'acteur Raymond Arthur Caudrilliers, dit Aimos, résistant mort au combat en août 1944, second rôle fameux des années 1930 (c'est « L'histoire d'un homme que tout le monde a vu mais que personne ne connaît », indique le premier carton du film, lettres jaunes sur fond noir), apparaissant à l'écran dans des rôles, suivant une nouvelle fois quelques cartons du film, de « fadas », d'« ivrognes » (Quart-Vittel, dans *Le Quai des brumes*

¹⁰²⁵ Pour une réflexion approfondie concernant cette généalogie, qui témoigne d'un travail de documentation et de lecture particulièrement minutieux de la part de l'artiste en vue de la réalisation de son film, voir Claire Angelini, « M le maudit de Fritz Lang, en son temps et dans le nôtre », *Les Temps Modernes*, n°679, 2014, pp. 185-213. C'est tout particulièrement les travaux de Michel Foucault autour de la « biopolitique » (Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Seuil, 1999 et *id.*, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard/Seuil, 1999) qui sont repris par la cinéaste, la réflexion du philosophe imprégnant la mise en scène de *Et tu es dehors* (et son texte paru dans *Les Temps modernes*).

¹⁰²⁶ Sur le personnage incarné chez Lang par Peter Lorre et les discours sur la criminalisation de la folie qui l'entourent (dans et en dehors du film), voir l'analyse détaillée de Claire Angelini dans *ibid.*

(1939), reste sans doute son rôle le plus célèbre), de « déclassés », de « deuxièmes classes », de « mauvais garçons », « et quelques fois [d']ouvriers », autant de figures « dont il invente la chorégraphie », exprimant souvent un « sens du sacrifice » qui trouvera dans la réalité de la guerre un aboutissement funeste.¹⁰²⁷ Soit des figures typiquement « angeliniennes », renvoyant à tous les exclus, les inadaptés, les dominés.

Revenons à *Et tu es dehors*. Toujours dans les premiers instants du film, par la voie d'une surimpression, Claire Angelini propose de rapprocher visuellement deux marques : le

célèbre « M » posé sur le dos du personnage principal du film de Lang, moment-clef du long métrage, puisque ce signe permettra à la pègre de le reconnaître, de le tracer puis de le capturer ; la croix tracée sur les habits des prisonnières du camp de concentration pour femmes de Ravensbrück (fig. 5. 33).¹⁰²⁸ Ce choix



**Fig. 5. 33, *Et tu es dehors* (Angelini, 2012),
capture d'écran**

oriente dès les premières minutes du film une mise en scène qui n'entend pas

confondre les itinéraires des victimes de la barbarie (fous, déportées, etc.) mais assumer pleinement un geste critique consistant à rendre compte de la permanence de l'exclusion, sous des formes variées.

Et en des temps variés. Dans le film, le passé et le présent se télescopent : c'est la continuité de la violence subie par des êtres humains, quelle que soit leur origine, leur situation matérielle et historique, qu'expose Claire Angelini. Par ce biais, l'artiste tord radicalement toute idée de progrès, révélant l'inhumanité de la société d'aujourd'hui : en accordant une place centrale à ce « M » dans les premières minutes de son film, Claire Angelini rend compte par le film d'un réseau de la domination qui traverse les époques. Au terme du film, c'est par la voix du narrateur que la cinéaste propose d'entrechoquer passé et présent, le personnage faisant l'expérience d'un démantèlement de camp de migrants dans la ville de Dunkerque (fig. 5. 34) : « À Dunkerque aujourd'hui, la scène de destruction d'un campement, accompagné de l'arrestation de tous ses habitants clandestins menottés et

¹⁰²⁷ Le film se conclut par des images de *La Libération de Paris*, du Comité de libération du cinéma français, témoignage de l'insurrection d'août 1944, et d'un dernier plan, au présent, d'une plaque commémorative, sur laquelle apparaît le nom d'Aimos, signe de l'importance de l'actualité dans le travail de Claire Angelini, Aimos et ses rôles (dans la fiction, dans la réalité) devant impacter et questionner le présent du spectateur.

¹⁰²⁸ Sur le camp de Ravensbrück, voir en particulier le témoignage de Margarete Buber-Neumann, *Prisonnière de Staline et d'Hitler : déportée à Ravensbrück*, vol. II (1948), Paris, Seuil, 1988.

contraints de suivre la police m'a tout à coup ramené à l'époque de mon immigration. » Le narrateur ne fait-il pas là l'expérience de la mémoire involontaire ? Le présent, parfois fugitivement, appelle le passé, il se reconnaît en lui. Alors que les bâtiments précaires au sein desquels l'état français enferme les migrants apparaissent à l'écran, le narrateur prolonge : « Derrière ces murs aujourd'hui le quotidien des invisibles. Au fil du temps un lien particulier s'est tissé avec eux. Ces étrangers entrent dans ma conscience. Leurs histoires vécues me semblent proche. Sensation bizarre avec le sentiment de se regarder dans les yeux d'un autre. La discontinuité de mon existence retrouve par eux un semblant de continuité. Ces lambeaux de vie refont mon parcours. »



Fig. 5.34, *Et tu es dehors* (Angelini, 2012), capture d'écran

La dialectique entre discontinuité et continuité rejoint sans aucun doute les perspectives théoriques de Walter Benjamin. C'est bien la continuité de la catastrophe qui s'exprime par la voix du narrateur-témoin du film. Son discours, chargé de multiples références (dont Benjamin lui-même, mais encore Arlette Farge, Carlo Ginzburg ou W. G. Sebald¹⁰²⁹), vise de façon explicite notre propre actualité du début du XXI^e siècle. Poursuivant son propos autour d'une rencontre entre vaincus de Maintenant (les migrants de Dunkerque) et vaincu d'Autrefois (lui-même, renvoyant à tous les exilés, migrants, fous, rejetés du siècle dernier), le narrateur précise : « Un peu comme si, chargé d'une histoire dont je n'ai pas tout à fait le souvenir, je voyais dans la leur *la trace d'un passé obstiné qui marque l'actualité crue d'aujourd'hui.* »

Benoît Turquety, en commentateur averti de l'œuvre de l'artiste, a résumé les enjeux de *Et tu es dehors* en mettant en lumière la dimension critique particulièrement affirmée de Claire Angelini, laquelle, selon l'historien du cinéma : « est menée [...] par une rage, rage devant les continuités qui ne cessent de se prolonger et de se refaire, devant les situations qui se répètent à l'infini comme dans des miroirs, jusqu'à la nausée [...]. *Et tu es dehors* dit cela : tout continue, ça ne s'arrête jamais. M = M = M = M... Militaires,

¹⁰²⁹ Je précise ici que je n'ai pas effectué le travail de repérage des sources des différentes citations qui parsèment le film. Le travail reste à faire, et serait bien entendu fructueux pour l'analyse du film, mais s'avère conséquent : dans un échange personnel, Claire Angelini m'a dit que les différentes références constituaient un matériau de départ qui avait été retravaillé pour aboutir à ce que nous entendons dans le film.

meurtriers, médecins, mémoire, M le maudit ou M. ce patient traité par le Dr. Bertrand dans le film, migrants enfin, M. »¹⁰³⁰ En fin de texte, Turquety précise son point de vue en orientant son propos vers la place essentielle que tient le spectateur dans la démarche critique de Claire Angelini :

Ils [les migrants du film] rejouent l'histoire une nouvelle fois, la seule histoire qu'il vaille peut-être de raconter, celle aussi que l'on ne peut pas dire, celle des étrangers, des fous, des handicapés, des indésirables. Suis-je capable moi aussi, spectateur, comme ce vieil homme qui raconte le film de sa voix douce, d'affirmer que les migrants intolérablement expulsés du pays dont je parle la langue me parlent de moi ? Migrants, moi. M = M = M. »¹⁰³¹

Rejouer l'histoire, donc, pour mieux cibler « l'actualité crue » *qui est celle du spectateur*. Du personnage de M incarné par Lorre, qui renvoie aux indésirables du XX^e siècle, au spectateur (« moi »), en passant par les migrants de Dunkerque, les vaincus du passé et du présent entrent en correspondance, le *choc* produit par cette rencontre devant impacter, *réveiller la conscience* de celui ou celle qui fait l'expérience du film.

Rejouer l'histoire, c'est ce que propose Claire Angelini dans un film réalisé trois ans plus tard. Toujours attentive au sort des exclus, c'est cette fois en jouant un film que la cinéaste entend atteindre la conscience du spectateur.

4.2 Ce gigantesque retournement de la terre : le visage et le drame

Trois « mouvements » structurent *Ce gigantesque retournement de la terre*, essai dont le sujet questionne *l'actualité du débarquement de Normandie*. Le premier est consacré au témoignage d'un paysan normand, Bernard Pommier, racontant des événements vieux de soixante-dix ans. Le second conjugue les images du présent de la Normandie à la bande-sonore du *6 juin à l'aube*, film réalisé par Jean Grémillon à la fin de la Seconde guerre mondiale¹⁰³², où le cinéaste témoigne par le film de la destruction des monuments et plus généralement du territoire de cette région. Le troisième propose toujours les images du

¹⁰³⁰ Benoît Turquety, « M = M = M », site web de l'artiste, URL : <http://claire-angelini.eu/art/et-tu-es-texte.html> (dernière consultation le 20 août 2020)

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² Sur l'histoire complexe de ce film, de son tournage à ses différentes versions, ainsi que sa réception, voir prioritairement François Albera, « Le 6 juin à l'aube : les désastres de la guerre », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 74, hiver 2014, pp. 38-69.

territoire normand, cette fois associées à la voix d'un homme lisant des extraits d'un texte de Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954*¹⁰³³.

Les témoins apparaissent relativement peu à l'image dans l'œuvre de Claire Angelini. Dans *Et tu es dehors*, il faut attendre la fin du long métrage pour qu'un plan long et fixe dévoile le visage d'Helmut Proessl, au moment où se trouvent articulés dans son discours (en voix-over) les temps de la domination, enjeu central du film (fig. 5.35). Le visage du témoin, marqué par le temps et la tristesse, raconte aussi le malheur des vaincus. On retrouve cette attention marquée pour le visage du témoin dans *Ce gigantesque retournement de la terre*. Au début du film (« Premier mouvement »), Bernard Pommier apparaît à l'image pour raconter l'expérience du débarquement, lorsqu'il avait quatorze ans. Cadré en plan poitrine, son témoignage dure un peu moins de quinze minutes. Il s'agit du « mouvement » le plus court du film.

C'est un homme octogénaire qui raconte un événement vieux de soixante-dix ans. Le poids du temps, la fatigue (B. Pommier est d'abord présenté devant chez lui, en plan fixe, silencieux, assis dans un fauteuil roulant) sont apparents. Il est installé à son domicile, devant un meuble rustique ; à sa droite, une horloge à parquet, dont le bruit du balancier rythme l'ensemble de la séquence. Cet élément de « décor » a son importance, renvoyant de façon évidente à la question du temps, essentielle chez Angelini. Il vaut de s'attarder sur la fonction du visage du témoin, ses mouvements, l'orientation de son regard, qui traduisent un rapport complexe au temps, entre passé et présent. Dans *Et tu es dehors*, le long regard fixe d'Helmut Proessl semble bien plongé dans le passé, le présent se manifestant par le verbe (ses propos sur les migrants, la misère de leur logement temporaire, aujourd'hui, à Dunkerque) et l'image (migrants et bâtiments apparaissent dans le film).

Les choses se passent différemment dans *Ce gigantesque retournement de la terre*. J'évoquais à l'instant l'importance du mouvement du visage et du regard de Bernard Pommier. On peut dire de ce regard qu'il traduit deux temporalités, selon qu'il est orienté vers le bas (fig. 5.36) ou dirigé hors-champ (fig. 5.37), manifestement vers la cinéaste, à qui il s'adresse. Durant la majeure partie de son témoignage, le regard du vieil homme semble « dans le vide », expression inadéquate, tant il charge ce vide des images du passé qu'il actualise dans le présent de l'entretien. Il raconte la souffrance de l'été 1944 : sa famille expulsée par les Allemands, la peur lors d'une marche nocturne, la fatigue, les puces et les

¹⁰³³ Voir Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 – histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

poux, les logements précaires et temporaires dans des fermes, une mère perdant l'usage de son bras droit suite à un éclat d'obus. « Ça été un triste moment à passer », résume-t-il.

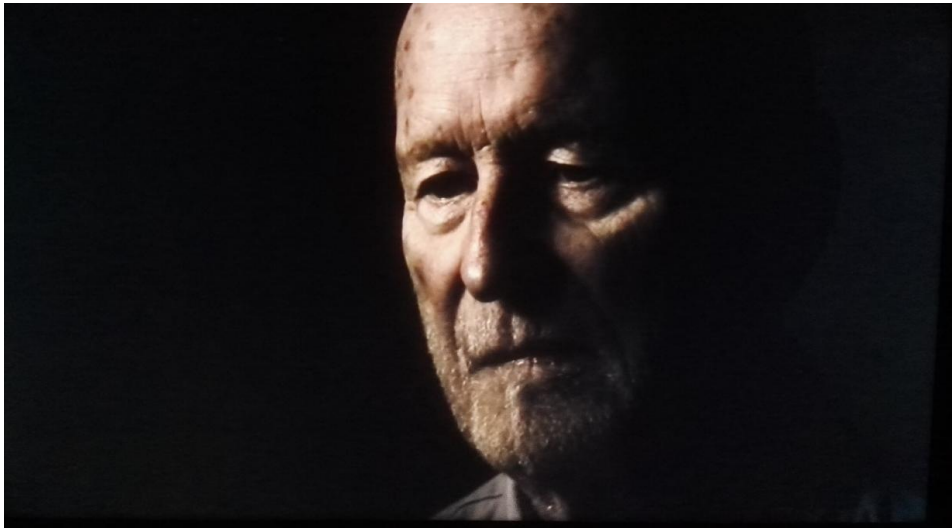


Fig. 5.35, Et tu es dehors (Angelini, 2012, capture d'écran)



Fig. 5.36 & 5.37, Ce gigantesque... (Angelini, 2015), captures d'écran

Loin des impératifs médiatiques contemporains, Claire Angelini conserve les temps de silence, les hésitations, choisissant de couper l'entretien à cinq reprises seulement, autant de pauses, de respirations, qui structurent la séquence. Ponctuellement, le témoin s'adresse à son interlocutrice, la regardant, hors-champ, *dans le présent du tournage*. Ce présent devient plus manifeste encore lorsqu'on est attentif, en plus du bruit du balancier, à celui de la vaisselle, des tasses peut-être, qui renvoient au quotidien d'un foyer (ou d'un jour de tournage).

L'Autrefois et le Maintenant adviennent ainsi, dans une large mesure, par le visage. Il vaut de rappeler ici ce que Béla Balázs exprimait à propos du gros plan : « Que les yeux soient levés, la bouche abaissée, que telle ride soit à droite et telle autre à gauche, cela n'a plus la moindre signification spatiale. Nous voyons seulement une expression. Nous voyons

des sentiments et des pensées. Nous voyons quelque chose qui n'est pas dans l'espace. »¹⁰³⁴ Un peu plus loin, le théoricien hongrois ajoute : « La caméra rapprochée vise les petites surfaces incontrôlées du visage et peut photographier le subconscient. Vu d'aussi près, le visage se transforme en document, comme l'écrit pour le graphologue. »¹⁰³⁵ Si Bernard Pommier n'est pas filmé en gros plan, il faut rappeler avec Jacques Aumont, proposant un commentaire critique de Béla Balázs (qui n'envisageait le gros plan que dans son acception classique), qu'« Un visage filmé intensivement est toujours un gros plan, même filmé de loin. »¹⁰³⁶ Commentant lui aussi Béla Balázs, Gilles Deleuze affirmait dans *L'Image-mouvement* que le gros plan au cinéma, dépassant le seul cadre spatial, produisait une « entité ». ¹⁰³⁷ Quelle est cette entité à laquelle renvoie le visage du témoin ici considéré ? Sans doute l'idée d'une condensation temporelle, passé et présent se rencontrant dans le présent du témoignage. Si le visage au cinéma exprime, pour le dire une nouvelle fois avec Jacques Aumont, « bien davantage qu'un simple visage », c'est qu'il permet de concentrer des enjeux qui dépassent sa simple existence spatiale : « Quand le gros plan étale un visage sur toute la surface de l'image, ce visage deviendra le tout dans lequel le drame est contenu. »¹⁰³⁸ En situant le témoignage de Bernard Pommier au début de *Ce gigantesque retournement de la terre*, Claire Angelini annonce ce qui sera en jeu tout au long du film : un constant va-et-vient entre passé et présent, une mise en correspondance entre barbarie d'Autrefois et barbarie de Maintenant. Les derniers mots de Bernard Pommier sont, à ce titre, significatifs, tant ils annoncent la suite du « drame » du débarquement tel qu'il est *interprété* par Claire Angelini : « Mais il y a eu des morts, des morts en quantité », dit le vieil homme. Un dernier *cut* (le cinquième, donc) précède le plan le plus court de l'entretien, quelques secondes seulement, durant lesquelles il ajoute : « Le débarquement a vraiment tout détruit dans notre région. »

Le « deuxième mouvement » est donc consacré à la reprise de la bande-sonore du *6 juin à l'aube* de Jean Grémillon. Claire Angelini mobilise une très grande partie de ce matériau, utilisé comme un film-témoin (c'est bien de cette manière que le narrateur de *Et tu es dehors* envisage certains films), pour l'articuler aux images du présent de la Normandie. Un passage est caractéristique de la démarche de l'essayiste. Dans le film de Grémillon, une séquence est consacrée à un cours donné en extérieur par un instituteur.¹⁰³⁹ Il raconte à ses

¹⁰³⁴ Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1930), trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Circé, 2010, p. 131.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰³⁶ Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 85.

