

# « L'image naturelle »

## *Aux fondements du lien entre photographie et magie*

Clément Bodet

[clementbodet@gmail.com](mailto:clementbodet@gmail.com)

Aix-Marseille Université / Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA)  
Collège International de Philosophie (CIPh)

### **De l'invention à l'institution de la photographie**

Réfléchir à l'origine de la photographie conduit à exhumer le projet qui lui est sous-jacent, celui de l'image naturelle, achéiropoïète, non produite de main d'homme. Car la première photographie attribuée à Nicéphore Niépce en 1826 ou 1827 atteste non pas de l'invention *ex nihilo* de ce média, mais correspond tout au plus à la réussite d'une entreprise technique qui visa à unir un dispositif optique, celui de la *camera obscura*, à des connaissances dans le domaine de la chimie héritées du XVIII<sup>e</sup> siècle (la photosensibilité des sels d'argent) afin de fixer de manière permanente les images de la nature produites mécaniquement. Si l'origine de la photographie semble se perdre dans un thème lui-même préphotographique, c'est-à-dire le schème de « production naturelle, a-technique, d'où la notion même d'invention se trouve exclue<sup>1</sup> », en revanche l'impulsion qui guida dans une formidable contemporanéité chercheurs et scientifiques à matérialiser ce rêve « immémorial » est portée par une société du XIX<sup>e</sup> siècle en pleine mutation, dans le contexte de la Révolution industrielle, dont les critères de rapidité et d'exactitude l'orientent vers la production de masse. À l'invention de la photographie préexistent un besoin économique et une nécessité sociale qui permettent à Walter Benjamin d'énoncer ce jugement prophétique : « l'heure était venue de la découverte<sup>2</sup> », et qui fonde du même coup l'universalité du projet photographique : « des hommes qui, indépendamment les uns des autres, poursuivaient un même but : fixer dans la *camera obscura* ces images, connues au moins depuis Léonard<sup>3</sup> ». Toutefois, dans cette quête partagée de l'élaboration de la technique photographique, un fait marquant demeure inexplicable car relevant avant tout des aspirations profondes et énigmatiques de son auteur, Nicéphore Niépce : « Aussi le mystère, s'il y en a un, n'est-il pas tant ou pas seulement celui d'une *non-invention*, mais d'abord celui d'une *non-publication* avant 1839<sup>4</sup> ». En effet, alors même que des recherches entreprises dans la biographie de Niépce situent l'invention du « principe » de la photographie dès 1816, sa démarche visant à communiquer sa « découverte de l'héliographie » fut soldée par un échec en 1827 lors d'un séjour à Londres. Celle-ci ne fut révélée que tardivement en 1839 par l'entremise de Daguerre qui perfectionna le procédé mis au point par Niépce (lequel décéda quelques années auparavant, en 1833) jusqu'à s'attribuer – en renégociant son

---

1 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012, p. 54.

2 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>

3 *Ibid.*

4 F. Brunet, *op. cit.*, p. 39.

contrat d'association avec le fils de Nicéphore, Isidore Niépce, héritier des droits de son père sur l'héliographie – la paternité d'un « nouveau procédé » issu d'une méthode de fixation au sel marin : le daguerréotype. Suite à la publication des premiers procédés à caractère photographique, cette découverte fut promptement achetée par le gouvernement français qui amorça de fait le basculement du moment flottant de l'invention de ce « nouveau procédé » à son entrée dans l'institution : une loi fut votée au Parlement « dotant le monde » de la photographie sous l'impulsion de François Arago, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et représentant du peuple à la Chambre des députés, il occupait une « une position idéale pour requérir la reconnaissance publique envers Daguerre (et Niépce)<sup>5</sup> ». Cependant, le choix d'une non publication commerciale peut sembler étonnant face à l'émergence simultanée dans plusieurs pays européens, de l'expérimentation de procédés photographiques dans un climat de positivisme dominé par l'industrialisation et la consommation de masse. Cela s'explique par un retournement de situation surprenant : alors même qu'à ses débuts la photographie fait face à des difficultés d'exécution très grandes au point de mettre en péril sa démocratisation, en particulier dans le portrait supposé assurer l'essor commercial de la photographie d'après Daguerre, ce dernier se retrouva piégé dans ses propres contradictions lorsqu'il se consacra pleinement à l'amélioration de son procédé. En effet, soucieux de rendre accessible la pratique du portrait « où il voyait de grandes difficultés mais aussi la principale chance de succès commercial<sup>6</sup> », il fit le choix de remplir la fonction de formateur et assura la promotion de son invention via un schéma de souscription jusqu'en 1838, dans le but de convaincre des investisseurs d'exploiter son procédé qui consiste « dans la reproduction spontanée des images de la nature reçues dans la chambre noire ». Ainsi, il promut le dispositif photographique dans ses deux qualités principales : la précision des détails, l'exactitude mimétique, et la simplicité d'utilisation puisque cet outil ne requiert aucune notion de dessin, aucune connaissance en chimie et en physique – même si Daguerre admet « quelques difficultés » dans l'exécution du portrait imputées à la mobilité du modèle. Mais en insistant sur l'absence de compétences et sur la facilité d'emploi du dispositif photographique, que pouvait-il bien rester à breveter ?

C'est ce paradoxe – une technique sans technique – qui explique que Daguerre et Isidore Niépce n'aient apparemment jamais envisagé la méthode de publication la plus normale, à savoir le brevet d'invention.<sup>7</sup>

« Une technique sans technique », ce qualificatif peut sembler pour le moins déroutant au vu d'un procédé qui s'apparente à la traduction d'un vieux rêve de l'humanité et qui s'éloigne d'une configuration technique pour se rapprocher d'un principe naturel, celui de la « reproduction spontanée ». Telle est la nature de l'argumentaire soutenu par Daguerre : « le daguerréotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de se reproduire elle-même », et dont l'aspect immatériel semble expliquer l'impossibilité d'une exploitation commerciale directe. Si à ce jour le brouillard qui enveloppe les origines de la

---

5 Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, 2 mai 1997, mis en ligne le 12 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/125>

6 F. Brunet, *op. cit.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 51.

photographie ne s'est pas totalement dissipé, cela tient à une raison double. D'abord, l'invention d'une technique ou d'un média ne renvoie pas à un moment historique clairement défini mais éclot à l'intérieur d'une trame fantomatique qui induit l'idée qu'une « découverte n'est rendue possible que par un certain horizon de connaissances et de croyances relatives à sa possibilité<sup>8</sup> ». Ensuite, la concrétisation de l'idée de photographie ne tient pas tant dans le principe de son invention, s'agissant d'une « combinaison de découvertes chimiques et d'instruments bien connus d'aide au dessin<sup>9</sup> » dirigée vers la reproduction mimétique et spontanée des images de la nature, mais elle repose avant tout sur des considérations idéologiques soutenues par l'État français qui associa à l'institution de la photographie des programmes sociaux et politiques ; et ce afin qu'elle puisse correspondre à des nécessités concrètes attachées au progrès industriel et à la perspective d'un état démocratique idéal :

Le daguerréotype, qui promettait en outre de mécaniser la fabrication des images, d'abaisser le prix de revient et de faire accéder un plus large public à des informations exactes, représentait une étape dans l'acheminement vers la société égalitaire et juste qu'Arago appelait de ses vœux<sup>10</sup>.