¹⁰³⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p. 136.

¹⁰³⁸ Jacques Aumont, *op. cit.*

¹⁰³⁹ Le film de Grémillon contient des séquences dirigées, témoignant d'un travail d'articulation entre fiction et documentaire. Ici, l'instituteur est interprété par Augustin Le Maresquier, historien régional et auteur de *La Manche libéré et*

élèves un débarquement en Normandie, bien antérieur à celui de 1944. Il concerne la flotte d'Édouard III, accostant sur les rives normandes le 13 juillet 1346, détruisant une grande partie du territoire régional.¹⁰⁴⁰ À l'image, la séquence débute par le plan d'une église, dans la Normandie des années 2010. Un enfant court autour du bâtiment, alors qu'on entend les enfants du film de Grémillon profiter de leur récréation, vite rompue par la voix de l'enseignant les invitant à le rejoindre pour la leçon du jour. Claire Angelini, du lieu même de la leçon, filme le paysage normand, balayant le territoire par un mouvement panoramique. L'enseignant détaille la bataille, violente et destructrice, citant un chroniqueur du XIV^e siècle pour qui la flotte d'Édouard III « déchaîn[a] le plus terrible ouragan de fer et de feu qui se fut jamais vu. »

Dans le film de Grémillon, la séquence est suivie par un *mickeymousing* : une musique orchestrale illustre l'idée d'un effondrement, au moment où le cinéaste fait le choix d'un panoramique vertical reliant le ciel aux tombes d'un cimetière militaire. En témoin critique, Grémillon relie passé lointain et présent, portant un regard inquiet sur l'actualité de la Normandie. Claire Angelini semble hériter de la *leçon critique* de son prédécesseur. En effet, la cinéaste reproduit de façon presque identique le mouvement d'appareil jadis proposé dans *Le 6 juin à l'aube*, filmant le cimetière militaire dans le présent des années 2010. Entre film et histoire, un geste critique consiste à opérer un rapprochement entre temporalités distinctes. Le geste du cinéaste tutoie potentiellement le geste de l'historien. Sur ce point, dans son article déjà cité, François Albera insiste tout particulièrement sur « le *point de vue de cinéaste* de Grémillon », son « parti pris documentaire »¹⁰⁴¹, indissociables de l'orientation critique de sa démarche. En insistant sur l'importance de la séquence de l'école en plein air, à propos de laquelle la critique de l'époque avait montré quelques réserves (notamment Sadoul), Albera écrit : « Or cette scène donne l'une des clés du film de Grémillon dont elle est le foyer : l'inscription dans le long temps historique d'un événement qui vient de se produire, la nécessité de le replacer dans cette longue durée pour le comprendre et – apport irremplaçable du cinéma se faisant historien d'un nouveau genre – *de le confronter au présent.* »¹⁰⁴²

Plus loin, l'historien du cinéma indique que le film de Grémillon, par ces choix de mise en scène, anticipe « le développement de ce qu'on a appelé le "film-essai" », qui vingt ans plus tard désignera quelques œuvres de Franju, Resnais ou Marker (je cite ici les trois

meurtrie. Holocauste à la victoire (paru en 1946), ouvrage auquel Grémillon a accès avant sa publication, et qui fut une pièce importante de sa documentation pour le film (voir François Albera, art. cit., pp. 52-53).

¹⁰⁴⁰ L'un des points d'acmé de la campagne du roi anglais sur le sol français reste sa victoire lors de la Bataille de Crécy le 26 août 1346.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 44 et p. 45.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 58. Je souligne.

noms mentionnés par Albera).¹⁰⁴³ Et qui plus tard encore sera attaché aux cinéastes commentés dans ce chapitre. Le cinéma, « historien d'un nouveau genre » donc, peut mobiliser le passé et le « confronter au présent », pour mieux l'interroger. Mais quelle est l'actualité du film de Claire Angelini ? Au cœur des années 2010, la guerre et le débarquement semblent bien loin. Certes. Pour autant, le présent de la Normandie porte les traces d'un événement encore assez récent pour que des survivants (en l'occurrence, Bernard Pommier) puissent le raconter.

Mais au-delà, ou plutôt dans le prolongement des traces du débarquement qui traversent les époques jusqu'à aujourd'hui, c'est d'une autre désolation dont il est question dans *Ce gigantesque retournement de la terre*, non sans lien avec l'épisode de la libération. Car entre 1944 et 2015, un lent processus de destruction s'est mis en place. Celui notamment du monde paysan et agricole. De quelle manière opère Claire Angelini ? Au début du « second mouvement » du film, la cinéaste soumet au spectateur une série de plans présentant une nature harmonieuse : arbres resplendissants, herbe verdoyante, pommiers abondants, etc. Un plan d'ensemble présente un magnifique pâturage : des vaches évoluent dans un environnement sain et spacieux, entourées d'immenses arbres touffus. Un dernier plan cadre de très près une vache normande, de toute évidence en pleine santé, grande et grasse. La dimension utopique d'un tel passage paraît évidente. Mais Claire Angelini opère de façon dialectique. Suivent des plans de fermes et d'étables abîmées, comme à l'abandon, de vaches statiques car enfermées dans des espaces étroits, moins alertes, forcément, que celles vues précédemment.

Là encore, le passage fonctionne comme la reprise de ce qui se joue chez Grémillon. Dans son commentaire du film, François Albera a mis en valeur la dimension utopique qui caractérise le début du *6 juin à l'aube*, où « un passé heureux quasi intemporel » se trouve dialectisé : le monde paysan de la « Normandie heureuse »¹⁰⁴⁴ est déjà celui qui connaît la mécanisation de son mode de fonctionnement. Les différentes machines (écrémeuse, batteuse, etc.) « appartiennent bien au même monde que les avions et les tanks. »¹⁰⁴⁵ La musique composée par Grémillon, que Claire Angelini reprend dans le passage mentionné plus haut, traduit cette tension dialectique : « [...] Avec la batteuse on passe de parties douces et presque élégiaques à des accents plus soutenus, une irruption de violence. Ainsi une telle séquence

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 61. Albera reprend l'expression due à Grémillon lui-même, que l'on trouve dans ses notes préparatoires (voir *ibid.*, p. 49.)

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

allie-t-elle une sorte d'«âge d'or» (où cependant on travaille) à l'utopie de sa restauration en indiquant néanmoins la menace qu'elle contient. »¹⁰⁴⁶

Mais Claire Angelini ne se contente pas de reprendre la structure choisie par Grémillon dans son film. Si la violence liée au monde mécanisé est latente, le cinéaste présente des paysans heureux, une vie active et joyeuse, quand la cinéaste filme des espaces vides de toute présence humaine, signe d'un temps où le monde paysan a subi la loi d'une industrialisation à marche forcée. Et c'est précisément là que se situe le principal écart avec le film de Grémillon. En témoin critique, Claire Angelini appelle le passé pour mieux viser sa propre actualité, afin d'en révéler toute la violence. À quoi correspond cette violence ? Alors que Grémillon, à la suite de la séquence empreinte d'utopie, filmait la fin d'une récréation dans une école élémentaire, Claire Angelini choisit, *via* un *cut* brutal, de passer de l'image d'une vache à l'étroit dans une étable à l'espace d'une usine. L'enchaînement des plans traduit un mouvement historique qui a vu le déclin du monde paysan. Si les plans du monde paysan et agricole sont vides, c'est certainement parce que celles et ceux qui y travaillaient (*fig. 5.38 & 5.39*) sont désormais ailleurs, à l'usine par exemple. À l'image, l'industrie laitière apparaît comme un lieu particulièrement déshumanisant. Parmi les ouvriers présents, c'est sur deux femmes que s'attarde Claire Angelini. Un long plan fixe les montre répétant inmanquablement le même geste, baignant dans le bruit continu des machines : mécaniquement, elles remplissent de lait des dizaines de récipients (*fig. 5.40*). Le plan dure très exactement deux minutes. Soit un peu moins que celui auquel on peut songer, celui de Jeanne Dielman épluchant ses pommes de terre dans le film de Chantal Akerman, dont j'ai proposé de relever un premier écho à l'occasion de l'analyse de *Sud*. A la répétition d'un geste au sein du foyer se substitue ici celui effectué dans un autre environnement aliénant, celui d'une usine, en contrepartie duquel, très certainement, se trouve versé un salaire dérisoire



Fig. 5.38 & 5.39, Le 6 juin à l'aube (Grémillon, 1946)

*Fig. 5.40, Ce gigantesque...
(Angelini, 2015)*

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

Depuis 1944, dit François Albera à propos du débarquement, « on choisit avant tout d'étudier la stratégie des généraux, la politique des dirigeants et la combativité des combattants plutôt que la situation faite aux habitants, au pays, aux vaches, aux pommiers et au patrimoine culturel. »¹⁰⁴⁷ En actualisant le film de Grémillon, Claire Angelini prolonge son geste critique consistant à orienter le curseur sur les vaincus de l'histoire plutôt que sur le versant héroïque de l'épisode. Vers la fin de son film, Grémillon, qui filme alors les ruines de Saint-Lô, peut-être la ville martyre la plus représentative de la violence faite au territoire normand, affirme dans son commentaire : « Saint-Lô, capitale des ruines et symbole de la Manche. Ces images portent témoignage d'une atroce réalité mais aussi de la nécessité qu'il y a, de redonner la douceur et la grandeur de vivre, à ceux-là qui existent encore et qui connurent en quelques heures la plus totale et foudroyante destruction. »¹⁰⁴⁸

La destruction est désormais moins foudroyante. Nous ne sommes plus au temps de la Libération. Nous ne sommes plus au temps d'Édouard III. Néanmoins, lentement, le territoire normand se trouve démantelé, ses paysages abimés, s'éloignant semble-t-il irrémédiablement



Fig. 5.41, *Ce gigantesque...* (Angelini, 2015), capture d'écran

de l'univers utopique jadis mis en valeur par Grémillon, servant également de repère à Claire Angelini soixante-dix ans plus tard. Le plan final de *Ce gigantesque retournement de la terre* traduit de manière exemplaire cet aspect des choses (fig. 5.41). Une vache se repose, du moins tente-t-elle de le faire, couchée dans l'herbe, entourée de chantiers industriels. Le plan est long : trois minutes. Il

conclut une série d'images entrecoupées de fondus au noir présentant des paysages normands chargés de tristesse : le ciel est sombre, des bâtiments parfois anciens en ruines, les routes endommagées. Les arbres déracinés témoignent d'un remplacement de la nature par des constructions industrielles, en tôle principalement. Ce sont des usines et magasins qui prennent leur place (le logo de Peugeot est notamment visible sur l'un des plans). Une musique inquiétante accompagne ces images, jusqu'au plan de la vache, animal-résistant, vestige d'un monde harmonieux de plus en plus éloigné. L'animal est visiblement en mauvaise santé, sa respiration difficile, bien loin des vaches présentées plus tôt dans le film,

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁴⁸ « Capitale des ruines » est une formule de Samuel Beckett (il s'agit d'un poème intitulé *The Capital of Ruins*, écrit en 1946 et publié la même année dans le *Irish Times*), alors officier d'intendance à l'hôpital récemment construit à l'initiative de la Croix-Rouge irlandaise

renvoyant à l'harmonie d'un monde perdu. Le choix de la partition témoigne de la cohérence de la cinéaste. Il s'agit de *Tratto II* du compositeur de musique contemporaine Bernd Alois Zimmerman. Ce dernier est connu pour ses expérimentations musicales attachées à traduire une conception sphérique du temps : les frontières entre passé, présent et futur y sont rendues poreuses, voire annulées.¹⁰⁴⁹ Il y a quelque chose de cet ordre dans le cinéma de Claire Angelini, travaillant de façon systématique à rapprocher des temporalités variées en vue d'alerter sur un présent en situation de péril. Cet enjeu est particulièrement manifeste dans *La guerre est proche*, dernier film que je propose à l'analyse dans ce chapitre.

4.3 La guerre est proche : *l'interminable Rivesaltes*

« Les films qui me frappent sont habités par des paysages naturels ou urbains. Je pense qu'il existe un très fort sens de l'histoire dans les paysages cinématographiques. Le paysage n'est pas quelque chose de "beau" ni de pittoresque. Il indique là où passe de l'histoire. »¹⁰⁵⁰ Les propos exprimés ici par Arlette Farge (qui se réfère alors à *Rosetta* [Dardenne, 1999]) renvoient sans aucun doute à l'ensemble des films étudiés au sein de ce chapitre. Si je choisis de les situer à cet endroit, c'est que le lieu dont il sera question dans les lignes suivantes témoigne de façon exemplaire d'un *passage de l'histoire* particulièrement violent.¹⁰⁵¹

La guerre est proche est un film consacré au camp de Rivesaltes, situé dans les Pyrénées-Orientales. Il fait partie des ces multiples « camps de la honte », ainsi que les a désignés Anne Grynberg dans un ouvrage consacré à ces lieux d'enfermement dans lesquels furent retenus prisonniers, en France, nombre de Juifs durant la Seconde Guerre mondiale.¹⁰⁵² Mais deux particularités du camp de Rivesaltes, qui renvoient très précisément à ce qui fonde le cinéma de Claire Angelini, valent d'être relevées. D'une part, son histoire se trouve particulièrement étendue : construit en 1936, l'État français l'utilise jusqu'en 2007.

¹⁰⁴⁹ Zimmermann cherchait à appliquer à la musique la conception du temps telle qu'elle se formule chez Ezra Pound, condensée dans un passage de *L'Esprit de la littérature romane* maintes fois cité par le compositeur allemand : « L'aube se lève sur Jérusalem quand il est minuit sur les colonnes d'Hercule. Toutes les époques sont contemporaines [...] L'avenir est présent dans l'esprit de certains. Ceci est particulièrement exact en littérature où le temps réel ne dépend pas de la chronologie, où beaucoup d'hommes déjà morts sont les contemporains de nos petits-enfants » (Ezra Pound, *L'esprit des littératures romanes* (1910), Paris, Christian Bourgois, 1966, p. 9, cité et coupé ici dans Bernd Alois Zimmermann, « Intervalle et temps », *Écrits* [1998], édition établie par Philippe Albéra, traduction dirigée par M-A Friedmann, Genève, Contrechamps, 2010, p. 148).

¹⁰⁵⁰ Arlette Farge, « "Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle" », entretien cit., p. 41.

¹⁰⁵¹ Sur ce point, il conviendrait d'analyser la façon dont les films de Claire Angelini dialoguent, entre écarts et rapprochements, avec ceux de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

¹⁰⁵² Anne Grynberg, *Les Camps de la honte. Les internés juifs des camps français. 1939-1944* (1991), Paris, La Découverte, 1999.

D'autre part, et en lien avec ce premier point, le camp a servi à retenir différents groupes humains : Espagnols de la *Retirada*, Juifs de la Seconde Guerre mondiale, Harkis à la fin de la guerre d'Algérie, puis étrangers en situation irrégulière de 1986 à 2007. La « rage » dont parlait Benoît Turquety à propos de Claire Angelini dans son commentaire de *Et tu es dehors*, « rage devant les continuités qui ne cessent de se prolonger et de se refaire », se manifeste de manière particulièrement manifeste dans *La guerre est proche*.

Un « principe constructif »¹⁰⁵³ guide les choix de la cinéaste au moment de s'atteler à ses créations. Dans *La guerre est proche*, ce « principe » possède un nom : « *Oratorio* ».¹⁰⁵⁴ Rappelons-en la définition : « Œuvre lyrique dont le sujet, essentiellement religieux, est développé sous la forme d'un dialogue dramatique faisant alterner chœurs, arias et récitatifs. »¹⁰⁵⁵ On peut supposer ici que Claire Angelini hérite, dans une certaine mesure, du célèbre texte théâtral conçu par Peter Weiss en 1964-1965 : *L'Instruction. Oratorio en onze chants*.¹⁰⁵⁶ Mais la construction de *La guerre est proche* diffère sensiblement de celle proposée jadis par l'écrivain allemand, lequel faisait alterner les voix des témoins, des accusés, du juge, de l'accusateur et du représentant de la défense, sur le modèle du procès auquel il assistait alors.

Qu'en est-il du long métrage de Claire Angelini ? Quatre parties structurent l'essai : « 1. l'architecte » ; « 2. l'Espagnol » ; « 3. la Harki » ; « 4. la militante ». Le premier est un personnage-narrateur, uniquement présent vocalement (un autre essayiste, Boris Lehman, lui prête sa voix), qui décrit le camp de Rivesaltes au présent. Il s'agit de la partie la plus longue du film, durant laquelle la cinéaste ausculte le camp, ses débris, à travers une série de plans fixes (fig. 5.42). Claire Angelini s'est entretenue avec des architectes, leur soumettant des images des baraquements détruits (par le temps, le vent, la pluie), en tirant un texte lu par Lehman. Le second est Antonio Cascarossa, témoin de la *Retirada*, qui décrit l'expérience éprouvante du lieu qui fut la sienne lorsqu'il était enfant. La troisième, Marianne Bensalem, était également enfant lors de son passage dans le camp, victime du sort promis aux Harkis

¹⁰⁵³ Sur l'idée d'un « principe constructif » attaché à la cinéaste, voir son échange avec Benoît Turquety à l'occasion de la projection en juin 2010 de son premier long métrage, *Le Retour au pays de l'enfance*, film qui s'est développé à partir d'entretiens avec des témoins de la Seconde Guerre mondiale et de la Guerre d'Algérie (Claire Angelini, « Dialogue avec Benoît Turquety », 23 juin 2010, *Pointligneplan* [en ligne], URL : <https://www.pointligneplan.com/document/dialogue/> [dernière consultation le 25 août 2020]).