## **La potentialité magique de la photographie**

Si la mise en perspective de l'invention de la photographie avec le mythe de l'image naturelle qui lui est attaché semble fournir un principe d'explication historique, il n'en reste pas moins que cette correspondance imaginaire entrave la compréhension d'un processus plus complexe encore, au croisement d'enjeux politiques et symboliques. En effet, alors même que la photographie est présentée à ses débuts dans une convergence de l'art et de la science au service d'un mode de vie dominé par la production de masse et l'innovation technique, le principe chimique de la photographie (la photosensibilité des sels d'argent) repose quant à lui sur une découverte empirique du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le contexte de recherches alchimiques. Après la mise en évidence par le chimiste Johann Heinrich Schulze en 1725 du rôle de la lumière dans le phénomène de noircissement observé sur le nitrate d'argent, qu'il qualifie de substance scotophore (qui apporte les ténèbres), trente ans plus tard le physicien italien Giovanni Battista Beccaria parvint à des conclusions identiques à propos du chlorure d'argent, connu sous l'appellation de *lunea cornea* (lune cornée) dans le répertoire cosmologique de l'alchimie. La découverte des propriétés chimiques des sels d'argent n'étant pas liée à un quelconque projet photographique sous-jacent, son caractère d'apparence magique extrait de tâtonnements et d'expériences (par la suite expliquées et vulgarisées) fut l'objet vers 1800, de récréations scientifiques très prisées. Dans la perspective de recherche qui nous occupe, à savoir l'étude du *moment magique* que renfermerait toute technologie en train de se constituer comme média, il est frappant de constater dans le cas de la photographie, la liquidation de sa valeur magique liée en grande partie à son principe chimique : celui-ci fut éprouvé pendant près d'un siècle par la démarche scientifique (mais aussi colporté par les spectacles de magie) *avant* son inclusion dans le dispositif de la *camera obscura*.

La thèse tardiviste d'une idée universelle de la photographie comme image

8 Ioan Peter Couliano, *Éros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.

9 A. McCauley, *op.cit.*

10 *Ibid.*

naturelle tend à « rabattre l'histoire des techniques sur l'histoire des sciences<sup>11</sup> » en excluant de fait l'organisation des savoirs et leurs modes d'utilisation et de transmission. Cette interprétation est incapable de distinguer entre les *éléments* constitutifs d'une découverte, et la démarche spéculative qui ambitionne de construire un *ensemble* réunissant un dispositif optique et des connaissances chimiques afin d'éprouver la faisabilité même de l'idée de photographie. Cependant, nous ne pouvons pas rejeter les élans superstitieux et les états de confusion mentale manifestes suscités par l'image photographique à ses débuts sous prétexte de l'épuisement, pendant près d'un siècle, de la potentialité magique contenue dans l'exposition des sels d'argent à la lumière. Car cette dévaluation sélective reviendrait à opérer une scission entre le dispositif technique de la photographie (facilement explicable et démontrable) et son impact conjoint sur le regard ; à tel point que si le regard s'apparente aujourd'hui à « cette sorte de tortionnaire devant lequel rien ne peut être dissimulé<sup>12</sup> », cela relève en partie d'une orientation visuelle vers le réel modelée par l'idéal photographique. En somme, par l'entremise de la photographie, la science de la vision est parvenue à gagner une autonomie nouvelle en abandonnant définitivement sa référence originaires à la vue, alors que les réactions de stupéfaction voire d'effroi face aux premiers clichés photographiques témoignaient d'un sentiment de réserve et de méfiance confondues à l'égard d'une réalité *encore* fantasmée. C'est dans les contours de cette analyse qu'il faut se saisir de la remarque de Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* où il est question de soustraire l'aura de l'objet à toute tentative de reproduction :

C'est Atget qui, le premier, désinfecte l'atmosphère étouffante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin. Il lave, il assainit cette atmosphère : il entame la libération des objets de leur aura, mérite incontestable de la plus récente école photographique<sup>13</sup>.