¹⁰⁵⁴ Claire Angelini, « LA GUERRE EST PROCHE. WAR IS LOOMING », site web de l'artiste, URL : <http://claire-angelini.eu/art/la-guerre-est-proche-film.html> (dernière consultation le 25 août 2020).

¹⁰⁵⁵ « Oratorio », *Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques* (en ligne), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oratorio> (dernière consultation le 25 août 2020).

¹⁰⁵⁶ Peter Weiss, *L'Instruction. Oratorio en onze chants* (1965), trad. de l'allemand par J. Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000. L'auteur a créé sa pièce à partir du procès de « subalternes » du camp d'Auschwitz, qui se tient à Francfort-sur-le-Main à partir du 20 novembre 1963. Pour un commentaire récent du texte, voir l'essai de Jean-Louis Besson « L'Instruction de Peter Weiss : un registre de voix », publié dans *Le Geste de témoigner, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, pp. 95-101.

présents sur le territoire français à la fin de la Guerre d'Algérie. Enfin, la quatrième, Nicole Mathieu, tient un discours qui connecte les précédents témoignages au temps présent, décrivant les conditions de vie des clandestins arrêtés sur le territoire français, emprisonnés à Rivesaltes avant d'être expulsés du pays.



Fig. 5.42, La guerre est proche, captures d'écran

Ainsi, suivant la définition proposée par François Albera à propos des liens entre « film » et « installation », on peut dire que Claire Angelini propose au spectateur une expérience à travers laquelle ce dernier *visite* le camp de Rivesaltes, alors en ruines, et se confronte à des temporalités variées. Ces temporalités se manifestent notamment à travers les différents témoignages qui renvoient aux époques durant lesquelles l'État français a mené une politique de mise au ban des « éléments indésirables ».

Le syntagme renvoie à une circulaire datée du 14 avril 1938, soit le jour de l'entrée en fonction du Premier Ministre Édouard Daladier, dans laquelle Albert Sarraut, ministre de l'Intérieur, affirme vouloir « débarrasser notre pays des éléments étrangers indésirables ».¹⁰⁵⁷ Un décret suivra quelques mois plus tard, le 12 novembre 1938, cosigné par Sarraut, Daladier et le ministre de la justice Paul Marchandea, adressé au Président de la République. Claire Angelini cite ce décret au moment de conclure son film (*fig. 5.43*). Par ce biais, c'est le présent que la cinéaste interpelle, questionne, dénonce. 2007, année de la fermeture du camp, 2011, année de la réalisation du film, c'est *aujourd'hui*. Actualité qui témoigne, toujours, d'une volonté d'exclure les « indésirables » de notre époque : étrangers en situation

¹⁰⁵⁷ Voir Anne Grynberg, *op. cit.*, pp. 32-39. Voir également le bilan très précis proposé par Olivier Clochard, Yvan Gastaut & Ralph Schor, « Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. Du "modèle" français à la construction de l'espace Schengen », *Revue Européenne des Migrations Internationales* (en ligne), URL : <https://journals.openedition.org/remi/968> (dernière consultation le 25 août 2020).

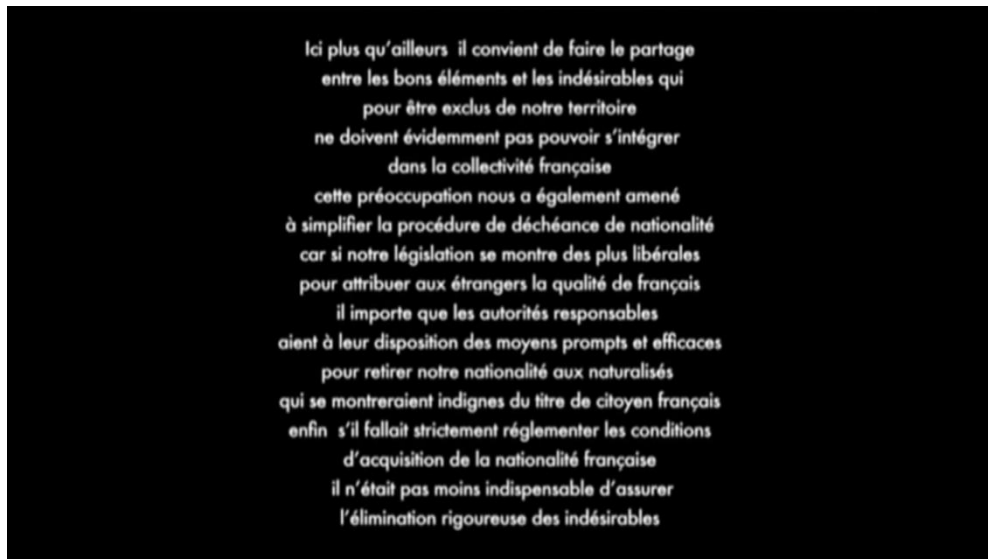


Fig. 5.43, *La guerre est proche*, capture d'écran

irrégulière, migrants, exilés. Cette mise en relation critique du passé avec le présent renvoie de façon manifeste à cette idée de l'histoire promue par les historiens et historiennes rencontrés au chapitre précédent, qui n'ont eu de cesse de combattre l'idée selon laquelle le passé était figé, sans contact possible avec l'actualité de celui ou celle qui fait (au sens d'écrire, tout aussi bien de filmer) l'histoire.

S'il importe de rappeler ici cette proximité possible entre un « art » (le cinéma) et une « science » (l'histoire), c'est que, parmi l'ensemble des cinéastes étudiés ici, Claire Angelini est certainement celle qui développe de la façon la plus ostensible un discours et sur le cinéma, et sur l'histoire, ensemble. Dans un texte issu d'une conférence consacrée à *La guerre est proche*, la cinéaste déclare par exemple :

La démarche du cinéaste ou de l'artiste attentif aux dimensions historiques de ses objets, voire de l'historicité de ce qu'il filme, enregistre et capte, est appelée asymptotiquement à rejoindre celle de l'historien : celui-ci n'est-il pas sans cesse ramené à ses sources pour refonder ses schémas d'intelligibilité, confectionner de nouveaux filets dont les mailles seront susceptibles de ramener d'autres poissons ? Le recours des historiens à l'image, aux témoignages, à des méthodologies plus indiciaires que structurales va en ce sens.¹⁰⁵⁸

« Asymptotiquement » : l'adverbe dit bien *rapprochement*, et non *confusion*. On pensera ici aux derniers travaux de Siegfried Kracauer, connectant « médias

¹⁰⁵⁸ Claire Angelini, « Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux : *La Guerre est proche* », dans Michel Cadé (dir.), *Chemins d'exils, chemins des camps. Images et représentations*, Perpignan, Trabucaire, « Actes du troisième séminaire transfrontalier – déplacements forcés et exils au 20^e siècle », 2015, p. 170.

photographiques » et « histoire », non pas pour les confondre totalement, mais pour relever leur très grande proximité. L'historien possède ses outils, le cinéaste les siens. Ce sont bien des choix *de mise en scène* qui déterminent une vision de l'histoire. Si sa « pratique croise le travail des historiens », dit la cinéaste, « c'est selon une modalité particulière, attachée à l'épaisseur plastique, aux singularités voire à la dimension événementielle des objets. »¹⁰⁵⁹ Dans ces circonstances, la parole testimoniale tient un rôle essentiel. Ainsi l'artiste peut-elle résumer l'enjeu qui se trouve au centre de son travail de la manière suivante : « Se servir du témoignage, mais pour en faire autre chose, pour en faire de la mise en scène. »¹⁰⁶⁰

De quelle manière cette conception historique se traduit-elle dans *La guerre est proche* ? Exemple de cette mise en tension de matériaux hétérogènes propre à l'essai, ce film « d'exposition » articule témoignages, chants, musique, citation littéraire, commentaire d'architectes aux plans, au présent, du camp et ce qui l'entoure : routes, voie ferrée (motifs qui traduisent l'idée d'exil, de déplacement qu'ont connu les différents internés du camp), éoliennes, champs. Le film semble bien fondé sur l'idée d'ouverture, de mise en mouvement des temps de l'histoire. Sur ce point, il faut dire que c'est en réaction à un projet de mémorial, une « mise en boîte de la mémoire »¹⁰⁶¹ selon les termes de Claire Angelini, que le film a vu le jour (*fig. 5.44*).¹⁰⁶² Par les moyens du cinéma, il s'agit de s'écarter de la vision promue par l'État, quelque peu oublieux de la situation présente – songeons à la politique migratoire tenue par la France dans les années 2010. L'État, dit par exemple Pierre Bourdieu, « institue et inculque des formes symboliques de pensée commune, des cadres sociaux de la perception, de



Fig. 5.44, Mémorial du camp de Rivesaltes, Archdaily (en ligne), <https://www.archdaily.com/806473/the-rivesaltes-memorial-rudy-ricciotti-plus-passelac-and-roques>

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁶⁰ *Id.*, « Discussion avec Claire Angelini » (avec Matthieu Péchenet), rencontre avec la cinéaste lors du séminaire de Master d'Édouard Arnoldy « Théorie critique et cinéma », dans le cadre de sa résidence d'artiste à l'université de Lille (18 octobre-24 novembre 2016), 9 novembre 2016.

¹⁰⁶¹ Claire Angelini, « États de guerre », Colloque *De la destruction*, Semaine de la mémoire 2014, Canal-U (en ligne), 18 septembre 2014, https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/etats_de_guerre.16429 (dernière consultation le 25 août 2020).

¹⁰⁶² Le mémorial, situé au cœur du camp en ruines, est inauguré le 16 octobre 2015 en présence de Manuel Valls, Nadjat Vallaud-Belkacem, Hermeline Malherbe, Ségolène Neuville, Jean-Marc Todeschini et Damien Alary. Voir *Mémorial du camp de Rivesaltes* (site officiel), URL : <http://www.memorialcamp rivesaltes.eu/74-evenements-passes.htm> (dernière consultation le 25 août 2020).

l'entendement ou de la mémoire, des formes étatiques de classification ou, mieux, des schèmes pratiques de perception, d'appréciation et d'action. »¹⁰⁶³ C'est au fond schèmes contre schèmes : aux dispositifs étatiques peuvent s'opposer des dispositifs artistiques à même d'en contrer les logiques apparentes.

C'est surtout l'articulation témoins / ruines qui est au travail dans le long métrage. La ruine a dans ce film une fonction métonymique : en disant la violence subie par les matériaux du camp, Claire Angelini rend sensible celle subie par les hommes, les femmes, les enfants qui ont connu ce lieu : « Seuls les témoins, dit la cinéaste, ceux qui avaient subi Rivesaltes, sa plaine aride, le froid pénétrant de la Tramontane, le manque de chauffage, la misère physique et morale, étaient à même de nous rendre palpables ces usages et ces époques de l'enfermement. »¹⁰⁶⁴ C'est ainsi que pour l'artiste, « Rivesaltes est comme une ville témoin, qui conserve des traces, mais les traces au fond de la façon dont les gens ont pu vivre dans le lieu, des conditions extrêmes qui leur étaient faites, et ces conditions extrêmes sont portées par ces ruines. »¹⁰⁶⁵

Le motif de la ruine possède une fonction potentiellement critique. Au chapitre II, je me suis longuement attardé sur la neuvième thèse de *Sur le concept d'histoire*, et plus généralement sur la vision benjaminienne de l'histoire comme champ de ruine. Il me semble que *La guerre est proche* rencontre de façon évidente cette conception critique des temps de l'histoire. En interrogeant les témoins, en les confrontant au motif de la ruine, Claire Angelini rejoint Benjamin autour de cette idée d'une continuité de la Catastrophe, puisque le camp de Rivesaltes apparaît dans le film comme « un lieu qui témoigne d'une continuité dans l'enfermement de ceux qu'on appelle les "étrangers indésirables". »¹⁰⁶⁶ Si l'on a pu parler d'une « poétique de la ruine »¹⁰⁶⁷ caractérisant nombre d'œuvres d'art de la fin du XX^e siècle, il s'agit ici d'insister davantage sur l'idée d'une « politique de la ruine », qui sans oublier le « poétique », impose un regard critique sur la société, la domination, l'histoire.

¹⁰⁶³ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 253.

¹⁰⁶⁴ Claire Angelini, « Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux », chapitre cit., p. 168.

¹⁰⁶⁵ *Id.*, « États de guerre », conférence cit. Sur le caractère éprouvant des conditions météorologiques des camps du sud de la France, « aggravées par une alimentation insuffisante », voir Anne Grynberg, *op. cit.*, p. 43. Anne Grynberg cite par ailleurs Joseph Weill, docteur du camp, qui alerte en 1940 les autorités sur les conditions déplorables du camp. Celui-ci rappelle que les habitants de la région appellent Rivesaltes le « Sahara du midi » (cité dans *ibid.*, p. 202).

¹⁰⁶⁶ Claire Angelini, « La guerre est proche », entretien avec Linda Ngita, *Réel. Journal du festival Cinéma du réel*, n° 7, 31 mars 2011, np.

¹⁰⁶⁷ Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 169-170. C'est à propos « d'œuvres d'art » qui travaillent à partir de matériaux filmiques du passé que le théoricien met en avant cette formule. Sur la question de la ruine au cinéma, je renvoie aux travaux d'André Habib, par exemple son article consacré à Jean-Luc Godard : « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », *Cinémas*, vol. 13, n° 3, printemps 2003, pp. 9-31. Voir également *id.*, *L'Attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

Certains passages du film rendent particulièrement bien compte de cette connexion entre victimes dont les histoires diffèrent, mais qui se trouvent unies par une même communauté de destins, avec comme épice centre le camp de Rivesaltes et ses ruines. Arrêtons-nous sur le témoignage de « la Harki », Marianne Bensalem. Enfant, elle fait l'expérience du camp. C'est en partie par son témoignage que passe la mémoire des Juifs qui ont connu le « Drancy de la zone libre »¹⁰⁶⁸, aucun de leurs rescapés n'apparaissant dans le long métrage (précédemment, « l'Espagnol » a également évoqué les Juifs du camp). En début de séquence, à la suite du plan d'un enfant endormi dans un environnement précaire, qui ressurgira au cours du témoignage de la Harki (*fig.5.45*), on entend un chant interprété par la mezzo-soprano Anne-Sophie von Otter. Il s'agit de *Wiegala*, berceuse écrite et composée par Ilse Weber pour les enfants du camp de Theresienstadt, alors qu'elle y est internée en 1942. Elle sera assassinée à Auschwitz le 6 octobre 1944. C'est la deuxième fois que l'on entend *Wiegala*, puisque la voix de von Otter accompagne les premiers plans du film :

Pour moi, cette musique fait partie des petites pierres qui sont posées dans le film. Elles parlent en creux de l'absence des seuls témoins qui ne peuvent pas témoigner, parce qu'ils ont été assassinés : les juifs. C'est la raison pour laquelle j'ai pris cette chanson et parce que, justement, il est question d'un enfant et du fait que le monde ne s'intéresse pas au sort de cet enfant, comme le monde ne s'est pas intéressé au sort des enfants juifs internés, au sort des enfants harkis...¹⁰⁶⁹

Au début de la séquence consacrée à la Harki, la voix de la chanteuse est peu à peu recouverte par un son de plus en plus éprouvant, bruit de sauterelles combiné à celui d'une éolienne dont l'ombre apparaît dans le champ de la caméra (*fig. 5.46*). C'est ainsi que Claire Angelini opère une transition entre la douceur de la berceuse et le témoignage empreint de tragique de Marianne Bensalem. Claire Angelini attache une importance fondamentale au son de ses films, qu'elle enregistre très souvent elle-même. La tension entre différents sons (de façon exemplaire, ici, entre la berceuse et le bruit de la nature combiné à celui de la machine) ou entre son et image alimente son œuvre critique. Son attention marquée pour les bruits (souvenons-nous de ceux de l'usine laitière dans *Ce gigantesque retournement de la terre*) permet de rapprocher l'artiste de quelques cinéastes étudiés dans un récent essai d'Édouard

¹⁰⁶⁸ C'est ainsi que Serge Klarsfeld désigne le camp de Rivesaltes, puisque le lieu précède, dans l'itinéraire tragique de nombre de Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée à Drancy puis Auschwitz. Voir Anne Boitel, *Le camp de Rivesaltes. 1941-1942. Du centre d'hébergement au « Drancy de la zone libre »*, postface de Serge Klarsfeld, Perpignan, PUP, 2001.

¹⁰⁶⁹ Claire Angelini, « La guerre est proche », entretien cit.

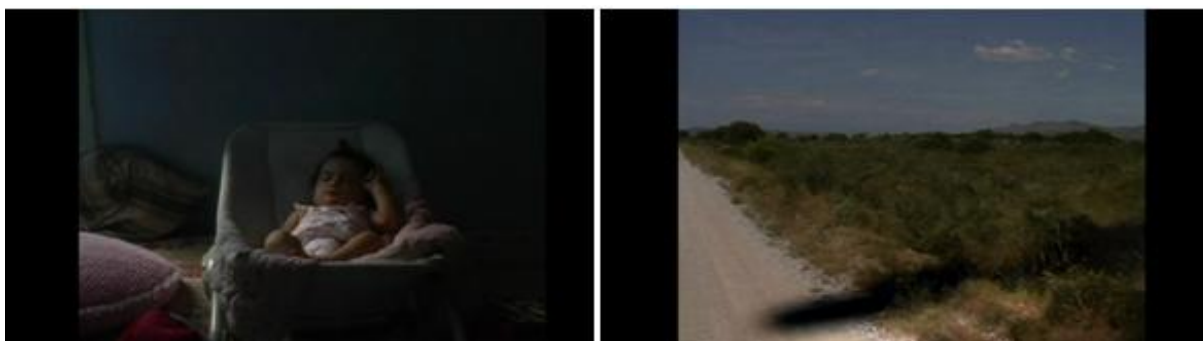


Fig. 5.45 & fig 5.46, *La guerre est proche*, captures d'écran

Arnoldy, tous envisageant le bruit comme un outil critique : « Considéré comme superflu dans la production dominante, le bruit est symptomatiquement le point de rencontre de films qui ont pour priorité d'interroger les capacités singulières du cinéma à explorer le réel, à le revoir et à le ré-entendre autrement », dit l'auteur, lequel ajoute que « le bruit qui éprouve le dispositif cinématographique est possiblement l'indice ou le marqueur d'un cinéma critique. »¹⁰⁷⁰ Si l'on s'en tient au corpus de films choisis dans le présent travail, c'est sans difficulté que l'on pourra rapprocher le *Rivesaltes* de Claire Angelini du sud des États-Unis filmé par Chantal Akerman. Le bruit, chez les deux cinéastes, traduit de façon manifeste la dialectique de la nature et de la barbarie.

C'est donc l'enfance que Marianne Bensalem raconte, d'une voix fragile, sanglotant parfois, bégayant tout au long de son propos. Ce sont des spectres qu'elle évoque : elle a autour de six ans, elle et « le vieux », dit-elle, voient des soldats nazis « traverser le mur » ; à « deux heures du matin », elle « entend[...] des enfants rigoler » ; elle évoque un charnier situé sous le camp, où les corps de Juifs morts au camp auraient été enterrés. Pendant la séquence, des bruits d'enfants, qui semblent s'amuser, accompagnent son récit. A l'image, l'ombre des hélices d'une éolienne semble entretenir une correspondance figurative avec le récit spectral de Marianne. Celle-ci dit bien qu'il s'agissait-là d'« hallucinations ». En effet, son témoignage ne renvoie pas à une vérité historique : nul fantôme, nul charnier sous le camp. Néanmoins, il reste, malgré tout, *une vérité du témoignage* : « La vérité d'un témoin dans un documentaire n'est pas ce qu'il a été, ce qui lui est arrivé, mais rien d'autre que la réalité de ce témoin filmé au présent. »¹⁰⁷¹ On pourra certes nuancer un tel propos, le passé de Marianne Bensalem ayant son importance. Mais il vaut ici de relever *ce dont le présent du témoin témoigne* : le traumatisme, l'écho persistant d'une enfance douloureuse.

¹⁰⁷⁰ Édouard Arnoldy, *Le Bruit éprouvant au cinéma*, op. cit., p. 14.

¹⁰⁷¹ Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 207.

Ce traumatisme, Claire Angelini le figure en utilisant les moyens propres au cinéma. Le récit de « la Harki » est scindé en deux. Une pause coupe le fil de son discours. Durant cette pause, la cinéaste fait le choix de découper le corps du témoin : assise, son visage est dans un premier temps hors-champ, avant qu'un plan resserré sur ses mains rende manifeste sa nervosité (fig. 5.47 et 5.48). Ce choix fait écho aux images du premier témoin du film, « l'Espagnol », lui aussi « fragmenté », en trois temps le concernant, d'abord un très gros plan des yeux, suivi d'une main tenant une serviette, ses pieds et une partie de ses jambes enfin (fig. 49-5.51). Les témoins apparaissent peu dans *La guerre est proche* (« la militante » n'existera que vocalement), Claire Angelini étant attachée à ce que raconte la voix de celles et ceux qu'elle enregistre, orientant très souvent ses mises en scène vers une articulation voix / lieux.



Fig. 5.47 & fig 5.48, *La guerre est proche*, captures d'écran



Fig. 5.49 – 5.51, *La guerre est proche*, captures d'écran

Revenons à Marianne Bensalem. Au plan de ses mains succède un très lent fondu enchaîné, à la suite duquel apparaît un mur du camp. Un panoramique permet de glisser le long du mur, pour aboutir à l'image de débris, tuiles et pierres éparpillées au sol (fig. 5.52-5.54). Ce passage synthétise les enjeux du film, à travers cette connexion entre témoin et lieu, le morcellement qui les caractérise (physique – corps découpé, verbal – bégaiement, ruines du camp) renvoyant à la violence subie. Cette « épaisseur plastique », pour reprendre les mots de Claire Angelini, on la retrouve peu après, à travers une rime visuelle, au moment où s'achève la deuxième partie du témoignage : deux plans, séparés une nouvelle fois par un fondu

enchaîné, présentent le visage du témoin (son visage est le seul qui apparaît entièrement dans le film), le vent qui passe dans ses cheveux, puis des arbustes subissant la tramontane (fig. 5.55-5.57). Le paysage « indique là où passe de l’histoire », disait donc Arlette Farge. Un tel enchaînement d’images confirme de façon évidente les propos de l’historienne. Le vent apparaît comme l’élément (au double sens du terme) de connexion entre témoin et lieu. On constate avec un tel exemple que c’est avec des *choix de mise en scène* souvent simples que Claire Angelini propose, *par le film*, une vision critique de l’histoire, filmant ou enregistrant les témoins de son film comme autant de vaincus ayant traversé des lieux au sein desquels la barbarie s’est manifestée.



Fig. 5.52 – 5.54, *La guerre est proche*, captures d’écran



Fig. 5.55 – 5.57, *La guerre est proche*, captures d’écran

Les créations de Claire Angelini imposent le pluriel au mot « actualité ». Son œuvre témoigne d’un souci pour tous les vaincus de l’histoire, avec pour visée la remise en question d’un présent qui n’en a pas fini avec la barbarie. L’image peut témoigner de ce présent en péril. Pour *La guerre est proche*, la cinéaste a parcouru le camp de Rivesaltes seule, sans équipe, sans production. Arpentant le lieu, elle s’est munie d’une petite caméra DV, « un support pauvre »¹⁰⁷² dit-elle, qui traduit le sentiment d’urgence qu’elle éprouve, à une époque où les « indésirables », qu’il s’agisse des migrants, des clandestins, de celles et ceux qui connaissent un exil malheureux, sont la cible de politiques particulièrement violentes. Dans les années 2010 en France, un Premier ministre peut inaugurer un mémorial comme celui du camp de Rivesaltes (fig. 5.58), tenir des discours humanistes, cibler le passé violent de la France, tout en menant une politique migratoire brutale.

¹⁰⁷² Claire Angelini, conférence cit.

Ce sont bien tous les dominés, ceux du passé et du présent, qui traversent l'œuvre de Claire Angelini. Une citation de Victor Hugo, dans *La guerre est proche*, permet d'insister sur ce point. Au tout début du film, un long plan fixe présente l'intérieur d'un baraquement. L'image est d'abord entièrement noire. Puis se dessinent petit à petit les lignes d'une bâtisse, jusqu'à ce que l'espace soit suffisamment éclairé (par la lumière du jour) pour que le spectateur y distingue les



Fig. 5.58, 16 octobre 2015 : Inauguration du Mémorial par Manuel Valls, *Mémorial du camp de Rivesaltes* (site officiel), <http://www.memorialcamprivesaltes.eu/74-evenements-passes.htm>

poutres (au sol pour nombre d'entre elles), la toiture dévastée, les murs abimés (fig. 5.59). Claire Angelini nous fait sortir, peu à peu, de l'obscurité. Un extrait du *Dernier jour d'un condamné* (Victor Hugo, 1828), célèbre charge contre la peine de mort, est lu par un enfant.

Dans le fragment cité, il est question de ténèbres, de vent. Il est déjà question de Rivesaltes. C'est le ressenti du condamné, dans le fameux texte de l'écrivain romantique, qui est partagé à cet instant. Inquiétude devant la mort qui s'annonce, devant le néant qui s'approche. Dans une préface parue quelques années après la publication de son œuvre, Hugo affirme qu'il a voulu écrire « une plaidoirie générale et permanente *pour tous les*



Fig. 5.59, *La guerre est proche*, capture d'écran

accusés présents et à venir ; c'est le grand point de droit de l'humanité allégué et plaidé à toute voix devant la société, qui est la grande cour de cassation [...]. »¹⁰⁷³ Dans l'essai d'Angelini, le matériau textuel entre en correspondance avec tous les vaincus du film, la cinéaste recevant le témoignage de Victor Hugo pour mieux en actualiser la charge critique.

Un tel plan dit toute l'importance accordée par Angelini à la place du spectateur. Il s'agit de *lui ouvrir les yeux et les oreilles*. Car la politisation du regard sur l'histoire peut être l'affaire du cinéaste, de l'historien. Mais elle est également l'affaire du spectateur, du lecteur. Le film, l'histoire peuvent provoquer un éveil de la conscience de celui ou celle qui reçoit l'œuvre (cinématographique, historique). Voilà certainement ce qui constitue l'une des grandes leçons de Fernand Braudel, dont les mots qui suivent, écrits au soir de sa vie, rencontrent de façon exemplaire la démarche d'une artiste critique comme Claire Angelini. Parlant du travail de *reconstruction du passé*, Braudel concluait l'un de ses *Écrits sur le présent* ainsi : « Mais chacun de nous, prenant le jeu à son compte, peut [...] faire dériver [le passé] jusqu'au temps présent. Là aussi, à sa guise, si le cœur lui en dit, il rêvera à ce qui aurait pu être, il referra l'histoire de son propre temps pour la mieux comprendre. N'aurait-elle pas besoin d'être sérieusement revue, et corrigée ? »¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷³ Victor Hugo, « Préface de 1832 », *Le dernier jour d'un condamné* (1828), Paris, Gallimard, 2000, p. 144. Je souligne.

¹⁰⁷⁴ Fernand Braudel, *Écrits sur le présent*, op. cit., p. 261.

CONCLUSION

C'est avec Claire Angelini que j'aimerais amorcer la fin de cette étude, dans le prolongement de l'analyse portée sur quelques œuvres de l'artiste au terme du dernier chapitre. Pour quelle raison ? Parce que la cinéaste offre dans l'un de ses films une leçon d'histoire et de cinéma qui recoupe les enjeux critiques qui étaient au centre de ce travail. On pourrait les résumer par un mot : *réparation*. Il rejoint sans doute celui présenté avec Arlette Farge au début de l'introduction de ce travail : *réactivation*. En effet, le témoin critique fait droit aux oubliés de l'histoire, ceux du passé et du présent, ensemble. Dans un geste benjaminien, il sauve la mémoire des vaincus et, en les faisant exister dans le présent d'une œuvre, il inquiète son actualité. Celle-ci peut ainsi être *dérangée*, pour mobiliser un verbe particulièrement apprécié, au plan méthodologique, par l'auteure de *Vies oubliées*. La traduction filmique de cette idée de réparation apparaît dans *Ce gigantesque retournement de la terre*, dont une partie a été proposée à l'analyse.

Entre les deuxième et troisième mouvements, une séquence, relativement courte, s'intercale : à l'image (en noir et blanc), apparaissent des mains tenant des photogrammes déchirés, sur lesquels on devine des territoires saccagés : il s'agit de la Normandie dévastée. Le dispositif (banc-titre) permet de mobiliser l'attention du spectateur, le plan subjectif permettant à ce dernier de se trouver dans un rapport de proximité à l'image (*fig. C. 1*). Un enfant lit un texte, d'une voix calme, posée. Il s'agit d'un extrait des *B. B. V.* de Jules Supervielle. L'acronyme renvoie aux Bombes de Bonne Volonté imaginées par le poète franco-uruguayen au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.¹⁰⁷⁵ Dans le texte, un inventeur crée des bombes réparatrices : en y glissant l'image des bâtiments reconstruits, ces dernières permettent de réparer ce que d'autres bombes ont détruit. Pendant la lecture, d'autres images apparaissent : photographies de ruines, de lieux dévastés. Au terme de la séquence apparaît un édifice religieux intact (*fig. C.2-C.4*). C'est donc en croisant différents médias (film, photogramme, photographie, livre) que Claire Angelini alimente un cinéma critique où la question de la réparation, de la restauration, centrale, on l'a vu, dans la définition benjaminienne de l'essai proposée par Timothy Corrigan, devient manifeste.

Les bombes sont ainsi transformées en leur contraire. Il y a peut-être bien là quelque chose de l'ordre de la fantasmagorie : d'un objet de guerre Supervielle fait un objet conduisant à un retour à une vie plus harmonieuse. Le film de Claire Angelini, en affrontant la barbarie présente et passée, ensemble, qui s'abat et s'est abattue sur la Normandie, prolonge

¹⁰⁷⁵ Jules Supervielle, *Les B. B. V.*, Paris, Minuit, 1949.

sans aucun doute ce geste, dans un film où la référence à un monde utopique tient une place centrale.



Fig. C. 1-C. 4, Ce gigantesque retournement de la terre (Angelini, 2015)

Les cinéastes rencontrés au cours de cette étude semblent bien reprendre le programme de l'Ange des thèses *Sur le concept d'histoire* : « s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. » Par les moyens dont ils disposent, ils se situent du côté des vaincus de l'histoire, ceux d'hier, ceux d'aujourd'hui, de façon strictement indissociable. L'actualité de leurs films renvoie à cette conjonction entre un « Autrefois » et un « Maintenant », lesquels forment une constellation. Ces témoins critiques sont des observateurs attentifs de leur temps qui repèrent la barbarie contemporaine et procèdent à un travail de connexion avec un passé souvent oublié. Par le film, les vaincus d'hier rencontrent les vaincus d'aujourd'hui. C'est peut-être également le présent qui paradoxalement est oublié. Aveugles, « somnambules » pour le redire avec Morin, ces cinéastes *nous rappellent notre propre présent*. C'est du présent du film qu'il s'agit déjà. En 1980, Agnès Varda s'intéresse aux « oubliés » de l'histoire, dit-elle dans son commentaire, toutes époques confondues. Sa démarche entre largement en correspondance avec celle d'Arlette Farge, ce sont bien des « vies oubliées » que la cinéaste fait exister dans le présent du film, quand l'historienne, avec ses moyens propres, procède au même mouvement d'actualisation, cette fois dans le présent d'une écriture. Par les outils dont elle dispose, par le travail du montage, par l'enregistrement des témoignages, par le commentaire, Varda prolonge par le film le geste politique des nombreux

artistes amateurs qui recouvrent le béton de couleurs variées. Souvent regardés par les passants comme simple décor urbain, les murs des quartiers populaires de Los Angeles trouvent dans l'œuvre de la cinéaste un prolongement politique bienvenu.

Par des voies et des horizons parfois différents, ce travail consistant à restaurer une mémoire perdue tout en alertant les consciences sur la barbarie du présent concerne l'ensemble des cinéastes discutés au sein de ce travail. Ils politisent le cinéma et l'histoire, ensemble. Ici, j'aimerais insister également sur un autre présent, le nôtre. Car l'actualité de ces films, c'est aussi aujourd'hui. Le spectateur de 2020 confronté à quelques témoins rencontrés au cours de ce travail, les Communistes, la vieille mendicante rom, les marginalisés de Californie, les glaneurs malheureux, les « indésirables », etc., peut être impacté par le film et réfléchir à la situation de sa société.

« Une œuvre d'art s'augmente d'un regard répété. » La formule jadis exposée par Benjamin vaut sans aucun doute pour le rapport que l'on entretient avec de tels films. Sur ce point, ce que nous dit Edgar Morin à propos d'une œuvre célèbre du cinéma-vérité coréalisée avec Jean Rouch mérite d'être relevé :

Quand je regarde aujourd'hui *Chronique d'un été*, ce qui me frappe est d'un côté, qu'il témoigne d'un passé : on y parle de la guerre d'Algérie, du Congo, les coiffures des filles sont celles des années 1960. Mais le film est également très actuel : ces jeunes gens paumés, autrefois peu nombreux, sont désormais devenus la majorité. C'est la raison pour laquelle les jeunes gens d'aujourd'hui se sentent concernés par les destins de Jean-Pierre, Marilou ou de Marceline.¹⁰⁷⁶

Le film « témoigne d'un passé » tout en étant « très actuel », les jeunes d'« autrefois » rencontrent ceux « d'aujourd'hui ». Le vocabulaire utilisé renvoie de façon assez évidente à celui utilisé par Benjamin il y a quelques décennies. Question de méthode, de montage, le parcours du film à travers les époques est en mesure d'impacter un public « paumé », dans le présent de sa réception. Un film excède ainsi le moment de sa sortie et touche une actualité malheureuse, celle d'une jeunesse qui semble bien, dans le présentisme qui caractérise l'époque, sans horizon véritablement attractif.