Alors que spontanément nous considérons Benjamin comme le penseur de la déperdition de l'aura dans les productions automatiques, ce dernier revendique très nettement la *nécessité* de dépouiller les objets de leur aura. Car dans la pratique massive de la photographie comme objet de consommation, l'aura cesse d'exister autrement que dans l'artifice et le regard amorce dès lors un processus de standardisation et d'appauvrissement irréversible. En effet, l'invention de la photographie représente un moment charnière dans une archéologie du regard où la sensibilité collective<sup>14</sup> glisse en très peu de temps, d'un état de fascination partagé<sup>15</sup> à une sensation d'accoutumance induite par une exploitation mercantile de l'image dans l'exhibition directe de l'objet. Dans la volonté benjaminienne de penser conjointement une crise de la spiritualité à l'intérieur d'un modèle capitaliste, une relation de causalité s'installe entre un

---

11 F. Brunet, *op. cit.*, p. 38.

12 Charles Melman, *L'homme sans gravité*, Paris, Denoël, 2002, p. 28.

13 W. Benjamin, *op. cit.*

14 « cette pauvreté d'expérience ne concerne pas seulement nos expériences privées, mais aussi celles de l'humanité en général », Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p. 40.

15 « Ces images ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, le membre d'une classe montante dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la lavallière. », Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>

appauvrissement du sensible d'une part, et l'expression d'une décadence sociale engendrée par la marchandisation du monde d'autre part.

Ceci étant dit, il faut bien comprendre que Benjamin n'accuse pas la photographie en tant que telle, ni les progrès techniques liés à son essor et qui permettront à l'appareil de « saisir des images fugaces et cachées », mais il conteste l'utilisation politique qui en est faite en lien avec son entrée dans l'institution et dont l'arrière-plan idéologique s'accorde à une plus grande visibilité et accessibilité immédiate « de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction<sup>16</sup> ». La libération des objets de leur aura évoquée par Benjamin semble admettre une équivalence entre les termes et ramener ainsi l'aura aux propriétés de l'objet, s'agissant par exemple de son unicité. Mais dans son acceptation authentique héritée de la mystique juive, l'aura échappe à toute saisie immédiate et se niche dans la texture même des phénomènes qui forment sa crypte intime, autrement dit elle résulte dans le caractère mixte d'une réalité en soi devenue réalité intelligible. En ce sens, Benjamin poursuit là une médiation philosophique initiée par la pensée grecque qui commence « par reconnaître la présence médiate, entre le monde extérieur et nous, des représentations phénoménales<sup>17</sup> ». De la même manière que Benjamin conçoit une version authentique de l'aura en tant qu'elle est une faculté « pleinement poétique », il pointe sa version falsifiée dans les tentatives initiées par les photographes de la période postérieure à 1880 « d'en recréer l'illusion par tous les artifices de la retouche<sup>18</sup> ». C'est bien entendu cette version altérée de l'aura par la copie que Benjamin entend rejeter, et il saisit alors toute l'importance de la photographie surréaliste qui creuse l'aridité du réel dans de simples vues de détails et prépare « le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre<sup>19</sup> ». La définition que Benjamin propose de l'aura, rédigée sur quelques feuillets publicitaires<sup>20</sup>, poursuit au fond un présupposé de nature magique d'un flux continu secret entre les êtres. Car entendu que l'expérience de l'aura se définit par notre faculté de jeter un regard sans qu'il ne soit adressé, nous traversons à cet instant un espace indéterminé dans lequel le sens est flottant. L'échange de regards se dérobe alors à toute sollicitation ou empreinte morale et nous projette dans le lointain :

Un homme, un animal ou un être inanimé vient-il à lever les yeux sous notre regard, il nous entraîne tout d'abord vers le lointain ; son regard rêve, nous attire dans son rêve<sup>21</sup>.

## **Le regard fascinateur**

Il semblerait alors que l'expérience de l'aura nous éloigne du réel et glisse vers un espace imaginaire, un lointain inaccessible. Mais ce que Benjamin désigne par « lointain » se constitue dans l'opposition d'un rapport au monde standardisé selon des

---

16 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 21.

17 Jean-Paul Dumont, *Le scepticisme et le phénomène*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1972, p. 117.

18 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 308.

19 *Ibid.*, p. 312.

20 « Trois feuillets de 18,5 x 11 cm détachés d'un bloc publicitaire. Chaque feuillet porte, en haut à gauche, le symbole de l'eau San Pellegrino. », Walter Benjamin, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Paris, La fabrique, 2013, p. 29.