Le film comme témoin de son temps et de celui (ceux) qui lui (leur) succède(nt). On est ici proche d'une vision benjaminienne de la place des objets culturels dans l'histoire, lesquels ne doivent jamais, dans le cadre de l'histoire matérialiste proposée par l'auteur de

¹⁰⁷⁶ Edgar Morin, « Postface. Ma vie et le cinéma », *Propos recueillis par Monique Peyrière*, *ibid.*, p. 604.

Rue à sens unique, rester « dans les greniers du présent », selon la formule issue de l'essai consacré à Fuchs : c'est-à-dire figés, bloqués dans le temps, n'excédant jamais le contexte de leur apparition. Au contraire, pour reprendre la métaphore benjaminienne, le penseur critique doit extraire l'objet culturel du grenier et lui faire descendre quelques étages, pour opérer une rencontre avec une actualité se sentant concernée par elle.

Cela vaut je crois pour les films étudiés au sein de ce travail.

En 2020, l'actualité de *Mur murs* et des *Glaneurs et la glaneuse* est manifeste. Ces films n'appartiennent pas qu'aux années 1980 et 2000. Ils traversent le temps et interrogent notre présent. La dimension critique des longs métrages d'Agnès Varda peut aider à penser les périls d'aujourd'hui : aux États-Unis, la marginalisation de la communauté hispanique, la construction d'un mur témoignant d'une xénophobie de plus en plus exhibée, le racisme affiché jusqu'aux plus hautes sphères de l'état disent le présent de la barbarie. En France, le geste du glanage est devenu peut-être surtout associé à une communauté particulièrement ciblée par les discours les plus violents : les Roms. Mais les politiques néolibérales conduisent également à une paupérisation des classes moyennes, à un appauvrissement général, la question de l'alimentation devenant un problème fondamental pour tant de foyers.

Quel regard porter sur *Le fond de l'air est rouge* dans notre « Maintenant de la connaissabilité » ? Quelle place pour la gauche en 2020 ? Un texte d'Arlette Farge permet de mettre en lumière l'un des horizons critiques qui peut-être attaché au travail historien. Un passage de cet écrit correspond de très près à ce qui se joue dans le film de Marker, et tout particulièrement dans l'essai commenté en ces pages, où j'ai plutôt proposé une lecture des discours entourant *Le fond de l'air est rouge* :

Devoir de mémoire : défilent les commémorations, le souci patrimonial, l'archivage obsessionnel, les anniversaires, des journées spéciales rappelant toutes sortes d'événements. Le temps est « archivé à outrance », [...] tandis que l'oubli s'organise et que la société, malgré tout, reste amnésique et occulte un passé proche, tout occupée qu'elle est à rejoindre la vitesse du monde et à penser comme archaïques la douleur des pauvres, la présence ouvrière, la confrontation entre la gauche et la droite, le rapport conflictuel entre des milieux différents, etc.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁷ Arlette Farge, « L'existence méconnu des plus faibles. L'histoire au secours du présent », *Études*, 2006, p. 37. Pour la formule « archivé à outrance », voir Camille de Toledo, *L'Inversion de Hieronymus Bosch. Phase Deux*, Paris, Gallimard, 2005.

C'est bien face à un certain usage de la mémoire que se confronte ici l'historienne. Parmi son énumération se trouve donc le clivage gauche/droite, dont l'oubli ne date certainement pas de la fin des années 2010¹⁰⁷⁸. Face à l'obsession mémorielle, qui tend à figer le passé, surgit la possibilité de dynamiser le temps pour le confronter à notre actualité. Le titre de l'article publié par l'historienne affirme très nettement cette politisation de l'histoire qui en passe nécessairement par des questions de méthode, où s'affirme un point de vue critique et sur la discipline, et sur la société dans laquelle le sujet qui fait l'histoire évolue : c'est bien le présent qui se trouve secouru par une discipline qui souvent perpétue cette coupure entre les temps de l'histoire. Dans la perspective d'Arlette Farge, « voix dissonante » parmi les *insiders*, c'est bien la *présence* des faibles que doit faire valoir son travail, loin de la réduction de leur parole à une simple source parmi d'autres, travaillée dans la froideur clinique d'un laboratoire.

Vingt ans après, l'actualité de *Sud* ne fait aucun doute. La mort de George Floyd, tué le 25 mai 2020 à Minneapolis par un policier blanc a connu une très grande résonance à travers le monde. L'impact de ce drame est bien entendu lié à l'enregistrement de la scène par des vidéos de témoins et de caméras de surveillance. Mais quelles seront les conséquences concrètes du meurtre de George Floyd, au-delà de l'émotion, justifiée bien entendu, qui s'est déployée ensuite, notamment sur les réseaux sociaux ? Les Noirs, aux États-Unis, n'ont « aucune excuse », a pu déclarer Obama dans son discours de 2009 rencontré au terme de l'analyse du film de Chantal Akerman. Le mot est bien sûr ambivalent. Qu'entendre par « excuse » ? Les travaux littéraires d'un James Baldwin, cinématographiques d'une Chantal Akerman mettent à mal de tels propos. Lire Baldwin ou voir *Sud*, voilà qui aide à comprendre la façon dont le racisme est inscrit au plus profond de la culture américaine. Affirmer que les Noirs n'ont aucune excuse, c'est notamment borner la barbarie passée à quelques dates ou époques : fin de l'esclavage le 6 décembre 1865 (XIII^e amendement de la Constitution américaine) ; fin de la ségrégation raciale dans les années 1960.¹⁰⁷⁹ La pensée critique s'affranchit d'un tel bornage, mettant en lumière toute l'actualité de la domination subie par les Noirs aux États-Unis, témoignant par des outils parfois distincts (le livre, le film) de *la continuité de la Catastrophe*. Ainsi peut-on, *aujourd'hui*, avec Baldwin ou Akerman,

¹⁰⁷⁸ Dans les années 1990, la « troisième voie » en était par exemple un signe manifeste, certains représentants politiques promouvant un supposé juste mariage entre socialisme et capitalisme, faisant déjà apparaître la fantasmagorie du « et en même temps ». Sur ce sujet, voir Laurent Bouvet, « Qu'est-ce que la troisième voie ? Retour sur un objet politique mal identifié », *Le Débat*, n° 124, 2003, pp. 33-52.

¹⁰⁷⁹ La « fin » de la ségrégation reste plus difficile à borner juridiquement, le *Civil Rights Act* de 1964 n'ayant pas mis fin à des politiques publiques d'ordre ségrégationniste, notamment dans le système scolaire américain.

retourner le propos d'Obama pour mieux en changer la cible : c'est bien l'administration américaine qui n'a aucune excuse.

Enfin, les films de Claire Angelini n'ont de cesse de nous alerter sur les périls de notre présent, opérant eux aussi des détours par le passé pour en révéler toute l'actualité. *La guerre est proche* est sorti en 2011. Dix années plus tard, on sait la situation des « indésirables », en Europe tout particulièrement, qui semble-t-il sont toujours plus nombreux au moment où s'amorce une nouvelle décennie. Voilà un film nécessaire. Comme tous les films rencontrés ici, il importe de le *dater*. Mais la date à laquelle il correspond doit rencontrer chaque nouvelle situation d'urgence. Le travail que la cinéaste, artiste et photographe poursuit nous est particulièrement précieux : son regard sur l'époque, aiguisé, radical, politisé, la conduit à penser l'actualité du film et de l'histoire, actualité dont elle révèle, film après film, photographie après photographie, dessin après dessin, installation après installation, la brutalité et l'injustice, la domination constante des plus fragiles, en un mot la permanence de la barbarie.

Les différents films commentés dans ce travail peuvent être considérés comme des « dispositifs d'alerte », pour reprendre la formule de Jean Cayrol rencontrée au moment de l'analyse de *Drancy Avenir* d'Arnaud des Pallières. *En leur temps et dans le nôtre*, pour cette fois emprunter le titre d'un article de Claire Angelini rencontré précédemment.

Tous ces cinéastes suivent un pôle magnétique, dans la double orientation attachée à ce modèle rencontré avec Benjamin. Ils explorent *et* les possibilités du médium dont ils font usage *et* les multiples couches temporelles qu'appelle leur situation présente. Ils se désolidarisent de leur moment en gardant toujours sur lui un œil inquiet : *leur actualité est le déclencheur et l'horizon de leur démarche*, pour mobiliser l'une des caractéristiques que j'ai proposé d'avancer au moment de définir les contours du « témoin critique ».

Les réflexions de Walter Benjamin m'ont servi de repère pour orienter mon propos. Ses écrits témoignent d'une démarche qui je crois fut tout au long de sa vie guidée par ce pôle Nord magnétique tant recherché autour de 1930. Trajectoire singulière, il faut le dire, faite de détours, de réorientations, de reprises, qui rendent sa réflexion particulièrement difficile à appréhender. Mais c'est certainement ce cheminement particulier qui rend sa pensée si féconde et *actuelle*. Son « attitude critique », pour reprendre le syntagme d'Horkheimer rencontré en introduction, correspond très précisément à la manière dont Martin Jay définit l'École de Francfort. Rencontrés eux aussi en début d'étude, ses propos valent d'être mis à nouveau en évidence à cet instant, Jay évoquant à propos de la première Théorie Critique

« son caractère essentiellement ouvert, tout ce qui en elle est *exploration, inachèvement* »¹⁰⁸⁰. Benjamin fut bien tout au long de son itinéraire un *explorateur* attentif aux possibles de la *pensée*, aux possibles de *l'histoire* et aux possibles du *film*.

C'est pourquoi j'ai souhaité mobiliser des textes variés et qui couvrent une période assez étendue. Dans le premier chapitre, j'ai axé mon propos sur l'importance de l'utopie et de son référent religieux chez l'auteur d'*Enfance berlinoise*. Malgré l'infléchissement de sa pensée à travers sa découverte du marxisme au milieu des années 1920, cette conception le suivra tout au long de sa vie. Ou plutôt : cet infléchissement rendra sa philosophie plus singulière encore, nourrissant son hétérodoxie à travers l'articulation du matérialisme et de la théologie. Les notions de *tikkun*, d'apocatastase l'accompagneront jusqu'au soir de sa vie, l'Ange de l'histoire, tout comme lui, étant emporté par la tempête du Progrès, l'éloignant d'un paradis qu'il aurait certainement voulu voir se matérialiser. Le concept d'apocatastase est lui-même présent dans le texte consacré au « Conteur », en marge de ses écrits sur le cinéma, médium dont la politisation pouvait potentiellement faire advenir un monde *harmonieux*.

Certes, comme Michael Löwy, on peut considérer dans les années 1930 deux grands axes correspondant à deux pans *a priori* distincts de sa philosophie. Le pan historiographique, attentif aux détours par le passé pour répondre à l'urgence d'une situation ; le pan destructeur, Benjamin promouvant par exemple une barbarie « positive » qui semble correspondre, dans une large mesure, à une mise à distance de tout passé. Mais l'ensemble des textes de Benjamin apparaît comme un vaste complexe de réflexions fait de brèches, d'ouvertures, complexe caractérisant une pensée jamais refermée. Son rapport à la figure du conteur est à ce titre exemplaire, puisque Benjamin, dans son essai de 1936, le voit disparaître tout en recherchant activement sa présence jusqu'à la fin des années 1930.

Surtout, ces deux grandes orientations de sa pensée ont en commun une radicalité critique qu'il nous appartient de saisir. La radicalité peut être une arme précieuse à une époque au sein de laquelle « il faut s'adapter ».¹⁰⁸¹ Inadapté, Benjamin le fut sans aucun doute, dans sa vie personnelle, institutionnelle et philosophique. Face à la puissance de l'idée de Progrès, il a suivi une route tortueuse, difficile sur les plans intellectuel et, sans doute par voie de conséquence, social. Walter Benjamin nous offre en cela une précieuse leçon, en particulier pour le monde universitaire, où le modèle néolibéral assèche toujours davantage les libertés, soumettant un lieu public aux directives du monde marchand – le modèle du doctorant-entrepreneur en étant un exemple particulièrement frappant.

¹⁰⁸⁰ Martin Jay, *op. cit.*, p. 59. Je souligne.

¹⁰⁸¹ Barbara Stiegler, « *Il faut s'adapter* ». *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019.

Leçon d'un témoin critique, sans aucun doute. La pensée de Benjamin ouvre des voies stimulantes pour la recherche. Cette thèse s'est concentrée sur quelques essais d'auteurs dont la démarche m'a paru recouper les impératifs jadis exposés par le philosophe allemand. Le prolongement de l'analyse au contact d'autres objets, parfois diamétralement opposés, peut s'avérer passionnante. Le philosophe approchait les phénomènes de la culture dominante pour mieux en déceler les failles, les fragilités.

C'est pourquoi j'aimerais, au moment de cheminer vers le terme de ce travail, répondre au prologue consacré à Watkins par un épilogue, bien plus court, portant sur un film et un cinéaste se situant sans aucun doute à l'autre bout du spectre cinématographique. Le cinéaste en question n'est pas un témoin critique. Il incarne sans aucun doute la domination de l'industrie hollywoodienne telle qu'elle se manifeste depuis près de quatre décennies.

Dans *Titanic*, James Cameron met en scène un témoin. Une femme âgée, Rose, raconte le naufrage du paquebot, événement vieux de quatre-vingt-quatre ans (fig. C. 5). La mise en scène d'un personnage-témoin est courante dans le cinéma américain : de *Little Big Man* (Penn, 1970) à *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994), nombre de cinéastes s'appuient sur cette figure pour conduire leur récit. Mais la façon dont le réalisateur canadien présente son personnage mérite que l'on s'y attarde. Chez elle, Rose mène une activité bien particulière : de la poterie (fig. C. 6).



Fig. C. 5, *Titanic* (Cameron, 1997)



Fig. C. 6, *Titanic* (Cameron, 1997)

Un personnage qui sera amené à partager une expérience présenté dans une telle situation, voilà qui n'est pas sans rappeler les propos de Benjamin dans « Le conteur », comparant cette figure à celui qui exerce une telle activité : le conteur « laisse sa trace, comme la main sur le vase d'argile. » (fig. C. 7)

Dans l'économie générale du film, il me semble qu'à ce geste artisanal répondra un effet spécial que Cameron a contribué à systématiser : le *morphing*. Soit la transformation progressive d'une image en une autre par voie numérique. La cohérence esthétique est notable lorsqu'on sait par exemple qu'avant l'apparition du célèbre *morphing* transformant Rose jeune, alors dessinée par son amant, en femme âgée, c'est la main de Cameron qui apparaît à l'écran (fig. C. 8-C10). La relation entre main, regard et subjectivité semble bien mise en valeur dans le célèbre *blockbuster*.



Fig. C. 7 et C.8, Titanic (Cameron, 1997) – Avec commentaire audio du cinéaste

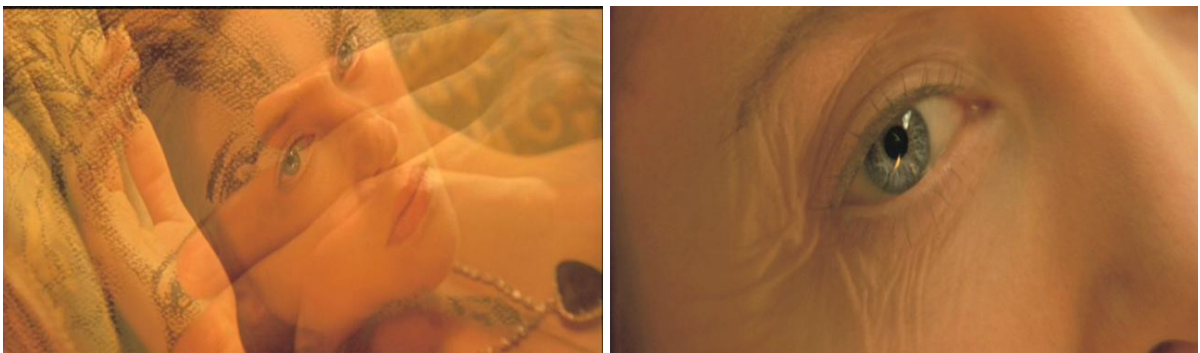


Fig. C. 9 et C.10, Titanic (Cameron, 1997)

Le film raconte une histoire romantique sur fond de naufrage dont on sait que ce sont les exclus, les passagers de troisième classe, qui furent les plus nombreux à périr. *Titanic* semble bien se positionner du côté des vaincus de l'histoire, opposant de façon nette une classe laborieuse en péril face une bourgeoisie bien installée et une aristocratie déclinante baignant dans un luxe démesuré. Cela fait-il du cinéaste un auteur répondant aux impératifs benjaminien ? De façon explicite, il me semble que la réponse est non. Implicitement, Cameron pourtant semble mettre en image, à un moment particulier du film, son épilogue précisément, l'idéal d'une société sans classes.

C'est bien le rôle de l'historien matérialiste que de déceler quelques failles dans les objets de la culture dominante. Je l'ai indiqué avec Bruno Tackels, puis avec Marc Berdet commentant l'impression proustienne de Benjamin face à une publicité pour le sel « Bullrich » : Benjamin y voit un espace harmonieux correspondant à « la quotidienneté de l'utopie ». Pourquoi comparer ici une publicité vieille de cent ans à un long métrage plus récent ?

C'est que le film de Cameron, fantasmagorie cinématographique, peut être doublement caractérisé. Il s'agit du propre de la fantasmagorie : à la fois au service du monde marchand, mais possible traîtresse, se retournant contre les dominants. Au sein de l'épilogue donc, Rose, après avoir jeté son diamant au fond de l'océan, s'endort (ou peut-être meurt-elle). La caméra balaie l'espace de sa chambre et montre quelques photographies de sa vie, exposées sur un meuble au côté du lit de la vieille femme. C'est une vie bourgeoise, sans aucun doute, que Rose a menée. Actrice hollywoodienne, amatrice d'équitation et d'aviation, sa situation sociale semble fort éloignée de celle de son jeune amant d'antan (*fig. C. 11 & 12*). Mais si l'épilogue me semble intéressant, c'est qu'à la suite de ce mouvement de caméra le cinéaste reconduit le spectateur vers le *Titanic*, qui progressivement reprend sa forme originale, luxueuse.

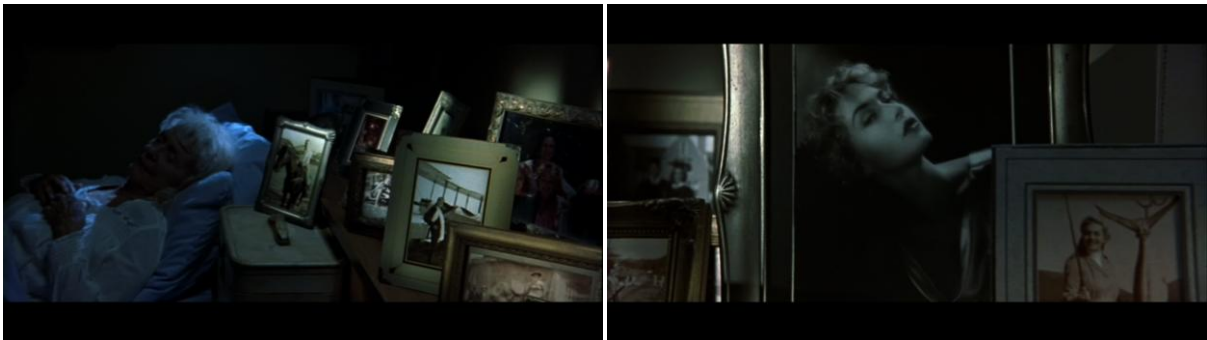


Fig. C. 11 et C.12, Titanic (Cameron, 1997)

Il s'agit d'un plan subjectif. C'est Rose qui revient sur le navire. Elle chemine vers l'intérieur de la partie fortunée du Titanic et retrouve quelques personnages que le spectateur lui-même a croisés pendant le film. Que remarque-t-on ? Un mélange de classes sociales, les pauvres, les bourgeois, les musiciens réunis autour du Grand Escalier du paquebot (*fig. C. 13-14*).



Fig. C. 13 et C.14, Titanic (Cameron, 1997)



Fig. C. 15, Titanic (Cameron, 1997)

La jeune femme rejoint son amant situé devant l'horloge près de laquelle ils s'étaient jadis retrouvés, avant de partager un moment de fête (*fig. C. 15*). La pendule indique une heure précise : deux heures vingt, soit l'heure à laquelle a sombré le navire. Que dire d'une telle scène ? D'abord, qu'il s'agit sans aucun doute d'une forme de *happy end*, répondant aux impératifs du cinéma dominant. La dernière image du jeune héros du film ne peut être celle durant laquelle on le voit sombrer au fond de l'océan. D'autre part, il convient de remarquer que les habits des personnages traduisent encore une appartenance sociale bien précise. Soit. Mais cette coprésence fantasmée ici révèle peut-être un désir utopique plus caché et plus profond. Sur la pendule se trouve une allégorie qui représente « l'honneur et la gloire couronnant le temps ».¹⁰⁸² Image fantasmagorique de l'ordre dominant, elle correspond peut-être ici à ce désir d'un monde plus juste, à une harmonie humaine que la scène met malgré tout en valeur. Le temps suspendu n'indique-t-il pas l'idée d'une rupture avec la marche du Progrès ?

¹⁰⁸² Une étude en bois est exposée au musée maritime de Southampton.

Il s'agit d'un rêve, ou de l'image un peu naïve du paradis, oui sans doute. Mais Benjamin avait très précisément pour ambition de déceler dans de telles images le contenu utopique qu'il fallait conserver au moment de l'éveil de la collectivité. Ainsi, on ne pourra certainement pas dire de Cameron qu'il est un cinéaste marxiste, malgré un positionnement certain du côté des faibles. Mais le plan final indique peut-être qu'il l'est secrètement, ou tout du moins que son film contient quelque chose d'un idéal communiste. Parti des photographies d'un vingtième siècle bourgeois, le cinéaste aboutit à une image qui en contrarie certainement la légitimité.

Par cette brève analyse, qu'il conviendrait de préciser et de prolonger, j'ai souhaité ici mettre en valeur la portée de la pensée de Benjamin en la mettant au contact d'un objet plus éloigné de ceux mis en avant dans la réflexion qui s'achève ici. Cette thèse était consacrée à quelques témoins critiques affirmant un regard politisé sur le monde, et l'analyse pourrait être prolongée au contact des œuvres de cinéastes plus proches politiquement de Benjamin (Robert Kramer, Vincent Dieutre, tant d'autres). Mais la vitalité de la pensée benjaminienne permet aussi de s'intéresser à des phénomènes culturels baignant dans une lumière parfois aveuglante. Le geste de l'analyste, proche en cela de l'historien matérialiste, consisterait alors à s'intéresser, pourquoi pas, à quelques témoins secrètement critiques.

BIBLIOGRAPHIE

I- De Walter Benjamin

Écrits

- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, II & III*, trad. de l'allemand par MM. De Gandillac, R. Roschitz & P. Rusch Paris, Gallimard, 2000.

Œuvres I

- « La vie des étudiants » (1914-1915)
- « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916)
- « La tâche du traducteur » (1923)
- « Annonce de la revue *Angelus Novus* » (1922)

Œuvres II

- « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929)
- « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer (1930)
- « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » (1930)
- « Karl Kraus » (1931)
- « Petite histoire de la photographie » (1931)
- « Le caractère destructeur » (1931)
- « Expérience et pauvreté » (1933)
- « Sur le concept d'histoire » (1940)

Œuvres III

- « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935)
 - « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936)
 - « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937)
 - « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939)
 - « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940)
 - « Sur le concept d'histoire » (1940)
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, introduction et notices de Jean-Marie Monnoyer, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1991.
 - « Johann Jakob Bachofen » (1935)
 - « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936)
 - « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936)
 - « Sur Scheebart » (1938 ?)
 - « Allemands de quatre-vingt-neuf » (1939)

- BENJAMIN, Walter, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O. A. H Schmitz) » (1927), extrait traduit de l'allemand par Bernard Eisenschitz, *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, numéro spécial, janvier-février 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Rue à sens unique* (1928), notice introductive et trad. de l'allemand par A. Longuet Marx, Paris, Allia, 2015.
- BENJAMIN, Walter, « *Selected Writings* », vol. 2, partie 1, 1927-1930, Cambridge & Londres, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter, « Sur l'École de Francfort » (titre original : « Un institut allemand de libre recherche » paru dans *Maß und Wert I*, 1938), *Cités*, n° 11, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, I, Francfort, Suhrkamp, 1991
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, V, Francfort, Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Origin of the German Trauerspiel*, trad. De l'anglais (États-Unis) par H. Eiland, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 2019.
- BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préf. et trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Payot, 1982.

Correspondances

- Walter Benjamin Correspondance, t. II – 1910-1928, édition établie par G. Scholem & T. W. Adorno, trad. de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- Walter Benjamin Correspondance, t. II – 1929-1940, édition établie par G. Scholem & T. W. Adorno, trad. de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- *Gretel Adorno-Walter Benjamin. Correspondance 1930-1940*, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, 2007.

II- Sur Walter Benjamin

- ADORNO, Theodor W., *Sur Walter Benjamin* (1970), trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, 2001.
- ARENDT, Hannah, *Walter Benjamin. 1892-1940* (1955), trad. (de l'anglais) par Agnès Oppenheimer-Faure & Patrick Lévy, Paris, Allia, 2007.
- BÉGOT, Jacques-Olivier, « Au rendez-vous de l'histoire. Sur le messianisme critique de Benjamin », dans Jocelyn Benoist & Fabio Merlini (dir.), *Une histoire de l'avenir. Messianité et révolution*, Vrin, 2004.
- BERDET, Marc, « Technique, art et progrès chez Walter Benjamin », *Anthropological Materialism* (en ligne), 2010, <https://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/737>
- BERDET, Marc, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de philosophie*, tome 75.
- BERDET, Marc, « L'Ange de l'Histoire. Walter Benjamin ou l'apocalypse méthodologique », *Socio-anthropologie*, n° 28, 2013.

- BERDET, Marc, *Fantasmagories du capital*, Paris, Zones, 2013.
- BERDET, Marc « Huit thèses sur la fantasmagorie », *Anthropology and Materialism* (en ligne), n° 1, 2013, URL : <http://am.revues.org/225>.
- BERDET, Marc, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, Paris, Armand Colin, 2015.
- BOUCHERON, Patrick, « Sauver le passé », préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge & Londres, MIT Press, 1989.
- BUCK-MORSS, Susan, « Le don du passé », trad. de l'anglais par O. Azizaj & A. Naze, *Appareils*, n° 12, 2013, URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1930>.
- COHEN, Margaret, *Profane Illuminations. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley / Los Angeles / Londres, UCP, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- GANDLER, Stefan, « Pourquoi l'ange de l'histoire regarde-t-il vers l'arrière » ? », trad. de l'allemand par M. Sagnol, *Les Temps Modernes*, n° 624, 2003.
- GARBER, Klaus, « Étapes de la réception de Benjamin », dans Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986.
- GOLDBERG, Andrès, « Morceaux du réel. Le concept de critique, de *L'Origine du drame baroque allemand à Sens unique* », *Cahiers philosophiques*, n° 156, 2019.
- IVERNEL, Philippe, « Actualité critique de Benjamin » (2015), propos retranscrits par Michel Métayer, *Cahiers philosophiques*, n° 156, 2019.
- KUHNLE, Till R., « le Bovarysme et snobisme, deux symptômes de la nervosité des nations. Étude de cas : *Der Mann ohne Eigenschaften* », *Germanica* (en ligne), n° 49, 2011
- LACHAUD, Jean-Marc, *Walter Benjamin. Esthétique et politique de l'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LEROUX, Georges, « L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991, p. 94.
- LÖWY, Michaël et Robert Sayre, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- LÖWY, Michael, *Avertissement d'incendie. Une lecture des « thèses sur le concept d'histoire »* (2001), Paris, L'Éclat, 2014.
- LÖWY, Michaël, « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », *Historiein*, vol. 4, 2003-2004.
- LÖWY, Michaël, « Temps messianique et temps révolutionnaire chez Walter Benjamin », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 117, 2013.
- LÖWY, Michaël, « Pessimisme révolutionnaire. Le marxisme romantique de Walter Benjamin », *Cités*, n° 74, 2018.
- LÖWY, Michaël, Préface à *Walter Benjamin critique de la civilisation*, Paris, Payot, 2010, publiée sur le blog *Mediapart* du philosophe le 23 juin 2010 à l'adresse URL : <https://blogs.mediapart.fr/michael-lowy/blog/220610/walter-benjamin-critique-de-la-civilisation>
- MOSÈS, Stéphane, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Cerf, 2015.

- NAZE, Alain, « Des métamorphoses de l'aura. Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini », *Appareil* (en ligne), URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1110#bodyftn5>
- OMBROSI, Orietta, *Le Crépuscule de la raison*, Paris, Herman, 2007.
- PALMIER, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*, Paris, Klincksieck, 2006.
- PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994.
- RIOT-SARCEY, Michèle, « Questionner l'histoire à "rebrousse-poil" », *Espaces temps*, n° 82-83, 2003, repris dans Philippe Simay (dir.), *Walter Benjamin et la tradition des vaincus, Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008.
- ROSCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- RUDEL, Tilla, *Walter Benjamin, L'Ange assassiné*, Paris, Mengès, 2006.
- SCHMIDER, Christine, « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », *Noesis* (en ligne), n° 18, 2011, URL : <https://journals.openedition.org/noesis/1746>.
- SCHOLEM, Gershom, *Benjamin et son ange* [1983], trad. de l'allemand par P. Ivernel, Paris, Payot, 1995.
- SIMAY, Philippe, « Introduction. Walter Benjamin au présent », *Cahiers d'anthropologie sociale*, 2008.
- STEINER, Uwe, *Walter Benjamin. An Introduction to his Work and Thought* (2004), trad. de l'allemand par M. Winkler, Chicago & Londres, University of Chicago Press, 2010.
- SZONDI, Peter, « L'espoir dans le passé », (1978), trad. de l'allemand par M. de Launay, *Revue germanique internationale*, n° 17, 2013.
- TACKELS, Bruno, *L'Histoire de l'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- TACKELS, Bruno, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, 2009.
- TURQUETY, Benoît, « Catherine Russell, *Archiveology : Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham & Londres, Duke University Press, 2018, 269 pp. », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 88, été 2019.
- WALBROU, Sonny, « Walter Benjamin et le colportage de l'espace : cinéma, architecture, et jeu », *Images secondes* (en ligne), n° 2, 2020, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2020/02/21/walter-benjamin-et-le-colportage-de-lespace/>
- WOHLFARTH, Irving, « *Spielraum*. Jeu et enjeu de la "seconde technique" chez Walter

Benjamin » (2013), *Anthropology & Materialism* (En ligne), n° 3, 2016, URL :

<http://journals.openedition.org/am/633>.

- WOHLFARTH, Irvin, « L'inachevé de l'histoire. Sur quelques notes tardives de Walter Benjamin », dans Laurent Colantonio et Caroline Fayolle (dir.), *Genre et utopie. Avec Michèle Riot-Sarcey*, Vincennes, PUV, 2014.
- WOLIN, Richard, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption* (1982), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1994.

Reuves avec numéro thématique consacré à Walter Benjamin

- *Special Walter Benjamin Issue, New German Critique*, n° 17, Printemps 1979.
- *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008

Théorie Critique – 1^{ère} génération

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* (1947), trad. de l'allemand par É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- ADORNO, Theodor W., *Sur Benjamin* (1970), trad. de l'allemand par R. Tiedemann, 1999.
- BLOCH, Ernst, *Héritage de ce temps* (1935), Paris, Klincksieck, 2017.
- HORKHEIMER, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique* (1937), trad. de l'allemand par C. Maillard & S. Muller, Paris, Gallimard, 1974.
- HORKHEIMER, Max, « La dernière attaque contre la métaphysique » (1937), trad. de l'allemand par G. Coffin, O. Masson & J. Masson, Repris dans *Max Horkheimer. Théorie critique. Essais*, Payot, 2009.
- KRACAUER, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses* (1969), Paris, Stock, 2006.
- KRACAUER, Siegfried, « La photographie » [1927], dans *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. Sabine Cornille, Philippe Despoix (éd.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), Trad. de l'anglais par D. Blanchard & C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

Théorie Critique – Générations suivantes

- HABERMAS, Jürgen, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » (1966), trad. de l'allemand par M. B. de Launay & C. Perre, *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n° 1, 1981.
- HONNETH, Axel, *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, trad. de l'allemand par O. Voirol, P. Rusch et A. Dupeyrix, Paris, La Découverte, 2006.

Sur la Théorie Critique

- ABENSOUR, Miguel, *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, Arles, De la Nuit, 2010.
- AGARD, Olivier, « Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité », dans Nia Perivolaropoulou & Philippe Despoix, *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

- BÉGOT, Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérior. Philosophie, histoire des idées, pensée politique* (en ligne), n° 7, 2010, URL : <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/asterion/1573>
- BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, Free Press, 1977.
- FISCHBACH, Frank, « Critique et réflexion. La réflexion dans la Théorie critique de l'École de Francfort », *Philosophiques*, vol. 43, n° 2, automne 2016.
- FRANK, Thomas, « L'adornisme français des années 1950 », *Cahiers du GRM*, n° 12, 2017.
- HANSEN, Miriam B., « With Skin and Hair. Kracauer *Theory of Film*. Marseille 1940 », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, printemps 1993.
- HANSEN, Miriam B., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley / Los Angeles / Londres, UCP, 2012.
- JAY, Martin, *L'Imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort (1923-1950)* (1973), trad. de l'anglais (États-Unis) par E. E. Moreno & A. Spiquel, Paris, Payot, 1977.
- MÜLLER, Bertrand, « Biographie, autobiographie, égo-histoire : l'historien en son miroir. À propos d'une préface de Kracauer », dans Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris / Laval, Maison des Sciences de l'Homme/ Presses de l'Université de Laval, 2006.
- PIC, Muriel, « Penser au moment du danger. Le Collège et l'Institut de recherche sociale à Francfort », *Critique*, n° 788-789, 2013.
- SPURK, Jan, « Sur l'avenir des théories critiques. Propos hérétiques pour en finir avec la doxa », *La Théorie critique, héritages hérétiques, Variations. Revue internationale de théorie critique*, n° 6, printemps 2006.
- TRAVERSO, Enzo, « Adorno et Benjamin. Une correspondance à minuit dans le siècle », *Lignes*, n° 11, 2003.
- TRAVERSO, Enzo, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *Communications*, 2012, n° 91.
- TRAVERSO, Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.
- WOHLFARTH, Irving, « Entendre l'inouï. *La Dialectique de la Raison* et ses sirène », dans Miguel Abensour et Géraldine Muhlmann (dir.), *L'École de Francfort : la théorie critique entre philosophie et sociologie*, Paris, Kimé, 2002.