21 *Ibid.*

normes sociales qui imposent une détermination au regard : « De ce regard, tout lointain est effacé [...] Une telle disposition du regard peut en certaines circonstances apparaître massivement<sup>22</sup> ». Ainsi, l'aura décline à mesure que l'écart entre les classes se creuse dans les conditions de production et de répartition de la richesse. Comme le souligne Benjamin, le prolétariat n'ayant plus accès à la valorisation par les classes dominantes de son travail (elles-mêmes propriétaires de l'outil de production), il s'ensuit un effondrement des rapports humains dans la gêne et l'hostilité des regards échangés : « La production de masse est la principale cause économique, et la lutte des classes la principale cause sociale du déclin de l'aura<sup>23</sup> ». Dans sa filiation avec l'image naturelle, la technique photographique déploie un filtre neutre dans son observation du réel, en particulier dans l'étude des rapports de classes, sans pour sa part être évaluée en retour par les sujets qu'elle scrute. Ainsi, l'image photographique inaugure une nouvelle perception des rapports humains à l'intérieur d'une société fracturée : « Sans le film, on ressentirait de plein fouet, de façon insupportable, le déclin de l'aura<sup>24</sup> ». Si nous nous montrons capables de supporter la perte de l'aura où se niche notre acceptation des inégalités de classes, cette attitude suppose une modification profonde de notre imagination dans l'expulsion de la poésie en tant qu'elle ouvre le champ des possibles. Désormais le regard n'est plus cette saisie improbable d'une continuité entre nous et le monde extérieur, mais il déborde d'intentionnalité et s'arrête sur ce qu'il reconnaît nommément ; il ne s'abîme plus dans la profondeur du rêve.

Dans l'étendue des croyances populaires et dans le monde méditerranéen en particulier, le regard qui se fige et se pose sur soi sans pouvoir être renvoyé renferme la menace mauvais œil. Car il existe toujours la possibilité pour le regard de se réifier et d'exposer au danger de la pétrification, celle que fait subir la Gorgone à ceux qu'elle regarde. Pour échapper à la fascination, autrement dit à l'allégeance du regard à la vérité mimétique, il faut que « l'âme-homuncule assure, des deux côtés, la réduplication analogue à l'infini des regards<sup>25</sup> » car la « moindre courbure, le moindre gauchissement fait surgir la possibilité du mauvais œil<sup>26</sup> ». Le regard qui se heurterait à la surface dure et impénétrable du rapport des classes ne pourrait plus circuler librement entre les êtres, la perte de l'aura serait comparable à une malédiction qui enserre l'individu dans l'étroitesse d'un déterminisme social, entre hostilité et inquisition. Benjamin a parfaitement anticipé l'impact de ces transformations générées par ce « déploiement monstrueux de la technique » qui projettent l'homme dans un espace mécanisé à la sensibilité appauvrie :

Pauvreté en expérience : il ne faut pas comprendre cela comme si les hommes aspiraient à une nouvelle expérience. Non, ils aspirent au contraire à se libérer de l'expérience [...] de telle sorte qu'il en ressorte quelque chose de respectable<sup>27</sup>.

---

22 *Ibid.*

23 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009, p. 358.

24 Walter Benjamin, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Paris, La fabrique, 2013, p. 29.

25 Max Caisson, « La science du mauvais œil (*malocchio*). Structuration du sujet dans la "pensée folklorique" », *Terrain*, n° 30, 1998, p. 44.

26 *Ibid.*

27 Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p. 46.