Marx / marxisme

- JAMESON, Frederic, « *History and Class Consciousness* as Unfinished Project », *Rethinking Marxism*, vol. 1, n° 1, printemps 1988.
- Lukacs, Georg, *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste* (1923), Paris, Minuit, 1973.
- LUKÁCS, Georg, « Préface », trad. de l'italien par B. Amengual, *Études cinématographiques, Marx, le cinéma et la critique de film*, n° 88-92, 1965.

- MARX, Karl, *Différence entre la philosophie de la nature de Démocrite et celle d'Épicure* [1841], *Œuvres, t. III, Philosophie*, Gallimard, « La Pléiade », 1976.
- MARX, Karl, *Thèses sur Feuerbach* (1845), trad. de l'allemand par M. Rubel, *Œuvres*, vol. III (Philosophie), Paris, Gallimard, 1982.
- MARX, Karl, *Luttes de classes en France (1848-1850)* (1850), dans *Le Manifeste du Parti communiste*, Paris, Union Générale d'Édition, « 10/18 », 1971.
- MARX, Karl, *Le Capital, Livre I. Le procès de production du capital* (1867), Paris, PUF, 1993.
- MARX, Karl, *La Guerre civile en France* (1871), Paris, éditions Sociales, 1968.
- MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Marx Engels. Correspondance*, tome 1, novembre 1835-décembre 1848, Paris, Éditions sociales, 1977.
- TRAVERSO, Enzo, « Marx, l'histoire et les historiens. Une relation à réinventer », *Actuel Marx*, n° 50, 2011.
- WOLLEN, Peter, « The situationist International », *New Left Review*, n° 174, 1985.

Sur le Témoin / témoignage

- BARON, Christine, « Témoin et dispositif fictionnel », dans Jean Bessière et Judith Maár (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BURKE, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001.
- DESCAMPS, Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2005.
- DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998.
- FELMAN, Soshana, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann » (1988-1989), trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Lanzmann & J. Erthel, dans Bernard Cuau, Michel Deguy & Claude Lanzmann (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990
- GINZBURG, Carlo, *Un seul témoin*, Paris, Verdier, 2007.
- GOUTTE, Martin, *Le Témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2008, fichier issu des archives de la Bibliothèque universitaire Lumière-Lyon 2, Bron.
- HARTOG, François, « La présence du témoin », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 223-224, juillet-décembre 2017.
- LANZMANN, Claude, « À propos de "la Liste de Schindler", dernier film de Steven Spielberg. Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, n° 15270, 3 mars 1994.
- LANZMANN, Claude, « "Le Fils de Saul" est l'anti-"Liste de Schindler" », entretien avec Mathilde Blottière, *Télérama* [en ligne], 24 mai 2015, URL : <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>

- NORTON CRU, Jean, *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), Nancy, PUN, 1993.
- NORTON CRU, Jean, *Du témoignage* (1930), Paris, Allia, 1997.
- SPIEGELMAN, Art, « Un subtil sens de l'équilibre », *Artpress*, n° 194, septembre 1994.
- WHITE, Hayden, « Le réalisme figuré dans la littérature de témoignage » (2004), trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Carrard, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage, Entretiens avec Séverine Nickel*, Paris, Albin Michel, 2011.

Écrits de témoins

- ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine* (1947), Paris, Gallimard, 1996.
- APPELFELD, Aharon, *Histoire d'une vie* (1999), trad. de l'hébreu par V. Zenatti, Paris, L'Olivier, 2004.
- BUBER-NEUMANN, Margarete, *Prisonnière de Staline et d'Hitler : déportée à Ravensbrück*, vol. II (1948), Paris, Seuil, 1988.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* (1947), Paris, Julliard, 1987.

Histoire et théorie du cinéma

- ALBERA, François, « Préface » à Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, CÉFAL, 2004.
- ALBERA, François Albera, « Sur trois photographies de Johan van der Keuken », *Cinémas*, vol. 17, n° 1, automne 2006.
- ALBERA, François, « Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p. », *1895. Revue d'histoire du cinéma* (en ligne), n° 57, 2008, URL : <https://journals.openedition.org/1895/4028>
- ALBERA, François, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2010.
- ANDRÉ, Emmanuelle André, « Le cinéma, art (négatif) de la main », dans *id*, Claudia Palazzolo, Emmanuel Siéty (dir.), *Des mains modernes : cinéma, danse, photographie, théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ARNOLDY, Édouard, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 55, juin 2008.
- ARNOLDY, Édouard, « De la dispersion en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 23, n° 1, 2012.
- ARNOLDY, Édouard Arnoldy, « La main et la souris. Entre cinéma et jeu vidéo : contaminations, combinaisons, migrations », *Débordements* (en ligne), 7 août 2012, URL : <https://www.debordements.fr/La-main-et-la-souris>
- ARNOLDY, Édouard, *Le Bruit éprouvant (au cinéma)*, Bruxelles, La Lettre volée, 2017.
- ARNOLDY, Édouard, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris/Milan, Mimésis, 2018.

- ARNOLDY, Édouard, « Fantasmagorie et barbarie. Notes sur les possibles du cinéma et de l'histoire chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer », *Germanica*, n° 66, 2020.
- AUMONT, Jacques, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.
- AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.
- BALÁZS, Béla, *l'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1930), trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Circé, 2010.
- BARTHES, Roland, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », éd. É. Marty, *Œuvres complètes, III*, Paris, Le Seuil, 2002.
- BAZIN, André, *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983.
- BESSON, Rémy, *Shoah. Une double référence ? Des faits au film, du film aux faits*, Paris MkF, 2017.
- BESSON, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et intermédialité* (en ligne), 29 avril 2014, URL : <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>
- BURCH, Noël, *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
- CHION, Michel *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
- CORRIGAN, Timothy, *The Essay Film, From Montaigne, After Marker*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2011.
- DE BAECQUE, Antoine, « Peter Watkins en direct de l'histoire », *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.
- GANCE, Abel, « Le temps de l'image est venu », *L'Art cinématographique II*, Paris, 1927.
- GODARD, Jean-Luc & ISHAGPOUR, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.
- GUIDO, Laurent, *L'Âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007.
- HABIB, André, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », *Cinémas*, vol. 13, n° 3, printemps 2003.
- HABIB, André *L'Attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- LÉVY, Denis, *Situation esthétique du cinéma*, Thèse de doctorat dirigée par Jacques Rancière, Paris VIII, 1992.
- LINDEPERG, Sylvie, « Itinéraires », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula* (en ligne), colloques en ligne, *Création, intermédialité, dispositif*, 5 mars 2017, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- MATUSZEWSKI, Boleslas, *Une Nouvelle source de l'histoire*, 1898, p. 9 [fac-similé], dans Magdalena Mazaraki [éd.], *Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques*, Paris, AFRHC/Cinémathèque française, 2006.

- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (1925), trad. de l'anglais et de l'allemand par G. Dallez, J. Kempf & C. Wermester, Paris, Gallimard, 2007.
- MOURE, José, « Essai de définition de essai au cinéma », dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai au cinéma*, Paris, Champ Vallon, 2004.
- MOUSSINAC, Léon, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, 1928.
- MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n. 16, 2006.
- NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PERIVOLAROPOULOU, Nia, « Le travail de la mémoire : dans *Théorie du film* de Siegfried Kracauer », *Protée*, vol. 32, n° 1, 2004.
- PEYRIÈRE, Monique et SIMONIGH, Chiara Simonigh, *Edgar Morin. Le cinéma, un art de la complexité. Articles et inédits – 1952-1962*, Paris, Nouveau Monde, 2018.
- SOLANAS Fernando, *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, *CinémAction*, n° 101, 2001.
- TERRIER HERMAN, Véronique, « Cinéma et art contemporain, nouvelles approches de l'essai », *Marges*, n° 10, 2010.
- VIGNAUX, Valérie, « De quelques signes de main dans le cinéma d'animation français des premiers temps », *1895*, n° 59, déc. 2009
- WIDENDAËLE, Arnaud, « Journée d'étude "Théories critiques et 'média photographiques"', 22 octobre 2015, Université de Lille, sciences humaines et sociales », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 78, printemps 2016.

Photographie

- ABOUT, Ilse et CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001.
- AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons maintenant les grands hommes : Alabama, trois familles de métayers en 1936* (1941), trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean Quéval, Paris, Plon, 1972.
- BAZIN, Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, CREAPHIS, 2017.
- BELLAVANCE, Guy, « Quelques images complexes du temps présent. La modernité, les médias et le temps », dans Vincent Lavoie, *Maintenant. Images du temps présent. Now. Images of Present Time (édition 2003)*, *Le Mois de la photo*, octobre 2008.
- CADAVA, Eduardo, « Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire », trad. de l'anglais par J-F Vallée, *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, 1997.
- SONTAG, Susan, *On Photography* (1973), New York, Rosetta Books, 2005.

Histoire

- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire. Ou : métier d'historien* (1944), Paris, Armand Colin, 1974.
- BOUCHERON, Patrick, « Sauver le passé », préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013.

- BOUVET, Laurent, « Qu'est-ce que la troisième voie ? Retour sur un objet politique mal identifié », *Le Débat*, n° 124, 2003.
- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, t. 2, Paris, Arthaud, 1990.
- BREDIN, Jean-Denis, « Le droit, le juge et l'historien », *Le Débat*, n° 32, 1984.
- CARBONELL, Charles-Olivier, « L'Histoire dites positiviste en France », *Romantisme*, n° 21-22, 1978.
- CERTEAU (De), Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DELAGE, Christian et GUIGUENO, Vincent, *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, 2004.
- DOSSE, François, « Le moment Ricœur », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 69, janvier-mars 2001.
- FARGE, Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979
- FARGE, Arlette, *La vie fragile : Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FARGE, Arlette, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.
- FARGE, Arlette, « La vie des plus pauvres doit bousculer le récit de l'historien », *Revue Quart Monde* (en ligne), n° 169, 1999, URL : <https://www.revue-quartmonde.org/2570?lang=fr>
- FARGE, Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », entretien avec Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, hors-série, novembre 2000.
- FARGE, Arlette, « Le siècle mineur », entretien conduit par Stany Grelet & Philippe Mangeot, *Vacarme*, n° 15, 2 avril 2001.
- FARGE, Arlette *et al.*, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004.
- FARGE, Arlette, « L'existence méconnu des plus faibles. L'histoire au secours du présent », *Études*, 2006.
- FARGE, Arlette, « Le temps logé en la photographie. À partir de Barthes et Kracauer », *Intermédialités*, n° 7, 2006.
- FARGE, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma* (1998), Paris, Complexe, 2008.
- FARGE, Arlette, « Témoignage et récit historique », entretien avec Philippe Artières et Pierre Laborie, *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13.
- FARGE, Arlette, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008.
- FARGE, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2009
- FARGE, Arlette, « “Une véritable historienne” : voir et entendre sous le contrôle du document », entretien avec Camille Bloomfield & B. Boulay, *Littérature*, n° 166, 2012.
- FARGE, Arlette *La Déchirure. Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2013
- FARGE, Arlette Michel Foucault, *Le Désordre des familles* (1982), Paris, Gallimard, 2014.

- FARGE, Arlette, *Vies oubliées. Au cœur du XVIII^e siècle*, Paris, La Découverte, 2020.
- FURET, François, « Lettre(s) à Godard », propos recueillis par Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, hors-série, *Le Siècle du cinéma*, 2000.
- GINZBURG, Carlo et PONI, Carlo, « La micro-histoire, *Le Débat*, n ° 17, 1981, URL : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10page-133.htm>
- GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (1976), Paris, Flammarion, 1976.
- GINZBURG, Carlo, « Détails, gros plan, micro-analyse », trad. de l'italien par M. Rueff, dans Philippe Despoix Peter Schöttler, Siegfried Kracauer penseur de l'histoire, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
- REVEL, Jacques et HARTOG, François, *Les Usages politiques du passé*, Paris, EHESS, 2001.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- HARTOG, François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2005.
- HARTOG, François, SCHMITT-PANTEL Pauline & SCHNAPP, Alain (dir.), *Pierre Vidal-Naquet. Un historien dans la cité*, préface de Jean-Pierre Vernant, Paris, La Découverte, 2006.
- HARTOG, François, *La Chambre de veille*, entretien avec Felipe Brandi et Thomas Hirsh, Paris, Flammarion, 2013.
- HARTOG, François, *Vidal-Naquet, historien en personne. L'homme-mémoire et le moment-mémoire*, Paris, La Découverte, 2007.
- HARTOG, François, « Présentisme et émancipation », entretien mené par Sophie Wahnich et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n° 53, automne 2010.
- HILBERG, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe* (1961), trois tomes, Paris, Gallimard, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à une sémantique des temps historiques* (1979), Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 2016.
- LANGLOIS, Charles-Victor & SEIGNOBOS, Charles, *Introduction aux études historiques* (1898), Paris, Kimé, 1992.
- LE GOFF, Jacques (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.
- MICHELET, Jules, *Le Peuple* (1848), Paris, Chamerot & Lauwereyns, 1866.
- MICHELET, Jules, « Préface de 1869 », *Œuvres complètes IV*, Paris, Flammarion, 1974.
- MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, Œuvres complètes, Paris, Flammarion, 1893-1898.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire, t. 1, 2 & 3* (1984-1992), Paris, Gallimard, 1997.
- POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Gallimard, 1999.
- PROST, Antoine, « Seignobos revisité », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 43, juillet-septembre 1994.

- REVEL, Jacques, « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », dans Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant dernières choses* (1966), Paris, Stock, 2006.
- SCHILLER, Friedrich, « Qu'appelle-t-on et à quelle fin étudie-t-on l'histoire universelle ? » (1789), trad. de l'allemand par A. Yuva (avec l'appui de B. Binoche et C. Bonnet), *Philosophie*, n° 96, 2008.
- VIDAL-NAQUET, Pierre « Lettre », dans Luce Giard (dir.) *Michel de Certeau*, Paris, Centre G. Pompidou, 1987
- VIDAL-NAQUET, Pierre, « L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste », *Les Temps Modernes*, n° 507, octobre 1988, repris dans Bernard Cuau, Michel Deguy & Claude Lanzmann (dir.),
- VIDAL-NAQUET, Pierre, « La morale de l'histoire », table ronde avec François Bédarida, Alfred Grosser et Pierre Vidal-Naquet, animée par Dimitri Nicolaidis, *Oublier nos crimes*, Paris, Autrement, 2002.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les Assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres textes sur le révisionnisme*, édition revue et augmentée, avec une nouvelle préface de Pierre Vidal-Naquet et une postface de Gisèle Sapiro, Paris, La Découverte, 2005.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, « L'historien, le héros et le choix », dans Marek Edelman (en collaboration avec Hannah Krall), *Mémoires du Ghetto de Varsovie. Un dirigeant de l'insurrection raconte* (1983), trad. du polonais par M. Ochab et P. Li, Paris, L. Levi / Scribe, 1993.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, « La vérité de l'indicatif », entretien avec Philippe Mangeot & Isabelle Saint-Saëns, *Vacarme*, n° 17, 2001.
- ZINN, Howard, *Une Histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours* (1980), trad. de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Cotton, Paris, Agones, 2002.
- ZINN, Howard, *Le Pouvoir des oubliés de l'histoire* (2007), entretiens avec Ray Suarez, trad. de l'anglais (États-Unis) par Laure Mistral, Paris, Agones, 2020.

Études critiques sur la mémoire

- CHAUMONT, Jean-Michel, *La Concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 1997.
- COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité*, Paris, Armand Colin, 2015.
- COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens. L'écriture de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- COQUIO, Catherine, « Le témoignage : critique de la mémoire et critique des œuvres », *Histoire littéraire : nouveaux objets, nouvelles méthodes*, colloque organisé par Antoine Compagnon au Collège de France (en ligne), 31 mai 2018, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2018-05-31-17h20.htm>
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel, 1994.
- KLEIN, Kerwin Lee, « On the Emergence of Memory in Historical Discourse », *Representations*, n° 69, hiver 2000.
- LAFABRE, Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, 2000.

- MESNARD, Philippe, « Mémoires “en progrès” (II) », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 117, 2014.
- MICHEL, Johann, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, PUF, 2010.
- NORA, Pierre, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, Retz-CEPL, 1978.
- ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive* (1984), trad. de l'anglais par É. Vigne, Paris, Gallimard, 1991.

Histoire de l'art

- CARR, Edward H., *Qu'est-ce que l'histoire ?* (1961), Paris, La Découverte, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le lieu malgré tout », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Préface », dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire, 1. Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire, 2. Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'Atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques* (en ligne), n° 27, mai 2011, URL : <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/etudesphotographiques/3173>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges et CARERI, Giovanni, « Introduction », dans *id.* (dir.), *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris/Milan, Mimésis, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire, 6. Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934.
- GARAVAGLIA, Nina, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Paris, Flammarion, 1978.
- HAGELSTEIN, Maud et HAMERS, Jérémy, « L'Atlas à l'épreuve de l'image en mouvement. Warburg, Farocki, Didi-Huberman », *MethIS*, vol. 5, 2016.
- JOLLES, André, *Formes simples* (1930), Paris, Seuil, 1972.