L'objet présentifié est là, de sorte qu'il ne nécessite plus aucune médiation imaginaire dans l'idéal libéral qui affranchit les échanges de toute référence régulatrice. On entre dans une nouvelle économie psychique qui organise la disparition du caractère sacré dans le rapport stable et cohérent à l'endroit des objets. Notre exigence de transparence nous amène à simplifier les voies d'accès, aussi bien à l'objet qu'à soi-même, et à contourner les entraves psychiques pour atteindre une satisfaction immédiate. De la même manière que le déclin de l'aura en photographie procède de « l'éviction de l'obscurité par des objectifs plus lumineux<sup>28</sup> », le regard cru que nous jetons sur la réalité fonde notre rapport au monde dans un lien direct et simple à un objet, autrement dit dans l'abolition de tout transfert. Notre droit à disposer du monde en tant qu'il est un objet de consommation soumis à l'instance technique, permet le franchissement des limites et il n'y a plus dès lors « ni autorité, ni référence, ni non plus de savoir qui tienne [...] On est plus que dans la gestion, il n'y a plus que des pratiques<sup>29</sup> ». Avec l'avènement d'un sujet moyen, commun, quelconque, disparaît le lieu de la division subjective où s'exercent nos efforts de représentation face au manque ou à la perte d'objet. Détruire l'aura revient ainsi à organiser la *liquidation collective du transfert* en tant qu'il est une conversion imaginaire, le pouvoir d'opérer avec nos propres fantasmes diminue d'autant que notre perception se détermine par le « sens du semblable dans le monde<sup>30</sup> ». Ce processus d'appauvrissement qui résulte de l'action des masses sur la réalité expulse de fait l'aura qui n'est pas objectivable, son éloignement ébranle une saisie poétique du monde : « Le *spleen* de Baudelaire est la souffrance que produit le déclin de l'aura<sup>31</sup> ». Dans l'un de ses poèmes en prose<sup>32</sup>, Baudelaire décrit cet homme qui voit son auréole, dans un mouvement brusque, glisser dans la fange du macadam. Ce dernier n'a alors pas le courage de la ramasser et ainsi libéré de ses insignes, il peut se glisser parmi la foule anonyme et se livrer à des actions basses « comme les simples mortels ». Cette expérience poétique est convertie chez Benjamin en une admirable analyse de la dépossession volontaire de nos facultés imaginatives, il écrit : « Nous avons sacrifié bout après bout le patrimoine de l'humanité ; souvent pour un centième de sa valeur [...] pour recevoir en échange la petite monnaie de "l'actuel"<sup>33</sup> ».

Dans le prolongement de cette analyse, il semblerait que Benjamin entretienne une contradiction lorsqu'il voit dans les vues documentaires de Paris réalisées par Atget à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une volonté de « renoncer à toute intimité au profit de l'éclaircissement des détails<sup>34</sup> » où toutes traces de survivance de l'aura seraient évacuées. Dès lors le regard serait contraint de soutenir l'immédiateté du réel et ne pourrait plus frayer la voie d'une échappée poétique, il serait arrêté et renvoyé à lui-même dans une brutale équivalence entre l'objet et ses déterminations. Mais il ne faut pas oublier que c'est dans le creuset de la photographie surréaliste que Benjamin interprète les images d'Atget qui ouvrent la voie au regard « politiquement éduqué », en ce sens où il devient pénétrant et

28 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 308.

29 C. Melman, *op. cit.*, p. 20.

30 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 21.

31 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009, p. 358.

32 Charles Baudelaire, « Perte d'auréole (poème XLVI) », *Œuvres complètes. Petits poèmes en prose, Les paradis artificiels*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 133 et 134.

33 Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p. 48.

34 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 312.

ne se heurte plus à la surface lisse de la reproduction. Ce regard répond à l'« esthétisation de la vie politique<sup>35</sup> » organisée par l'État totalitaire qui, par sa stratégie du choc, favorise un mode de réception fondé sur la distraction et la fuite de l'attention. L'activité surréaliste se constitue à l'opposé de cette aseptisation de la vie pulsionnelle et sensible en tant qu'elle est un opérateur magique qui s'emploie à maîtriser tout le champ de la modalité :

Des expériences magiques sur les mots, non des badinages artistiques, voilà bien ce que sont les jeux de transformation phonétique et graphique qui, depuis quinze ans, traversent toute la littérature d'avant-garde, qu'elle ait nom de futurisme, dadaïsme ou surréalisme<sup>36</sup>.

## Vers la magie

L'étude du lien entre magie et photographie nous projette bien au-delà de l'exploitation par les bonimenteurs et les charlatans de cette nouvelle technique à ses débuts pour en tirer profit, car « ce point appartient plus aux arts de la foire [...] la photographie a jusqu'à présent été chez elle qu'à l'industrie<sup>37</sup> ». Par ailleurs, cette étude ne se limite pas non plus à la seule influence du mythe, comme trame fantomatique liée à l'émergence de la photographie, pour la raison qu'elle ne constitue pas en soi une explication globale de l'origine du média ; elle peut contextualiser son invention dans une perspective historique. Une vision appauvrie de la magie tend à réduire son action à l'autonomie apparente d'un phénomène, s'agissant de l'image photographique qui se soustrait à la logique fonctionnelle de l'estampe, et détourne ainsi le cours ordinaire de la causalité avant d'intégrer l'appareil spéculatif et logique qui dévitalise les mouvements d'enthousiasme et de superstition qu'elle soulève. Ce que Benjamin pointe au fond dans l'expérience de l'aura et la démarche surréaliste tient à la résurgence de la magie dans notre rapport au monde, dans une confusion poétique où l'image et le mot se rejoignent dans une « exactitude automatique » si bien qu'il ne reste plus « aucun interstice pour y glisser le petit sou du "sens"<sup>38</sup> ». Car la magie se déploie dans la fureur de l'énigme qui est elle-même un excès sur les signes, elle témoigne d'abord d'un débordement, d'un arrachement de la présence à elle-même et ouvre sur sa monstruosité : « Ce qui est montré, ce n'est pas l'aspect de la chose, c'est [...] son unité et sa force<sup>39</sup> ». Pour se dérober à une identification substantielle et fatale, la pensée s'organise comme une fuite perpétuelle : au-delà, quelque chose échappe, qu'on doit enserrer. La poésie est toute cette échappée qui nous maintient dans l'oscillation permanente du sens et du sensible et de leur impossible recouvrement. Ce que Lévi-Strauss désigne par un « surplus de signification<sup>40</sup> » renvoie à un état de flottement que

---

35 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 75.

36 Walter Benjamin, « Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 123.

37 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>

38 Walter Benjamin, « Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

39 Jean-Luc Nancy, « Image et violence », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 47.

40 Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss » dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2012, p. 47.

la pensée compréhensive rejette dans un rapport de complémentarité entre la chose et ses déterminations. La distinction primitive qu'elle opère dans le réel tend à être résorbée par « les opérations magiques qui reposent sur la restauration d'une unité non pas perdue [...] mais inconsciente<sup>41</sup> ». Le mythe de l'image naturelle rétablit la réflexion subjective de l'exigence d'une totalité non perçue, dès lors nous n'appréhendons plus la photographie comme une chose extérieure mais nous en faisons partie intégrante. Tel est l'ultime ressort de l'activité surréaliste qui perçoit dans l'effondrement des contraires, la marque toute puissante de l'esprit humain à soumettre la réalité ainsi libérée de toutes tensions dialectiques.

---

41 *Ibid.*

## **Bibliographie :**

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes. Petits poèmes en prose, Les paradis artificiels*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Paris, La fabrique, 2013.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011.

BENJAMIN, Walter, « Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012.

CAISSON, Max, « La science du mauvais œil (*malocchio*). Structuration du sujet dans la "pensée folklorique" », *Terrain*, n° 30, 1998.

COULIANO, Ioan Peter, *Éros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984.

DUMONT, Jean-Paul, *Le scepticisme et le phénomène*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1972.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2012.

MCCAULEY, Anne, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, 2 mai 1997, mis en ligne le 12 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/125>

MELMAN, Charles, *L'homme sans gravité*, Paris, Denoël, 2002.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.