- PIC, Muriel, « Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin », dans Georges Didi-Huberman et Giovanni Careri (dir.), *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris-Milan, Mimésis, 2015.
- PIC, Muriel et ALLOA, Emmanuel, « Lisibilité / Lesbarkeit », *Trivium*, n° 10, 2012, URL : <http://trivium.revues.org/4230>
- PIC, Muriel, « Qu'est-ce que s'orienter dans les images ? », préface à *Georges-Didi-Huberman, Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 1069, 2018.
- VALÉRY, Paul, « Autour de Corot », *Pièces sur l'art*, tome II, Paris, Gallimard, 1960.
- WAHNICH, Sophie et ZAOUI, Pierre, « Avant-propos », *Vacarme*, n° 53, automne 2010.

Philosophie

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2002.
- ARENDT, Hannah, « L'image de l'enfer » (1946), *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Pocket, 1993.
- BATAILLE, Georges, *Méthode de méditations* (1947), *Œuvres complètes, t. 5, La Somme athéologique I*, Paris, Gallimard, 1973.
- BOURETZ, Pierre, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, 2003.
- CLÉMENT, Bruno (dir.), *L'Homme capable. Autour de Paul Ricœur, Revue du Collège International de Philosophie*, hors-série, 2006.
- DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2010.
- DELEUZE, Gilles et FOUCAULT, Michel, « Les intellectuels et le pouvoir » (1972), *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1994.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*, Paris, Minuit, 200 : « Cinéma-1, première », propos recueillis par Serge Daney, *Libération*, 3 octobre 1983 ; « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986 ; « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence prononcée et filmée le 17 mars 1987 à la FEMIS ;
- DELEUZE, Gilles « Contrôle et devenir », entretien avec Toni Negri, *Futur antérieur*, n° 1, printemps 1990, repris dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière.*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FOUCAULT, Michel, « Des supplices aux cellules. Entretien avec Roger Pol-Droit » [1975], *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel (Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard/Seuil, 1999.

- HEGEL, Georg W. F., *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1822-1830), trad. de l'allemand par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963.
- HEGEL, Georg W. F., *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire* (1828), trad. de l'allemand et notes par K. Papaioannou, Paris, 10/18, 1965.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, 1979.
- LÖWY, Michaël, « Messianisme et utopie », *Cités*, n° 42, 2010.
- MILNER, Jean-Claude, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- MORIN, Edgar, « Le futur perdu », *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1981.
- MORIN, Edgar et KERN, Anne-Brigitte, *Terre-Patrie*, Paris, Seuil, 1993.
- MORIN, Edgar, « Éloge de la métamorphose », *Le Monde* (en ligne), 9 janvier 2010, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/09/eloge-de-la-metamorphose-par-edgar-morin_1289625_3232.html
- MORIN, Edgar, *La Méthode, 5. L'Humanité de l'humanité. L'Identité humaine*, Paris, Seuil, 2001.
- MORIN, Edgar, HESSEL, Stéphane, « Hessel/Morin : “Résistons à la tentation réactionnaire !” » (2011), *Le Monde*, 28 février 2013, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/02/28/resistons-a-la-tentation-reactionnaire_1840649_3232.html
- MORIN, Edgar, « l'urgence et l'essentiel », *Là-bas si j'y suis* (en ligne), 28 septembre 2016, URL : <https://la-bas.org/la-bas-magazine/entretiens/edgar-morin-l-urgence-et-l-essentiel>
- NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1872), trad. de l'allemand par H. Albert, Paris, Flammarion, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner. Un problème musical* (1888), trad. de l'allemand par H. Albert, *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2017
- RANCIÈRE, Jacques, « L'historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 2001.
- RICŒUR, Paul, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003.
- RICŒUR, Paul, « Mémoire, histoire, oubli » (2003), *Esprit*, mars/avril 2006.
- SCHOLEM, Gershom, *Les Grands courants de la mystique juive* (1941), trad. de l'anglais par M-M. Davy, Paris, Payot, 2014.
- STIEGLER, Barbara, « *Il faut s'adapter* ». *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019.

Sociologie

- BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- GENSBURGER, Sarah et LEFRANC, Sandrine, *À quoi servent les politiques de mémoire ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2017.

Pôle Nord magnétique

- AMUNDSEN, Roald, *Amundsen par lui-même*. « My Life as an Explorer », trad. de l'anglais par M. Bec, Gallimard, 1931.

- DIEUDONNÉ, Émile, « La découverte du pôle magnétique », *La Science illustrée*, t. XVIII, second semestre, 1896.
- LE MOUËL, Jean-Louis et POIRIER, Jean-Paul, *Une brève histoire du magnétisme. De l'aimant à la terre*, Paris, Belin, 2013.
- « Échos. Vers le pôle », *La Lanterne*, n° 9348, 26 novembre 1902.

Surréalisme

- BRETON, André, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, édition revue par l'auteur (1962), 2016.
- LE GALL, Guillaume, « Eugène Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/208>.
- NAVILLE, Pierre, *La Révolution et les Intellectuels* (1926), Paris, Gallimard, 1975.
- SOUPAULT, Philippe « Charlie Chaplin », *Europe*, n° 71, 15 novembre 1928.
- SOUPAULT, Philippe, *Charlot* (1931), Paris, Gallimard, 2014.

Littérature

- BALDWIN, James, « Conversation : Ida Lewis and James Baldwin », *Essence*, n° 16, octobre 1970, repris dans Fred R. Standley et Louis H. Pratt (éd.), *Conversations with James Baldwin*, Jackson & Londres, UPM, 1989.
- BALDWIN, James, « Nothing Personal » (1964), dans Toni Morrison (éd.), *Collected Essays*, New York, Library of America, 1998.
- BALDWIN, James, *Harlem Quartet (Just Above my Head, 1979)*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Christiane Besse, Paris, Stock, 1998.
- BALDWIN, James, *I am not Your Negro / James Baldwin*, Raoul Peck (éd.), trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Furlan, Paris, Robert Laffont, 2017.
- FLAUBERT, Gustave, *Salammbô* (1862), Paris, Flammarion, 1964.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, Livre de poche, 1972.
- GIDE, André, *Journal. 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951.
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2010.
- HUGO, Victor, « Préface de 1832 », *Le dernier jour d'un condamné* (1828), Paris, Gallimard, 2000.
- MOUTON, Eugène, *Fantaisies*, Paris, Flammarion, 1883.
- PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes* (1920-1921), *À la recherche du temps perdu*, t. II, Gallimard, « Pléiade », 1954.
- SCHLEGEL, Friedrich, « Fragment 206 », *Athenaeum* [1798], trad. de l'allemand par P. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- SUPERVIELLE, Jules, *Les B. B. V.*, Paris, Minuit, 1949.
- VERNE, Jules, *Voyages et aventure du Capitaine Hatteras* (1866), Paris, Omnibus, 2001.

Théâtre

- BESSON, Jean-Louis « L'Instruction de Peter Weiss : un registre de voix », publié dans *Le Geste de témoigner, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011.
- BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, trad. de l'allemand par A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.
- KRUNTZ, Hélène, « Portrait d'un écrivain de théâtre : Heiner Müller entre entretiens et écriture », dans Jean-François Louette (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Champ Vallon, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Introduction », *Le Geste de témoigner, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre « Le témoin et le conteur ou le retour du Rhapsode », *Études théâtrales*, n° 56-57, 2013.
- WEISS, Peter, *L'Instruction. Oratorio en onze chants* (1965), trad. de l'allemand par J. Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000.

Cinéastes étudiés – écrits, entretiens, conférences

Peter Watkins

- AVENEL, Vincent, « Le cadavre est à terre, et l'idée est debout », *Critikat* (en ligne), 26 octobre 2010, URL : <https://www.critikat.com/panorama/analyse/la-commune-paris-1871/>
- BERTETTO, Paolo, « Les insertions de l'œuvre d'art dans le film. Un essai de typologie », dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne & Gilles Mouëllic (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, PUR, 2014.
- BOVIER, François et FLUCKIGER, Cédric, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 20, 2012.
- DUBOIS, Régis, « Quelle alternative à la monoforme ? Perspective historique », dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- JOVANOVIĆ, Nenad, *Brechtian Cinema. Montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars Von Trier*, New York, SUNY Press, 2017.
- LAGNY, Michèle, *Edvard Munch. Peter Watkins*, Lyon, Aléas, 2011.
- LAGNY, Michèle, « Entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- LAVIN, Mathias, « Prosopopées – visages et paroles dans quelques films de Peter Watkins », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 20, 2012.

- LAYERLE, Sébastien, « *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Forum des images*, 2012, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-commune-paris-1871-de-peter-watkins>.
- LISSAGARAY, Prosper-Olivier, *Histoire de La Commune de 1871* (1876), La Découverte, 2020.
- MARINONE, Isabelle, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- MILOVANOFF, Christian, « Les voix ordinaires, *La Commune* de Peter Watkins », *La Pensée de Midi*, n° 3, 2000.
- ROSS, Kristin, *L'Imaginaire de la Commune*, trad. de l'anglais par É. Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015.
- ROUGERIE, Jacques, *Paris libre 1871* (1971), Paris, Seuil, 2004.
- ROUGERIE, Jacques, « Entre le réel et l'utopie : république démocratique et sociale, association, commune, Commune », dans Laurent Colantonio *et al.*, *Genre et utopie. Avec Michèle Riot-Sarcey*, Vincennes, PUV, 2014.
- TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris. Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Paris, Champ Vallon, 2004.
- WATKINS, Peter Watkins, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : *La Commune* de Paris », entretien avec Christiane Passevant, *L'Homme et la société*, n° 142, 2001.
- WATKINS, Peter, « Mon cinéma met en cause le cinéma », entretien conduit par Thierry Méranger, *Cahiers du Cinéma*, n° 598, février 2005.
- WATKINS, Peter, *Media Crisis* (2003), 2^e édition, trad. de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Homnosphère, 2017.
- WAYNE, Michael, « The Tragedy of History. Peter Watkins's *La Commune* », *Third Text.*, vol. 16, n° 1, 2002.

Arnaud des Pallières

- PALLIÈRES (des), Arnaud, « À quoi bon un film pour raconter l'extermination des Juifs ? » et « Entretien avec le réalisateur », *Drancy Avenir* (1996), DVD, Livret d'accompagnement, Paris, Arte France, 2008, np.

Leos Carax

- CARAX, Leos, « Sacrés cœurs », *Cahiers du cinéma*, n° 680, juillet-août 2012.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien, « Rire avant minuit », *Cahiers du Cinéma*, n° 680, juillet-août 2012.
- GNABI, Sami, « *Les Amants du Pont-Neuf*. Tableaux parisiens, *Séquences*, n° 274, septembre-octobre 2011.

Agnès Varda

- BORGES, Cristian et JÉSUS (de), Samuel, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric

- Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 2009.
- CHROSTOWSKA, Sylwia D., « Vis-à-vis *The Glaneuse* », *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 12, n° 2, août 2007.
 - CRUIKSHANK, Ruth, « The Work of Art in the Age of Global Consumption: Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* », *L'Esprit créateur*, vol. 47, n° 3, 2007.
 - DEROO J., Rebecca, *Agnes Varda Between Film, Photography, and Art*, Oakland, UCP, 2018.
 - MARIE, Michel, « La jeunesse d'un cinéaste. Jacques Demy vu par Agnès Varda », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 2009.
 - QUÉMÉNER, Roselyne, « *Mur murs et Documenteur* : impressions recto verso signées Varda », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 2009.
 - VARDA, Agnès, *Varda par Agnès. Deuxième causerie (1994-2019)*, coffret *Agnès Varda. L'intégrale*, Paris, Arte France Développement / Ciné-Tamaris, 2019.

Chris Marker

- ALTER, Nora M., « Wolves : political filmmaking », *Chris Marker*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- DEBRAY, Régis, « "Le fond de l'air est rouge", l'apprentissage de notre génération », *Rouge*, n° 535, 28 décembre 1977, repris dans *Images documentaires*, n° 15, 1993.
- HABIB, André et PACI, Viva, « Introduction », dans *id.*, *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- HAMERS, Jeremy et VAN CAUWENBERGE, Geneviève, DE QUELQUES RETOURS DE M. CHAT : Historiographie politique dans *Le fond de l'air est rouge* », *Relief. Revue électronique de littérature française* (en ligne), vol. 6, oct. 2012, URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/131132/1/Lefonddel%27airestrouge>.
- LABORDE, Barbara, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 3, 2010.
- LUPTON, Catherine, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005.
- MARKER, Chris, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale. 1967-1977. Textes et description d'un film de Chris Marker*, Paris, Maspero, 1978.
- MARKER, Chris, « Extrait du dossier de presse du festival de Locarno, 1993 », *Images documentaires*, n° 15, 1993.
- MAYOUX, Valérie, « Dossier Chris Marker », *Positif*, n° 433, mars 1997.
- MOREL, Guillaume, « Histoire des images et images de l'histoire », *Critikat* (en ligne), mis en ligne le 29 octobre 2013, URL : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-2/>
- PORCILE, François, *Défense du court métrage français*, Paris, Cerf, 1965.
- RAMONET, Ignacio, « Le fond de l'air est rouge », *Le Monde diplomatique*, n° 285, décembre 1977.

Chantal Akerman

- AKERMAN, Chantal, « Chantal Akerman : l'existence de l'autre », entretien avec Frédéric Bas, *Chronic'art* (en ligne), 1^{er} septembre 2000, URL : <https://www.chronicart.com/digital/chantal-akerman-l-existence-de-l-autre/>
- AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- LAVIN, Mathias, « Écrire à côté de ses lacets », *Vertigo*, 2007, n° 130.
- AKERMAN, Chantal, Fonds Akerman (en cours de traitement), Cinémathèque Royale de Belgique, FI – 46003IFO – AKERISC1
- LIÉNARD, Marie, « Sud de Chantal Akerman ou une histoire de territoire et de terre : le Sud comme espace de mémoire », *Caliban, French Journal of English Studies*, n° 19, 2006.

Claire Angelini

- ALBERA, François, « Le 6 juin à l'aube : les désastres de la guerre », 1895, revue d'histoire du cinéma, n° 74, hiver 2014.
- ANGELINI, Claire, « Dialogue avec Benoît Turquety », 23 juin 2010, *Pointligneplan* [en ligne], URL : <https://www.pointligneplan.com/document/dialogue/>
- ANGELINI, Claire, « La guerre est proche », entretien avec Linda Ngita, *Réel. Journal du festival Cinéma du réel*, n° 7, 31 mars 2011.
- ANGELINI, Claire, « États de guerre », Colloque *De la destruction*, Semaine de la mémoire 2014, *Canal-U* (en ligne), 18 septembre 2014, https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/etats_de_guerre.16429
- ANGELINI, Claire, « M le maudit de Fritz Lang, en son temps et dans le nôtre », *Les Temps Modernes*, n°679, 2014.
- ANGELINI, Claire, « Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux : *La Guerre est proche* », dans Michel Cadé (dir.), *Chemins d'exils, chemins des camps. Images et représentations*, Perpignan, Trabucaire, « Actes du troisième séminaire transfrontalier – déplacements forcés et exils au 20^e siècle », 2015.
- BOITEL, Anne, *Le camp de Rivesaltes. 1941-1942. Du centre d'hébergement au « Drancy de la zone libre »*, postface de Serge Klarsfeld, Perpignan, PUP, 2001.
- CLOCHARD, Olivier, GASTAUT, Yvan et SCHOR, Ralph, « Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. Du "modèle" français à la construction de l'espace Schengen », *Revue Européenne des Migrations Internationales* (en ligne), URL : <https://journals.openedition.org/remi/968>
- GRYNBERG, Anne, *Les Camps de la honte. Les internés juifs des camps français. 1939-1944* (1991), Paris, La Découverte, 1999.
- TURQUETY, Benoît, « M = M = M », site web de l'artiste, URL : <http://claire-angelini.eu/art/et-tu-es-texte.html>
- VOLDMAN, Danièle, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 – histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois, « Intervalle et temps », *Écrits* (1998), édition établie par Philippe Albéra, traduction dirigée par M-A Friedmann, Genève, Contrechamps, 2010.
- *Mémorial du camp de Rivesaltes* (site officiel), URL : <http://www.memorialcamp rivesaltes.eu/74-evenements-passes.htm>

Généralités, Dictionnaires, Linguistique

- BENVENISTE, Émile, *Vocabulaire des institutions indo-européennes, Tome II, Pouvoir, droit, religion*, Paris, Minuit, 1969.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique* (2001), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, PUF, 2015.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015.
- Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques (en ligne), URL : <https://cnrtl.fr/definition/>
- VORAGINE, Jacques de, « SAINT SÉBASTIEN, martyr », *La Légende dorée* (vers 1261-1266), trad. du latin par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin et Cie, 1910.
- *La Bible*, trad. de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.
- MURPHY Jennifer et RAE PIERSON, Elisabeth, « Obama, Barack (Administration of). Hate Crimes Prevention Act », dans Wilbur R. Miller (ed.), *The Social History of Crime and Punishment: an Encyclopedia*, Los Angeles / Londres / New Delhi / Singapore / Washington, Sage, 2012.